

GABRIEL DE RUMINE: UNA NUOVA IDENTITÀ E 31 FOTOGRAFIE
RITROVATE NEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI

Giovanni Fanelli, Andrea Milanese



Gli autori ringraziano il Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Paolo Giulierini, per aver autorizzato la pubblicazione delle 31 foto di de Rumine. Fra tutti coloro che hanno collaborato alla ricerca ricordano in particolare Michel Auer, Emanuele Bennici, Michele Luigi Fanelli, Ruggiero Ferrajoli, Vincent Guyot, Mahsa Hatam, Yuri Karev, Barbara Mazza, Bruce Lundberg, Maria Medvedeva, Florence Monier, Chantal de Schoulepnikoff, Danielle Sellers, Flora Triebel, Kirill Vakh.

Un ringraziamento, infine, a Luigi Spina, autore delle accurate riproduzioni fotografiche delle stampe napoletane di de Rumine.

Avvertenza

In tutto il saggio le date dei documenti russi sono state convertite in quelle del calendario occidentale.

Abbreviazioni

ANP: Archives Nationale, Paris e Pierrefitte-sur Seine
AS-MANN: Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale, Napoli
ASN: Archivio di Stato di Napoli
BnF: Bibliothèque nationale de France, Paris
EUL: Edinburgh University Library, Edinburgh
FAF: Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze
GEM : George Eastman Museum, Rochester
GRI: Getty Research Institute, Los Angeles
MANN: Museo Archeologico Nazionale, Napoli
MET: Metropolitan Museum of Art, New York
MFAH : Museum of Fine Arts di Huston
M'O: Musée d'Orsay, Parigi
NFA: National Gallery of Art, Washington
NSMM: National Science Media Museum, Bradford
NPM: Neue Pinakothek, München
REM: Royal Engineers Museum, Gillingham, Kent
SFP: Société Française de Photographie, Paris

GABRIEL DE RUMINE: UNA NUOVA IDENTITÀ E 31 FOTOGRAFIE RITROVATE NEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI

Giovanni Fanelli, Andrea Milanese

8 novembre 2023

Quest'articolo vuole rendere noto un importante fondo di 31 stampe fotografiche di grande formato che di recente sono state rinvenute negli archivi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Tutte le immagini (tranne tre) recano la firma "G. de Rumine"; 28 di esse sono vedute di Pompei, e di queste più della metà erano fin qui del tutto sconosciute agli studi¹.

Pur essendo questo l'obiettivo principale del nostro articolo, nel corso della ricerca si è presto posta l'esigenza di riflettere attentamente sull'identità di questo fotografo russo, sul quale negli ultimi anni sono comparsi quattro articoli, tutti, ognuno a suo modo, importanti². Vale dunque la pena di soffermarsi su questo punto, prima di analizzare queste inedite fotografie napoletane.

Fin qui, la figura del fotografo Gabriel de Rumine è stata, senza eccezioni, identificata con quella del giovane e facoltoso aristocratico di origini russe, nato a Losanna nel 1841 e poi scomparso, appena trentenne, a Bucarest nel 1871, lasciando in eredità alla città svizzera una larga parte della sua notevole fortuna, destinata, per espressa volontà, alla pubblica utilità. Il celebre e sontuoso Palais de Rumine – sede di biblioteche e musei – è ancora oggi a Losanna la testimonianza delle illuminate disposizioni del giovane mecenate, il quale, figlio del principe Basil de Rumine, portava a buon diritto il patronimico di Vasilievič.

A questa vita troppo breve, ma certo non infruttuosa, è stata dunque nel tempo associata un'attività fotografica tutt'altro che secondaria, la quale, almeno finora, coincide in larga misura con l'ampia campagna fotografica realizzata per il Granduca Costantino di Russia (fratello dello Zar Alessandro II) in occasione della lunga crociera nel Mediterraneo svoltasi tra il dicembre 1858 e il giugno 1859. Nell'ambito di quest'impresa dal patrocinio tanto altolocato, Gabriel de Rumine – ma meglio sarebbe dire 'un' Gabriel de Rumine – produsse molte immagini fotografiche di grande qualità, che documentavano i principali siti toccati in quell'occasione: Palermo, Napoli, Pompei, Atene, Gerusalemme. Il frutto di quel reportage – in sostanza un ricco album di viaggio – è oggi conservato, in stampe su carta all'albumina quasi sempre di grandi dimensioni, in varie istituzioni culturali internazionali: da Parigi a Los Angeles, da Houston a New York, da Losanna a Firenze, e soprattutto a San Pietroburgo. E ora sappiamo anche a Napoli.

Ma possono davvero queste fotografie, e le circostanze biografiche che al loro autore sono connesse, essere associate – come fin qui è stato fatto – al giovane mecenate svizzero di origini russe, cioè a Gabriel Vasilievič de Rumine?

In effetti, già Flora Triebel, nel suo articolo del 2021 – pur abbracciando ancora la tesi tradizionale – aveva giustamente messo in risalto varie incongruenze di carattere biografico³. Osservazioni utili le sue, dalle quali i nostri dubbi hanno preso le mosse.

¹ Le stampe fotografiche, rinvenute nell'Archivio Disegni del MANN (2023), senza nesso con altri materiali e prive di catalogazione, sono state poi collocate tra i fondi della Biblioteca del Museo coi numeri d'immissione da 48671 a 48701 (A. Milanese). Oltre a quelle di Pompei sono presenti due vedute di Baia e una di Pozzuoli.

² Cfr. BENNICI 2015, GERD et al. 2019, MEDVEDEVA 2020, TRIEBEL 2021.

³ Cfr. TRIEBEL 2021, pp.2-3.

E così, riconsiderando e ricomponendo i dati già noti, ampliando la ricerca, e alla luce di nuovi elementi – a partire da quelli forniti da Chantal de Schoulepnikoff⁴ – siamo arrivati alla convinzione che il ‘caso Gabriel de Rumine’, se così si può dire, nasce dalla fusione di due diverse biografie: quelle, come vedremo meglio tra breve, di due omonimi cugini. Una confusione nella quale ha avuto certo il suo peso il fatto che la gran parte delle fonti - documentarie o a stampa - indicano molto di rado il patronimico, unica indiscutibile differenza in caso di omonimia.

Ma andiamo con ordine, e proviamo a rimettere in fila i dati essenziali.

Quello che sappiamo del Gabriel de Rumine fotografo per il Granduca di Russia – di quel Gabriel, cioè, che con inchiostro rosso firma “G. de Rumine” le fotografie napoletane, o stampa il suo marchio autoriale “Photographie de Rumine” su tante delle sue fotografie fin qui note – non è moltissimo. Non moltissimo, ma nemmeno poco; e alcune cose le conosciamo con certezza. Sappiamo ad esempio in modo inoppugnabile che il Gabriel fotografo, prima di partire con il Granduca, era stato un «ufficiale delle truppe imperiali russe», come attestano tutti documenti napoletani che qui si pubblicano⁵; e “Major de Rumine” lo definisce la Royal Photographic Society, che lo associa tra i suoi membri nel maggio 1858. Sappiamo, in modo altrettanto indubitabile che, subito dopo la crociera granducale, il de Rumine fotografo fondò nel 1859 a Parigi un settimanale, la «Gazette du Nord», sul quale si è già scritto (e torneremo anche noi più avanti). Proprio per il suo ruolo di fondatore della «Gazette du Nord», su Gabriel de Rumine uscì nel 1860 una nota a cura del giornalista Jean-François Vaudin⁶. Quest’ultimo vi componeva un ritratto del nuovo periodico e del suo ideatore, del quale forniva vari dati biografici. Cosa vi si raccontava in estrema sintesi? Dopo aver descritto il progetto culturale della «Gazette du Nord» – che, nutrita di ideali patriottici, mirava a incrementare la conoscenza reciproca, sia politica sia letteraria, in particolare tra Russia e Francia - Vaudin segnalava che il fotografo de Rumine proveniva da una famiglia molto agiata, e che molto s’era impegnata nel promuovere lo sviluppo culturale e civile del suo paese; aggiungeva che, cresciuto in un contesto così stimolante, Gabriel era stato prima ufficiale degli Ussari, poi, dopo due anni in Siberia per un viaggio di esplorazione, era rientrato nell’esercito in occasione della guerra di Crimea (come aiutante di campo del conte Osten-Saken) e che, in quell’occasione, valorosamente aveva partecipato alla difesa di Sebastopoli (1854-1855). Dopo di che, finita la guerra (1856), aveva lasciato le armi per dedicarsi allo studio della fotografia. Nessun riferimento, come si vede, a Losanna e alla Svizzera.

Basterebbero già queste notizie biografiche per dubitare che questo Gabriel, soldato e fotografo – e fin qui sistematicamente privo di qualunque patronimico! –, possa coincidere col giovane mecenate nato a Losanna nel 1841, il quale, a questo punto, avrebbe dovuto essere, tredicenne, esploratore in Siberia, quindicenne, ufficiale nella guerra di Crimea e, diciottenne, fondatore della «Gazette du Nord», maturo abbastanza per elaborare un articolato progetto editoriale, mosso da un ideale patriottico (verso una patria dove peraltro non era nato e non aveva vissuto). Sono davvero troppe le cose che lasciano perplessi.

Ma l’articolo di Vaudin è pur sempre una recensione giornalistica che – seppur coeva e verosimilmente attendibile – resta in quanto tale una fonte da verificare. Tutto cambia però se a quest’articolo s’incrociano due lettere molto importanti, datate 1858, entrambe pubblicate dagli studiosi Gerd e Vakh⁷. La prima è firmata “Gavril Ruymine” ed è inviata il 20 novembre 1858 a P. I. Sevastyanov. In essa Gavril – ancora una volta, inutile dirlo, senza patronimico – pone la sua candidatura per partecipare, in qualità di fotografo, al viaggio del Granduca. Ed è qui che – dalle sue stesse parole – apprendiamo che il candidato fotografo aveva effettivamente combattuto nell’assedio di Sebastopoli agli ordini del conte Osten-Saken, e che poi, a guerra finita (1856), intenzionato a dedicarsi alla fotografia, aveva lasciato la Russia per andar a svolgere il suo apprendistato fotografico presso i migliori fotografi di Francia e Inghilterra, dove in seguito s’era guadagnato (com’è infatti documentato) l’associazione alle due principali società fotografiche,

⁴ Cfr. l’articolo di C. de Schoulepnikoff qui pubblicato congiuntamente al nostro.

⁵ Cfr. i due (simmetrici) fascicoli in AS-MANN, b. XIII B9, 12, e in ASN, Min. P.I., b. 347 I, 8, di cui le carte principali si pubblicano qui in Appendice.

⁶ Cfr. VAUDIN 1860, pp. 185-190.

⁷ Cfr. GERD et al. 2019, dove le due lettere, in russo, sono pubblicate in Appendice.

inglese e francese. Nella lettera il Gavril fotografo metteva in chiaro la natura 'politica' delle sue scelte. Colpito, infatti, proprio durante la guerra di Crimea, dalla penuria di fotografi russi, aveva deciso – sono quasi le sue parole – di dedicarsi alla fotografia come modo per far conoscere il suo paese all'Europa. Sono notizie importanti, e con evidenza tutte coerenti col profilo tracciato da Vaudin, ma questa volta provengono da una fonte di prima mano.

E a proposito della Crimea e della fotografia, non si può tacere la singolare coincidenza che sulla scena di quella guerra fu, come ben si sa, impegnato il noto fotografo inglese Roger Fenton, lo stesso che due anni più tardi avrebbe realizzato un ritratto fotografico di Gabriel de Rumine, lasciandoci quella che fin qui è l'unica immagine nota del Gabriel fotografo; un'immagine che – con legenda originale e di nuovo priva di patronimico – assai difficilmente può corrispondere alle sembianze d'un diciassettenne qual era nel 1858 il Gabriel di Losanna.

La seconda lettera pubblicata da Gerd e Vakh è ugualmente importante, seppur per ragioni diverse. È la missiva che porta a Gabriel de Rumine la buona notizia dell'accoglimento della sua candidatura fotografica; questa volta però, seppur solo attraverso le iniziali, l'estensore indica il nome proprio del destinatario, patronimico compreso (com'era d'altronde uso a quel tempo in Russia). E queste iniziali, la cui lettura nella grafia del cirillico ottocentesco non è scontata, non sono G.V., come inizialmente sostenuto dai due autori nel loro articolo, ma G. I., come Kirill Vakh, dopo verifica da noi sollecitata, ci ha più tardi gentilmente comunicato. La prova evidente, dunque, che il de Rumine fotografo non era il giovane Gabriel Vasilievič nato a Losanna, ma un altro Gabriel de Rumine.

Il dato si sposa perfettamente con gli elementi nuovi e determinanti che arrivano dalle ricerche di Chantal de Schoulepnikoff, discendente della famiglia de Rumine, la quale attesta, in uno scritto che qui si affianca al nostro, che Gabriel Vasilievitch ebbe un omonimo cugino, Gabriel Ivanovič lui – G. I. per l'appunto! –, più grande d'una dozzina d'anni, nato com'era infatti a San Pietroburgo nel 1828, la cui attività fotografica (e parte della biografia che questa si tirava dietro) ha poi finito con l'essere associata alla troppo breve biografia del suo più celebre cugino svizzero⁸.

Il 1828 è anche l'anno di nascita di Lev Tolstoj, che peraltro anche lui combatté, com'è noto, nella guerra di Crimea. E proprio dai Diari di Tolstoj, e dalle note dei suoi curatori del 1937, ci vengono altri dati interessanti. È il 1857, quando Tolstoj, a Parigi, incontra due volte un non identificato de Rumine. Le note scritte nei Diari sono scarse: una volta lo riceve a casa sua, un'altra vanno insieme a passeggio – quasi un flâner – per la città, come più facilmente si fa con qualcuno che si conosce almeno un po', se non proprio bene. Ma sono i curatori dei Diari a identificare il probabile amico di Tolstoj con Gabriel Ivanovič de Rumine, aristocratico il cui nome, in un giornale moscovita, appariva nella lista dei nobili che nel 1856 erano partiti dalla Russia per recarsi all'estero. I curatori aggiungevano che Gabriel Ivanovič era un ufficiale del reggimento di fanteria di Suzdal, figlio di Ivan Gavrilovič (1800-1849) e nipote di Nikolaj Gavrilovič de Rumine (1793-1870), un ricco moscovita la cui casa, negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, aveva accolto un'ampia e variegata società, e, infine, che Tolstoj conosceva la famiglia e che era stato uno dei frequentatori di queste serate organizzate da Nikolaj Gavrilovič⁹.

Il quadro è ormai abbastanza coerente: è dunque Gabriel Ivanovič il de Rumine fotografo, quello

⁸ Le fonti attestano d'altronde che già all'epoca in cui i due cugini erano in vita, dovette esserci una qualche confusione sulla loro identità. Nelle annate del «Bulletin de la Société Française de Photographie» la lista dei soci del 1° giugno 1863 (1863, p. 151) elenca ad esempio un «Rumine (Gabriel de), à Saint-Petersbourg», mentre quella del 1864 (1864, p. 308) un «Rumine (Gabriel de), à Lausanne». Il catalogo dell'esposizione della Società del 1859 elenca invece 25 stampe fotografiche di «De Rumine (Saint-Petersbourg)».

Nel documento a stampa del 1871 relativo al contenzioso che ci fu sull'eredità di «Gabriel Vasilievich Rumine» (di Losanna), «Gabriel Ivanowisch Rumine» – che agisce per sé stesso, i cugini germani e i suoi fratelli – è qualificato come «conseiller de Collège, actuellement de passage à Paris, rue de Helder, 8». In un altro documento a stampa relativo allo stesso contenzioso, ma datato 12 marzo 1872, si legge: «Gabriel de Rumine fils de feu Basile-Wilhelm de Rumine (qu'il ne faut confondre avec son cousin germain Gabriel-Ivanowisch de Rumine, dans l'intérêt duquel agit la légation russe)». Per questi documenti e questi temi cfr. l'articolo di Chantal de Schoulepnikoff qui pubblicato.

⁹ Cfr. TOLSTOJ 1937, p. 120 per i brani del diario relativi ai due incontri con de Rumine (entrambi del marzo 1857), e p. 433 per la ricca nota dei curatori. Il giornale dove veniva segnalata la partenza dalla Russia di Gabriel Ivanovich era il «Moskovskie vedomosti» del 9 ottobre 1856. I curatori segnalavano inoltre che la casa di Nikolaj Gavrilovič era situata alla strada Vozdvizhenka. Siamo grati a Yury Karev sia per la traduzione dal russo di questi brani dei Diari di Tolstoj, sia per il proficuo scambio avuto su di essi e per la segnalazione di quel senso d'intimità legato al passeggiare – ma si potrebbe dire flâner – per Parigi di Tolstoj e Gabriel Ivanovič de Rumine.

che lascia la Russia nel 1856, come racconta nella sua lettera, che è quindi a Parigi nel 1857, dove si prepara, attraverso la fotografia, a perseguire il suo progetto culturale di accorciare le distanze tra la Russia e l'Europa (e la Francia in particolare).

E, pensando agli incontri di Lev Tolstoj e Gabriel Ivanovič de Rumine, è facile immaginare che gli argomenti di conversazione non dovettero mancare a questi due giovani aristocratici russi, entrambi ventinovenenni (e reduci da una guerra), a passeggio per Parigi nel marzo 1857.

Di qui in poi, ad ogni modo, noi ci riferiremo a Gabriel Ivanovič come all'autore delle fotografie che qui si presentano per la prima volta.

*

Gabriel Ivanovič de Rumine, nato a San Pietroburgo nel 1828 e morto a Pau nel 1891, fu - almeno per qualche anno, visto che, per quanto ne sappiamo fino ad oggi, la sua attività è concentrata fra il 1858 e il 1862 - appassionato fotografo. Fu in contatto con importanti fotografi contemporanei quali Hippolyte Bayard, Roger Fenton, Thomas Sutton o Camille Silvy. Ebbe atelier a Parigi e a Londra. Divenne membro della Société Française de Photographie il 16 aprile 1858. Notizie di sue esperienze di procedimenti fotografici si trovano nel «Bulletin de la Société Française de Photographie» e in «La Lumière». È anche membro ordinario della Royal Photographic Society a partire dal 4 maggio 1858 e per il 1859 (indirizzo: "The Palace, St. Petersburg")¹⁰.

La dichiarazione a stampa sul verso di alcuni ritratti in formato carte-de-visite e notizie della sua partecipazione all'Esposizione Universale di Londra del 1862 attestano che ha atelier nella capitale britannica, al "5, Lower Gore, Queen's Gate, Hyde Park"¹¹, non lontano da quello di Roger Fenton, il quale, probabilmente nel 1858, fotografò l'amico Gabriel Ivanovič in una delle sue messe in scena orientaliste¹².

In data 24 novembre 1862, de Rumine cede a Eugène Disdéri un suo brevetto «pour un procédé à l'aide duquel on obtient des images photographiques sur la toile préparée pour la peinture (dite toile imprimée)»¹³. Non si sono trovate notizie di una sua attività fotografica dopo questa data¹⁴.

Nel corso di un viaggio per mare, fra fine dicembre 1858 e metà giugno 1859, al seguito del Granduca Costantino Nicolaevič Romanov, ammiraglio della flotta imperiale, Gabriel Ivanovič realizza in Italia, in Grecia e in Palestina, un vasto insieme di riprese fotografiche¹⁵.

¹⁰ Cfr. http://rpsmembers.dmu.ac.uk/rps_results.php?mid=919

¹¹ Cfr. *International Exhibition 1862* e, *infra*, fig. a p. 18. Inoltre varie fotografie in carte-de-visite di attori teatrali inglesi attribuite a de Rumine, alcune datate 1858 e una 19 luglio 1859, sono conservate nella collezione fotografica del Victoria & Albert Museum, Londra. Una carte-de-visite con l'indirizzo dell'atelier londinese è stata segnalata da Emanuele Bennici (*infra*, fig. a p. 18).

¹² Si veda la fotografia riprodotta *infra*, p. 19, la quale è citata ma non riprodotta in BALDWIN et al. 2004, pp. 84-85. Anche Baldwin identifica erroneamente il de Rumine che vi appare ritratto come «the photographer Gabriel de Rumine (1841- 1871)», ossia il losannese, ma nota: «One problem with this identification is that the figure in the photograph (visible only obliquely) seems to have a beard heavier than likely for a man of seventeen».

¹³ ANP, MC_ET_XXXVI_958

¹⁴ Si potrebbe supporre che la sua intensa attività di fotografo concentrata in un breve periodo non abbia dato i frutti economici sperati inducendolo a desistere. È da notare anche che non si hanno finora tracce di sue riprese in Russia; eppure nella già citata lettera del 20 novembre 1858 indirizzata a P.I. Sevastyanov si legge che ha deciso di apprendere a fotografare «al fine di far conoscere all'Europa i luoghi più rimarchevoli della nostra patria per mezzo della fotografia».

¹⁵ Al seguito del granduca erano anche il poeta A.N. Maikov, il romanziere D.V. Grigorovič, anch'egli fotografo amatore, e l'architetto acquarellista Charles Kolman (cfr. la prima puntata del resoconto del viaggio a firma di de Rumine sulla «Gazette du Nord», n.1, p. 5). Il Granduca Costantino, era uomo di cultura e dai vasti interessi. La fotografia lo interessò molto. Anche il suo diario degli anni 1858-1864 attesta che si diletta lui stesso di fotografare, che faceva eseguire fotografie di sé, dei suoi familiari e dei militari ai suoi comandi, che conosceva fotografi di rilievo russi ed europei, che acquistava, donava e raccoglieva fotografie. Notizie in merito si trovano nel diario del Granduca (MIRONENKO 2019) alle date: 16 e 17 aprile, 10, 18 e 24 agosto, 14 settembre 1859, 4 febbraio, 20 e 25 aprile, 6 e 8 maggio, 4 e 25 giugno, 14 settembre, 2 dicembre 1860, 6 gennaio, 9 e 16 aprile, 12, 13 e 17 giugno, 21, 25, 27 e 30 ottobre, 20 novembre 1861, 30 aprile, 25 ottobre 1862, 1 giugno, 19 ottobre, 27, 28 novembre, 5, 6 e 14 dicembre 1863, 19 gennaio, 17 marzo, 4, 5 e 7 maggio, 31 luglio, 20 dicembre 1864.

Le lettere pubblicate da Lora Gerd e Kirill Vakh¹⁶, alle quali abbiamo già accennato, forniscono preziosi elementi per la storia della serie di fotografie di questo viaggio.

In quella spedita il 20 novembre 1858 da Parigi (8, rue Saint-Severin) a Pëtr Ivanovič Sevastyanov (appassionato di archeologia, collezionista d'arte e di fotografie documentarie), de Rumine, dopo aver premesso che nella guerra di Crimea aveva notato con disappunto l'assenza di fotografi russi, vanta la sua esperienza in materia fotografica nonché la sua appartenenza alle associazioni fotografiche francese e inglese e si candida per partecipare, «come fotografo russo», al viaggio del Granduca Costantino a titolo gratuito ma con copertura delle spese sue e di due assistenti. Ricorda che possiede «un apparecchio fotografico di sessanta centimetri quadrati, formato assai raro, con il quale il viaggio del granduca sarebbe degnamente illustrato»¹⁷.

Risulta peraltro che nel viaggio de Rumine ha utilizzato anche un apparecchio più piccolo e maneggevole¹⁸ che usa per alcune vedute (dettagli architettonici di Monreale, per esempio) e per i ritratti, nonché un apparecchio stereoscopico.

Il 28 novembre seguente A.V. Golovnin, segretario personale del Granduca, comunica a «G.I. Ryumin» che il Granduca ha accettato la proposta, e precisa:

«Voi e i vostri due assistenti sarete alloggiati su una delle nostre navi da guerra su un piede di parità con i nostri ufficiali, e avrete l'uso di un tavolo del salone a spese del Granduca. Le spese a terra del viaggio e, se del caso, di affitto di un appartamento saranno ugualmente a carico del Granduca. [...] Il Granduca vi lascia la piena proprietà di tutti i negativi fotografici a eccezione dei ritratti di lui, della granduchessa e del loro augusto figlio»¹⁹.

In caso di accettazione il fotografo è invitato a presentarsi a Nizza il 15 dicembre per l'inizio della crociera.

Nella sua replica da Parigi, il 30 novembre 1858, de Rumine, dopo aver ringraziato, scrive:

«Nella mia attività molto dipende da un tempo favorevole. Quanto alle apparecchiature e ai prodotti chimici, ho portato con me quanto ho potuto trovare di meglio»²⁰.

In una lettera lunga e dettagliata, inviata da Palermo a Sevastyanov il 31 gennaio 1859, de Rumine, riferendosi ai giorni passati a Nizza scrive, fra l'altro:

«non ho avuto il tempo di fare quanto speravo, perché ho dovuto preparare le lenti Taupenot e testare le apparecchiature. Ho fatto tutto ciò con efficacia e da allora tutto si è svolto come previsto. A Genova ho realizzato 26 riprese in una giornata, a Roma in otto giorni ne ho realizzate 150²¹ e adesso qui lavoro 10-12 ore al giorno ed è impossibile fare di più perché i soggetti sono molto dispersi. [...] Ho acquistato da Bisson un grande apparecchio di 50 centimetri quadrati; ne sono abbastanza soddisfatto e tutto va bene, soltanto mi pento di avere scelto delle dimensioni così gigantesche che a parte i costi elevati non servono a niente e sono molto difficoltose perché richiedono molte mani e molto tempo. Lecu²², dal quale ho acquistato lastre di vetro per negativi per 1000 franchi, mi ha imbrogliato. Invece delle lastre levigate che gli avevo ordinato mi ha dato delle lastre ordinarie e ne mancava un terzo. Delahaye²³ mi ha venduto invece delle lastre di prima qualità, senza marchio, splendide, e quanto da lui fornito era perfettamente imballato, tanto che nel viaggio non si è rotta neanche una bottiglia. L'assistente che mi ha trovato e mi ha inviato a Nizza vale oro. Conosce bene il fatto suo, è una persona seria, appassionata del suo lavoro e sulla quale si può contare per tutto. [...] Invece l'assistente che ho assunto su raccomandazione di Silvia

¹⁶ GERD et al. 2019. Gli autori pubblicano in appendice la trascrizione di alcuni importanti documenti, attribuendoli però erroneamente, come si è già detto, a Gabriel Vasil'ëvič il losannese.

¹⁷ *Ibidem*, Appendice, p.38.

¹⁸ Tale apparecchio è forse quello che compare in una ripresa in grande formato dell'Eretteo a Atene, di cui un esemplare è nelle collezioni della BnF.

¹⁹ GERD et al. 2019, Appendice, p.38.

²⁰ *Ibidem*, pp. 38-39.

²¹ Questa notizia di un numero notevole di fotografie riprese da de Rumine a Genova e a Roma è di grandissimo interesse; ma non trova fino a ora riscontro né in collezioni fotografiche né nella storiografia su de Rumine.

²² L'annuncio «Lecu, Fabrique spéciale de glaces et cuvettes, rue St. Etienne-Bonne-Nouvelle, Paris», compare ripetutamente nella pagina pubblicitaria de «La Gazette du Nord».

²³ L'annuncio «Maison Centrale de Photographie N.B. Delahaye, rue de Lancry 16, Paris», compare ripetutamente nella pagina pubblicitaria de «La Gazette du Nord». Vi compaiono annunci anche dell'atelier Levitsky Photographie Artistique, della ditta J. Cayron, della Papeterie Marion.

è talmente nullo che non so come sbarazzarmene. [...] Ho perso per colpa sua più di 1500 franchi. Ha rotto lastre per un valore di 500 franchi e ha versato dieci litri d'argento»²⁴.

Già nel marzo 1859, durante il viaggio, de Rumine invia alla Société Française de Photographie, una prima serie di vedute fotografiche - 25 delle quali sono esposte nella terza esposizione della Società inaugurata il 15 aprile seguente -; e in novembre presenta una seconda serie di stampe, parte delle quali sono destinate a sostituire le precedenti «M. De Rumine n'ayant pu, pendant son voyage, donner au tirage de positives les mêmes soins qu'il a pu y mettre depuis son retour à Paris»²⁵.

Nel diario del Granduca Costantino il nome di de Rumine compare varie volte negli anni 1859 e 1860. Il 17 aprile 1859, due giorni prima di lasciare Napoli per raggiungere Atene, il Granduca scrive: «Alle 2 siamo andati a Caserta [...], abbiamo potuto incontrare soltanto Calabrese [sic] con la sua giovane moglie»²⁶. Gli ho consegnato, per il re, una collezione completa di fotografie di de Rumine»²⁷. Il 10 agosto è a Sandown, nell'Isola di Whight, e scrive: «Dopo la prima colazione de Rumine ci ha mostrato delle fotografie del nostro viaggio. Alcune sono splendide.»²⁸. Il 14 settembre, a San Pietroburgo, mostra alla moglie «le fotografie portate dalla Gran Bretagna e quelle di de Rumine»²⁹. Il 4 giugno 1860 scrive di aver scelto e ordinato «una vasta collezione di fotografie che mi ha inviato de Rumine, alcune delle quali sono superbe»³⁰. Cinque giorni più tardi annota di aver mostrato ai familiari «delle fotografie di de Rumine del nostro viaggio»³¹.

Nel «Journal of the Photographic Society of London» del 23 maggio 1859 è pubblicata una lettera di J. Lawson Sisson³² relativa al procedimento di negativo con il «raspberry-process», nella quale sono contenute preziose informazioni tecniche circa le fotografie del viaggio di de Rumine e anche la notizia di 200 vedute stereoscopiche di Pompei e del Museo borbonico e 50-60 negativi di grande formato realizzate dal suo «amico il Maggiore de Rumine», notizia che non si ritrova in alcuna altra fonte³³:

«I took the negative by the raspberry-process, from a positive on paper (you see the reflected light from the paper and the folds), from a negative taken by my friend Major de Rumine, who is in

²⁴ GERD et al. 2019, Appendice, p. 39.

²⁵ «Bulletin de la Société Française de la Photographie», tome V, 1859, p. 85: *Assemblée générale de la Société, Procès verbal de la séance du 18 Mars 1859*: «M. Laulière présente au nom de M. Gabriel de Rumine, qui en fait hommage à la Société pour ses collections, une première série d'épreuves, vues, monuments et reproductions, obtenues dans son voyage avec S.A.I. le grand-duc Constantin».

«Bulletin de la Société Française de la Photographie», tome V, 1859, p. 322: *Assemblée générale de la Société, Procès verbal de la séance du 28 Novembre 1859*: «M. Gabriel de Rumine fait hommage à la Société d'une série d'épreuves représentant divers monuments, vues et fresques reproduites par lui dans son voyage avec S.A.I. le grand-duc Constantin et qui, en partie du moins, avaient été déjà présentés à la Société au commencement de cette année. Mais M. de Rumine n'ayant pu, pendant son voyage, donner au tirage des positives les mêmes soins qui a pu y mettre depuis son retour à Paris, a cru devoir présenter à la Société ces nouvelles épreuves obtenues avec les mêmes clichés et supérieures au point de vue du tirage positif».

Nell'inventario della SFP sono elencate 7 vedute di Pompei: anfiteatro, Casa di Diomede, e altre 5 non specificate, 1 di Pozzuoli (Tempio di Serapide). Quest'ultima veduta è catalogata e riprodotta in MARBOT 1976, pp. 34-35, come opera del de Rumine losannese.

²⁶ «Calabrese» va senza dubbio identificato col Duca di Calabria, erede al trono di Napoli, di lì a poco (22 maggio) divenuto re Francesco II. La giovane moglie, Sofia di Baviera, aveva 18 anni nel 1859.

²⁷ MIRONENKO 2019, p. 44.

²⁸ *Ibidem*, pp. 72-73.

²⁹ *Ibidem*, p. 81.

³⁰ *Ibidem*, p. 187.

³¹ *Ibidem*, p. 188. Purtroppo non s'è trovata traccia finora di esemplari delle fotografie segnalate nella lettera.

³² L'inglese Joseph Lawson Sisson Jr. fece farte di un gruppo di fotografi amatori di Losanna, fra i quali era anche Adrien Constant Delessert. Cfr *Revue Photographique* 1858. Fra il 1858 e il 1861 Lawson Sisson presentò a esposizioni fotografiche a Londra vedute stereoscopiche di Losanna, una delle quali è simile alla veduta su carta salata procedimento Sutton donata da de Rumine alla SFP nel 1858. Tale stereoscopica insieme a un'altra sempre di Losanna e dello stesso Lawson Sisson fu anche edita nella collezione del 1859 del «The Stereoscopic Magazine. A Gallery of Landscape, Architecture, Antiquities, and Natural History». La collezione comprese fra 1859 e 1861 vedute stereoscopiche anche di Roger Fenton, Robert Howlett, Captain Robert John Henry, Henry Taylor, Ernest H. Edwards e altri.

³³ Peraltro sono note alcune rare stereoscopiche di de Rumine delle truppe francesi nella guerra in Italia del 1859, presenti nelle collezioni Auer a Losanna e Lundberg a Guilford. Si vedano gli esempi riprodotti infra, p. 19.

the suite of the Grand Duke Constantine. He tells me that he has taken 200 stereoscopic negatives of Pompeii and the Bourbon Museum at Naples, and fifty or sixty large negatives of various things of interest. From time to time he sent me a number of prints from his negatives; and I can assure the lovers of photographs of architecture and antiquities, &c., that they have a great treat in store, for it is my friend's intention to publish a great number of them soon. The negatives are chiefly by the Taupenot process. He speaks very highly of a large Voigtlander orthoscopic lens he possesses; and with justice, for I never saw straight lines in architecture and in copies from frescoes so rendered before»³⁴.

Nel corso del 1859 de Rumine apre un atelier a Parigi, in rue Villedo 10, dove aveva sede anche lo studio di Camille Silvy. L'8 ottobre inizia a pubblicare il settimanale internazionale «La Gazette du Nord. Revue hebdomadaire internationale. Publiée sous la direction de M. Gabriel de Rumine. Littérature, mœurs, voyages, beaux-arts, commerce, industrie» (con sede in boulevard Montmartre 19). Il periodico si propone di promuovere i rapporti culturali fra la Francia e «les peuples du Nord», la Russia, la Svezia, la Danimarca, e gode del patrocinio del Granduca Costantino, al quale il fotografo aveva presentato il suo progetto editoriale proprio durante il loro viaggio di quello stesso anno³⁵.

Il prospetto di lancio del settimanale, datato 7 agosto 1859, annuncia la pubblicazione a puntate del resoconto del viaggio a firma dallo stesso de Rumine e l'offerta agli abbonati di una cartella contenente dieci fotografie del viaggio:

«Dès à présent nous sommes en mesure de commencer notre travail d'initiation internationale en offrant au public la relation complète du voyage que S.A.I. le grand-duc Constantin vient de faire en Orient et en Italie. [...] En même temps la *Gazette du Nord* se signalera par la publication d'un album destiné à faire événement dans l'histoire de l'art. On sait qu'il n'existe point d'épreuve photographique des ruines de Pompéi; mais par une auguste exception S.A.I. le grand-duc Constantin a pu faire exécuter des vues pour son cabinet, par les nobles artistes qui l'accompagnaient. C'est un album composé de ces vues, photographiées par M. G. de Rumine, un de ces artistes-gentilshommes comme on n'en trouve guère qu'en Russie: un album de photographies prises d'après nature non seulement en Italie et principalement à Pompéi, mais encore en Sicile, en Grèce, en Orient, avec les objectifs spéciaux commandés par le grand-duc; un album par conséquent en dehors des objets d'art du commerce d'estampes, que la *Gazette du Nord* offrira en prime à ses abonnés. Chaque album contiendra au moins dix planches de 18 centimètres sur 24 d'étendue. M. de Rumine, le gentilhomme dont le concours nous est promis, a consacré sa fortune à l'étude et aux progrès de l'art photographique. Chargé spécialement par le grand-duc Constantin de reproduire par la photographie les sites et les monuments les plus remarquables qu'il a rencontrés dans son magnifique voyage, il a établi à Paris les plus beaux ateliers photographiques qui existent au monde, des ateliers dignes en un mot de l'œuvre monumentale qu'il a mission d'exécuter. L'*Album de Pompéi*, composé pour la prime de la *Gazette du Nord*, est destiné, nous pouvons l'affirmer, à produire dans le monde des arts et des lettres une sensation immense. Sa publication sera un des événements importants de ce temps-ci»³⁶.

È da notare l'enfasi con cui è sottolineata l'impresa delle vedute fotografiche di Pompei.

De Rumine pubblica a puntate il resoconto del viaggio nei paesi del Mediterraneo, che tuttavia si interrompe - così come l'offerta della cartella di stampe fotografiche a chi si abbona - con il numero 8 (26 novembre 1859), contenente la puntata relativa all'arrivo a Napoli³⁷. Il racconto del viaggio è

³⁴ LAWSON SISSON 1859, p. 304.

³⁵ Il settimanale cessò la pubblicazione già nel giugno 1860.

³⁶ Da altre fonti risulta che l'abbonato poteva scegliere fra 40 fotografie. «Le Pays: journal des volontés de la France», nel numero del 10 ottobre 1859, segnalando l'uscita del primo numero della rivista «La Gazette du Nord» informa che agli abbonati è offerto a partire dal primo gennaio 1860 «un Album de 10 magnifiques photographies (plaque normale) extraites de l'Album de voyage de S.A.I. le grand duc Constantin, composé spécialement pour lui pendant sa dernière expedition par G. de Rumine. Des specimens de 40 photographies, parmi lesquelles les abonnés pourront choisir, sont exposés dans les bureaux».

³⁷ De Rumine continua invece a curare, fino all'ultimo numero della rivista, la rubrica di note politiche e varia «Bulletin de la Semaine».

avvincente e dimostra la cultura e la sensibilità del suo autore, ma non contiene purtroppo alcuna informazione circa le riprese fotografiche³⁸. Fortunatamente, però, ne dà notizia in due occasioni il periodico «La Lumière». Nel numero del 25 giugno in una nota sull'Esposizione fotografica della Société Française de Photographie al Palazzo degli Champs-Élysées, Ernest Lacan scrive: «Un amateur russe, M. de Rumine, qui accompagnait le grand-duc Constantin lors de son voyage dans la Méditerranée, a exposé une série de vues prises par lui dans les divers pays qu'a visités le prince. Ces épreuves, de grande dimension, sont exécutées d'une façon très remarquable. Elles reproduisent les monuments les plus curieux de Naples, de Pompéi et de Palerme, et l'on y trouve toutes les qualités qui distinguent les œuvres d'un homme de goût et d'un praticien expérimenté»³⁹.

Ancora Lacan, nel numero del 1° settembre 1860, in una nota sulle esperienze innovative della fotografia in tutti i campi, scrive:

«Allez chez MM. Gaudin frères, et vous y trouverez, avec les vues de Sicile dont nous avons aussi parlé, les deux voyages en Chine dont la *Lumière* a déjà rendu compte, ainsi que nombreuses épreuves représentant les points principaux de cette partie de l'Orient vers laquelle l'attention générale est si vivement attirée. Feuilletez les albums de MM. Graham et de Rumine et vous pourrez compléter l'itinéraire que suivent tous les regards et toutes les pensées»⁴⁰.

L'insieme delle fotografie finora note relative al viaggio nel Mediterraneo comprende immagini di Palermo, Napoli, Pompei, Baia, Pozzuoli, Atene, Gerusalemme.

Si conservano in varie collezioni pubbliche due serie di stampe: la prima in formato 34x40 cm circa, su supporto o a stampa, recante titolo, dichiarazione di autorialità ("Photographie de Rumine"), e indirizzo dell'atelier ("Paris 10 rue Volledo"), o non a stampa, ma recante il timbro a secco "PHOTOGRAPHIE RUMINE/ Paris"; la seconda in formato 16x22 su supporto (30x40) recante il timbro a secco "La Gazette du Nord/Paris/ 19 Boulevard Montmartre"⁴¹ (figg. a p. 17).

Le due raccolte più ampie di queste stampe sono conservate a San Pietroburgo, presso l'Istituto di Storia della Cultura Materiale dell'Accademia Russa delle Scienze, e a Parigi, alla Bibliothèque nationale de France. La prima consta di circa 250 stampe, tra cui 33 vedute di Pompei, un ampio numero di fotografie di affreschi pompeiani del Museo di Napoli e due del celebre Ercole Farnese⁴²; la seconda comprende 48 stampe, fra cui 2 vedute di Pompei, 2 di Baia, 1 di Pozzuoli, e molte altre stampe duplicate. Sempre a Parigi la Société Française de Photographie conserva le vedute del viaggio donate da de Rumine, fra cui 7 vedute di Pompei (Anfiteatro, Casa di Diomede, Casa della Fontana Grande Fontana, Casa del Poeta tragico, Tempio di Venere, Porta di Ercolano, Basilica) e 1 del Tempio di Serapide a Pozzuoli. Il Museum of Fine Arts di Houston possiede 5 stampe, di cui 2 di Pompei. A Firenze, la Fondazione Alinari per la Fotografia conserva 17 stampe di cui 7 di Pompei (Tempio della Fortuna, Tempio di Venere, Casa del fornaio, Affresco di Adone, Teatro, Teatro tragico, Arco di Trionfo con la Via di Mercurio)⁴³.

A Napoli, nell'Archivio di Stato e nell'Archivio Storico del MANN si conservano alcuni preziosi documenti relativi alle riprese fotografiche di de Rumine a Pompei (sei dei quali sono qui

³⁸ Come ha notato Flora Triebel (TRIEBEL 2021, p. 4) de Rumine nella prima puntata del suo resoconto del viaggio («Gazette du Nord», n. 1, p. 5) usa una metafora significativa: «Nous ne nous sommes pas proposé en écrivant ce récit de raconter les faits et gestes du prince à chaque heure de la journée, mais nous voulons montrer le daguerréotype de tout ce qui a pu l'intéresser [...]».

³⁹ LACAN 1859. Il catalogo dell'esposizione elenca 25 fotografie di de Rumine, di cui 9 di Pompei (*Catalogue 3e exposition SFP 1859*, p. 56).

⁴⁰ LACAN 1860.

⁴¹ Sono note 8 stampe della serie del periodico con timbro a secco, conservate al Getty Research Institute, 5 di Atene e 3 di Gerusalemme. Si tratta di controtipi delle fotografie in grande formato.

⁴² Cfr. MEDVEDEVA 2020. Un certo numero delle stampe della collezione di San Pietroburgo, che all'origine era appartenuta al Granduca Costantino, è firmato in inchiostro rosso nell'angolo in basso a destra, come quelle del MANN. Ringraziamo Maria Medvedeva per averci indicato il numero delle vedute di Pompei presenti nella collezione di San Pietroburgo. I soggetti pompeiani che sono a San Pietroburgo e non a Napoli sono: Teatro Grande, Odeion, Basilica, Casa del Questore.

⁴³ Alcune stampe fotografiche del viaggio sono conservate inoltre al Moma di New York, al Musée de l'Élysée di Losanna, e al Getty Museum di Los Angeles.

trascritti integralmente in Appendice). Si tratta in sostanza della corrispondenza intercorsa tra l'ambasciatore russo Kakoschkine, la Casa Reale napoletana e la direzione del Real Museo Borbonico in relazione al permesso per fotografare a Pompei e al Museo chiesto, il 28 febbraio 1859, per Gabriel de Rumine; permesso che, inizialmente rifiutato nel rispetto dei regolamenti borbonici che lo vietavano (dal 1855), viene alla fine concesso in via eccezionale, e solo per riguardo al Granduca Costantino, per un mese a partire dal 7 marzo 1859, e senza restrizioni riguardo ai monumenti ancora inediti. Fino al 6 aprile seguente, dunque, de Rumine ebbe piena libertà di fotografare a Pompei (e nel Museo) e di riprendere anche quei monumenti, come le Terme Stabiane, mai fotografati fino a quel momento.

Dal diario del Granduca Costantino risulta che egli visitò Pompei soltanto in data 6 aprile 1859: «A mezzogiorno siamo andati a vedere Pompei. Abbiamo visitato in dettaglio le nuove terme recentemente scoperte e due o tre case. Interessante ma molto stancante. Tre case sono state scavate davanti a noi, ma non è stato trovato niente d'interessante. Peraltro tre scheletri. Non c'era altro che tre recipienti in bronzo»⁴⁴.

Le 31 stampe rinvenute al Museo Archeologico Nazionale di Napoli hanno un formato 34/39,8x40/48; sono tutte firmate, eccetto tre, "G. de Rumine" a inchiostro rosso nell'angolo in basso a destra, e tutte sono incollate su un cartoncino color avorio (48x64 circa), sul retro del quale sono stati manoscritti a penna - probabilmente dallo stesso de Rumine - i titoli delle vedute, in lingua francese. Le riprese di Pompei sono in tutto 28, e ad oggi è questa la più ampia serie di fotografie pompeiane di De Rumine, dopo quella dell'Istituto di Storia della cultura materiale, a San Pietroburgo.

È molto probabile che nella serie rinvenuta al MANN vada riconosciuta quella che, come sappiamo dal suo diario, fu offerta dal Granduca Costantino al re di Napoli il 17 aprile 1859 in atto di riconoscenza per la concessione del permesso. Ma non si può neanche escludere che possa trattarsi di un'eventuale seconda serie donata alla Direzione del Museo e degli Scavi di Pompei. In un caso come nell'altro non sappiamo di quante stampe fosse composta in origine la serie offerta in dono. Le fotografie furono stampate a Napoli, probabilmente dallo stesso de Rumine, non sappiamo se a bordo della nave o appoggiandosi a un atelier napoletano. A tale proposito è da notare che soltanto le stampe del MANN, alcune di quelle donate alla SFP e molte della collezione di San Pietroburgo sono firmate, e che tutte quelle del MANN e alcune della SFP sono squadrate, a differenza della grande maggioranza delle altre finora note tirate successivamente dagli stessi negativi e tagliate stondando gli angoli.

L'insieme delle immagini di Pompei di de Rumine risulta particolarmente interessante anche perché si colloca cronologicamente verso la fine delle prime campagne fotografiche dedicate a Pompei ad opera di fotografi "amatori", con fini non commerciali.

Nel loro complesso le immagini dimostrano certamente un interesse a documentare aspetti delle realtà archeologiche (e in tal senso resta eloquente il numero significativo delle riprese di Pompei rispetto al totale di quelle dell'intero viaggio fin qui note). Naturalmente anche quelle pompeiane, come tutte le altre riprese eseguite nel corso del viaggio, sono il frutto del desiderio del granduca Costantino di ricordare e illustrare i luoghi memorabili visitati lungo l'itinerario del viaggio.

Tra le 28 vedute di Pompei del MANN troviamo più o meno equamente rappresentate le riprese di edifici e luoghi pubblici (15) e quelle di edifici privati (13, contando anche le 3 che per titolo sono fotografie di affreschi ma in realtà hanno carattere di veduta). Prevalgono vedute d'insieme del soggetto (edifici pubblici, case) ma non ampie.

Mancano alcuni dei soggetti che poi faranno parte dei più noti repertori iconografici di Pompei a cura dei maggiori stabilimenti commerciali, come le vedute panoramiche, quelle dell'area del Foro, o della via delle Tombe, oltre a dettagli architettonici o decorativi.

⁴⁴ MIRONENKO 2019, p. 44.

Le vedute sono caratterizzate da peculiari caratteri formali.

La composizione è sempre ben equilibrata. Il soggetto è preferibilmente ripreso da distanza ravvicinata, circoscritto entro il perimetro dell'inquadratura senza troppo interesse al contesto ampio o paesaggistico, con un effetto di forte evidenza degli elementi. A tal fine è stato utilizzato ricorrentemente un obiettivo a focale medio-lunga. Spesso l'immagine adotta elementi architettonici - sempre restituiti a linee perfettamente verticali - che inquadrano la parte centrale del soggetto. Sono privilegiate composizioni assiali e non di scorcio.

Sono attentamente scelte condizioni di luce piena. In taluni casi tuttavia una vasta zona d'ombra sembra adottata come protagonista; è il caso delle vedute della Casa di Marco Lucrezio e dei Nuovi Bagni (cat. nn. 5 e 21).

Il negativo risulta sempre attentamente elaborato per ottenere effetti luministici calcolati, tanto più efficaci nel grande formato adottato. Particolare cura è dedicata alla gamma delle tonalità con passaggi variati, non di rado vibranti; spesso all'effetto generale concorre il rapporto fra le tonalità degli oggetti principali della veduta, il primo piano flou (area di suolo o di terreno o qualche dettaglio) e il cielo quasi sempre accuratamente mascherato per ottenere un'area omogenea e risonante. In taluni casi sono introdotti effetti di ombre vaganti (ad esempio nella veduta della Porta di Ercolano, cat. n.1).

*

Per valutare appieno l'importanza della campagna fotografica di de Rumine a Pompei, ci sembra utile ripercorrere, sia pure sinteticamente, la storia dell'iconografia fotografica di Pompei fra il 1841 e il 1859⁴⁵. A tal fine nelle schede delle stampe de Rumine del MANN, che seguono a questo testo, sono proposte, soggetto per soggetto, anche le fotografie ad oggi note riprese a Pompei da altri fotografi prima di de Rumine e caratterizzate da inquadrature e punti di vista analoghi o che ad altro titolo è comunque utile comparare con quelle del fotografo russo.

Il matematico e filologo inglese Alexander John Ellis (1814-1890), partito per il Grand Tour con l'intenzione di arrivare a Costantinopoli, si fermò assai più a lungo in Italia, dove ebbe l'idea di pubblicare a dispense l'album *Italy Daguerreotyped*, che purtroppo non fu poi realizzato⁴⁶. A tale scopo raccolse, fra aprile e luglio del 1841, dagherrotipi di diverse città italiane opera di vari fotografi o realizzati da lui stesso o sotto la sua supervisione. Il corpus di questa impresa, costituito da 158 dagherrotipi a lastra intera (150x205 mm), è conservato con le sue note autografe presso il National Science and Media Museum, a Bradford. Per un numero notevole di questi dagherrotipi, in particolare quelli ripresi da lui, Ellis annotò la data, il luogo, il tempo di esposizione, le condizioni atmosferiche e altri elementi. L'insieme comprende 7 vedute di Pompei e 2 di Pozzuoli, da lui riprese fra il 21 aprile e il 12 maggio personalmente o sotto la sua diretta supervisione. Ellis rifiutò esplicitamente «la mania di abbellire» la veduta, tipica della tradizione calcografica. I suoi dagherrotipi sono caratterizzati da una peculiare spregiudicatezza di composizione. Il monumento, quando è presente, è decisamente subordinato all'insieme paesaggistico.

L'archeologo e studioso di architettura medievale e islamica Joseph Philibert Girault de Prangey, e John Ruskin, due protagonisti di primissimo piano della storia delle vedute dagherrotipiche di luoghi e monumenti italiani, non hanno fotografato Pompei.

Nel 1846 Calvert Richard Jones (1804-1877), sacerdote (fino al 1837), matematico e pittore, in particolare di marine, fotografo amatore in rapporto con Talbot, realizzò importanti vedute calotipiche di diverse città italiane e anche una serie molto ampia di Pompei (alcune decine). Le sue vedute sono informate a un gusto prevalentemente paesaggistico proprio del pittore, non di rado animate discretamente da qualche figura umana e spesso attente alla presenza del Vesuvio nella composizione. Comprendono panorami, strade, case e dettagli (altari, banchi di vendita)⁴⁷.

⁴⁵ Sull'iconografia fotografica di Pompei si veda in particolare MIRAGLIA 2015.

⁴⁶ Su Ellis si veda BONETTI et al. 2003.

⁴⁷ Su Jones si veda LASSAM 1988.

George Wilson Bridges (1788-1863), discendente di una vecchia famiglia inglese, sacerdote anglicano, durante un viaggio nel Mediterraneo compiuto in parte in compagnia di Jones, riprese almeno una veduta panoramica di Pompei datata 1847⁴⁸.

In una lettera spedita alla fine di maggio da Catania a Talbot, Bridges scrisse che Ferdinando II era stato così piacevolmente soddisfatto delle vedute degli affreschi romani che gli concesse il permesso di «copy, move, or measure, throughout the Kingdom»⁴⁹. In una lettera del 28 agosto Bridges ricorda di avere incontrato il calotipista italiano Stefano Lecchi (1803-post 1866): «I saw him take 14 one morning at Pompeii without one failure»⁵⁰. Purtroppo delle fotografie riprese nel 1847 a Pompei da Lecchi sono note ad oggi soltanto due vedute.

Nel 1851 Alfred-Nicolas Normand (1822-1909), architetto *pensionnaire* della Villa Medici a Roma, realizza una serie notevole di riprese a Pompei (almeno una trentina), che rivelano la sua competenza archeologica (è forse il primo a fotografare dei dettagli architettonici, come alcuni capitelli) e al tempo stesso un personale gusto visivo che lo porta a realizzare vedute non convenzionali⁵¹.

Nello stesso anno 1851, John Shaw Smith (1811-1873), irlandese, fotografo amatore di cui si hanno finora scarse notizie, nel corso di un viaggio nei paesi del Mediterraneo riprese numerose vedute calotipiche di Pompei di notevole qualità visiva: panorami, strade e alcuni interni.

Paul Jeuffrain (1809-1896), nato da una famiglia impegnata nell'industria tessile, appassionato studioso di procedimenti fotografici, fra i primi membri titolari della Société Française de Photographie, riprese più di una ventina di calotipi di Pompei nel 1852.

Firmin Eugène Le Dien (1817-1865), giurista di formazione, fu un brillante allievo di Gustave Le Gray; realizzò alcune vedute calotipiche di Pompei e di Pozzuoli nel 1853, di grande qualità paesaggistica, che furono magistralmente stampate a Parigi, a partire dai negativi su carta, proprio da Le Gray⁵².

Lo scozzese James Graham (1806-1869), missionario laico, fotografo noto soprattutto per essere stato vicino ai pittori preraffaelliti Hunt e Seddon, riprese alcune vedute calotipiche di Napoli e dintorni nel corso di diversi viaggi fra il 1858 e il 1862.

Le notizie riportate fin qui concernono fotografi "amatori" nel senso ottocentesco del termine, ossia persone di cultura di varia formazione, divenuti appassionati cultori della fotografia per proprio interesse e senza fini commerciali.

Ma all'inizio degli anni Cinquanta l'opportunità e l'utilità di organizzare una documentazione fotografica sembrano imporsi alla stessa Soprintendenza preposta agli scavi. Come ha scritto Italo Iasiello:

«una prima testimonianza dell'utilizzo della fotografia ad uso degli scavi di Pompei da parte del personale in servizio rimonta all'anno 1847, quando cioè si trovava in servizio sugli scavi lo stesso giovane Giuseppe Fiorelli, e riporta ad una "macchina di Dagherrotipo acquistata per uso degli Scavi" e depositata "presso il 1° Disegnatore dei Reali Scavi, d. Giuseppe Abbate", che doveva evidentemente esserne il tecnico responsabile, unendo come talora accadeva all'epoca, le

⁴⁸ <https://britishphotohistory.ning.com/profiles/blogs/auction-rev-george-bridges-early-calotype-album-3-17-november-202?overrideMobileRedirect=1>

⁴⁹ Cfr. LASSAM 1988, pp. 20-21.

⁵⁰ Cfr. LASSAM 1988, pp. 20-21, BONETTI 2010, p. 31. Si veda anche R. Caccialanza, *Stefano Lecchi allievo di Daguerre: le ultime rivelazioni*, Cremona 2020.

⁵¹ Su Normand, si veda NÉAGU et al. 1978. AUBENAS et al. 2010.

⁵² Cfr. AUBENAS et al. 2010.

competenze di disegnatore e quelle di fotografo»⁵³.

Sittrattadiunanotiziaimportante,anchesepoinullasappiamosull'effettivoutilizzo dell'apparecchio fotografico, che forse non entrò mai veramente in uso. Così come nulla sappiamo al momento di un interesse per la fotografia di Giuseppe Abbate o di Giuseppe Fiorelli, entrambi personaggi di grande spicco, l'uno non ancora impegnato nella realizzazione della Pompeian Court della Great Exhibition di Londra (nell'edizione di Sydenham del 1854), l'altro protagonista di spicco l'anno seguente (1848) della Commissione per le Riforme del Museo Borbonico, sfortunato tentativo di riformare in chiave liberale la gestione del Museo e degli Scavi (che costò al giovane archeologo il licenziamento e un anno di carcere con l'accusa di sedizione liberale)⁵⁴.

Un significativo passo in avanti nella direzione dell'organizzazione di un gabinetto fotografico presso gli Scavi di Pompei - teso tra l'altro a produrre una documentazione tecnica dei lavori - fu fatto qualche anno più tardi, nel 1853. Il progetto lo si deve in particolare a Raffaele Campanelli (1813-1878) - nativo di Potenza, arruolatosi nell'Armata di Terra delle Due Sicilie come ufficiale e ingegnere, poi nominato «ingegnere di dettaglio» degli scavi di Pompei il 5 agosto 1852 - e forse anche al suo diretto superiore, Gaetano Genovese, architetto direttore degli stessi scavi⁵⁵.

Da un rapporto indirizzato da quest'ultimo al Direttore del Museo Borbonico e Soprintendente Generale agli Scavi, il principe di San Giorgio (e da questi a sua volta trasmesso alla Casa Reale il 2 gennaio 1854), molto apprendiamo in merito agli obiettivi e all'organizzazione di questo gabinetto fotografico:

«Signor Direttore. Mi è duopo interessarla a pro della Direzione dei Scavamenti Pompeiani e di quanto quella debba operare, onde somministrare alla Reale Accademia Ercolanese, agli archeologi in generale, agli scienziati, agli artisti, al Real Governo tutto quello che da essa si attende in questi giorni in cui i mezzi da rilevare le vedute dei monumenti antichi sono facilissimi. Egli è ben certo che in ragione che uno scavamento si esegue, coi sistemi adottati a strati orizzontali, escono alla luce oggetti interessantissimi, che di poi nel progredire la escavazione si perdono e si distruggono, per la caduca e fragile loro materia, che lo scavo istesso si presenta in vari modi e forme diverse, con particolarità che di poi sfuggono, o si dimenticano; ad ovviare i quali inconvenienti bisognerebbe dedicare molti artisti a disegnare que' monumenti, quelle particolarità interessanti con grave spesa e lungo tempo, il quale ultimo farebbe ad ogni momento soffermare l'opera degli artefici scavatori, mentre che la prima attenuerebbe di molto lo assegno pei scavi. Ed è pur d'aggiugnere che le discorse difficoltà privano l'Accademia Ercolanese di molte e svariate notizie, la massima parte dei monumenti rimangono inediti, e per tal modo che noi, gli archeologi e gli esteri restiamo privi, o pel meno desiderosissimi di quanto di nuovo, d'interessante in Pompei, ad ogni istante, dalle terre si scopre. E tutto questo interviene nel mentre la fotografia ne' tempi che corrono può il tutto raccogliere, riprodurre, diffondere secondo i bisogni e le prescrizioni che possono all'uopo dettarsi.

Per le quali cose propongo lo acquisto di una macchina perfetta del valore di circa ducati centoventi, la quale maneggiata dal Sig.r Campanelli in questa specialità versato a sufficienza, sopperisca i dimostrati bisogni. [...] Un piccolo stabilimento fotografico in Pompei adunque può offrire alla Maestà del Re Signor Nostro una collezione successiva e periodica delle vedute dei nuovi scavi, che non è permesso disegnare, alla Reale Biblioteca privata, a' Reali Principi; può somministrarne altre per donarsi a persone Reali estere, all'Accademia Ercolanese, e di Belle Arti e farne rimanere altra ivi per dote e per farla ostensiva ai forestieri, ch'ivi si conducono ed ammirano quelle anticaglie, che successivamente siano soggette a deperimento e distruzione con l'elasso del tempo vorace e per la forza dell'intemperie cui sono esposte. Con questo trovato si avrebbero e si conserverebbero belle memorie, all'opposto dei tempi andati, nei quali tutte quelle

⁵³ IASIELLO 2017, p. 55.

⁵⁴ Su G. Fiorelli cfr. MILANESE 1999; per G. Abbate cfr. MILANESE 2007.

⁵⁵ Cfr. IASIELLO 2017, p. 54.

che si avrebbero potuto raccogliere si sono perdute»⁵⁶.

Il rapporto di Genovese indica anche i benefici che si sarebbero potuti ricavare dalla vendita delle fotografie degli scavi ai visitatori di Pompei:

«Non discorro che si potrebbe formare un fondo di cumolo per quanto si potrebbe avere, vendendo alcune collezioni di svariati oggetti de' scavi, in Pompei istesso, di cui gli esteri sono avidissimi e non meno i nostri, e questa proposta pur concilia facilità e decoro ad attuarsi con istudiato sistema, come in Roma si pratica dalla calcografia camerale, di tutt'i quadri e delle più famigerate opere di Belle Arti».

L'importanza di questa iniziativa intesa a creare un gabinetto fotografico non sfuggì al direttore della nuova serie del «*Bullettino Archeologico Napoletano*», che ne dette notizia e la commentò nel numero di dicembre 1853⁵⁷.

Tuttavia il gabinetto fotografico di Pompei, nonostante l'acquisto a Parigi di un apparecchio, non entrò mai in funzione a pieno regime e finì col produrre poco o nulla, forse anche a causa dei costi elevati di gestione e realizzazione delle riprese fotografiche.

«Furono realizzate delle vedute degli scavi, ma non sembra che siano state eseguite quelle foto documentarie inizialmente ipotizzate, mentre Campanelli, oramai "particolarmente incaricato delle fotografie in Pompei", poteva mettere insieme, secondo la consuetudine dell'epoca, "un album di fotografie pompeiane" ed esibirlo "a sua Maestà, ed ai Principi Reali", mentre lo stesso ingegnere chiedeva a più riprese di poter avere l'esclusiva "di trarre copia fotografica dei monumenti editi e venderle", con quella che sembrerebbe alla fine una impostazione più vedutistica che documentaria»⁵⁸.

Non è improbabile che anche questa richiesta di esclusiva, a più riprese avanzata da Campanelli, stia dietro al divieto di fotografare i monumenti pompeiani che fu poi sancito il 21 dicembre 1855; divieto rimasto poi in vigore almeno fino al 1859 e in base al quale, come si è visto, il permesso di fotografare chiesto per de Rumine dall'ambasciatore russo era stato inizialmente negato.

Con l'avvento degli stabilimenti fotografici commerciali nel corso della seconda metà degli anni Cinquanta e poi sempre più negli anni Sessanta e dopo, e quindi con il diffondersi di stampe sciolte, di formati medi e piccoli (cabinet, carte-de-visite, stereoscopico) l'iconografia fotografica di Pompei conosce una nuova stagione diventando accessibile a un largo pubblico e ampliandosi sempre più nei soggetti. Le stampe fotografiche di Pompei venivano vendute anche presso gli Scavi, alternando mensilmente i diversi stabilimenti fotografici che ne facevano domanda⁵⁹.

In questo quadro ha particolare importanza la precoce produzione di Claude Victor Grillet (1808-?) di una serie di vedute stereoscopiche di Pompei edita dai fratelli Gaudin.

La vastissima produzione di serie stereoscopiche dei Frères Alexis et Charles Gaudin⁶⁰ ebbe larga

⁵⁶ Dal testo del rapporto di G. Genovese pubblicato in IASIELLO 2017, appendice, pp. 477-478.

⁵⁷ Minervini loda il principe di San Giorgio per «la felicissima idea di applicare la fotografia a riprodurre colla massima sollecitudine le antichità della sepolta Pompei, le quali si mostrano giornalmente alla luce del sole. Per quanta diligenza si usi a conservare i cadenti ruderi, per quanto studio si ponga a scavare a strati orizzontali ed in un piano alquanto esteso, riusciva assolutamente impossibile conservare almeno alla scienza le parti superiori degli edificii, che essendo quasi tutti crollanti si mostrano incapaci di qualunque sostegno. Talvolta un interessante dipinto rimase distrutto col cader del muro, sul quale vedevasi effigiato; e sovente avemmo a deplorare la perdita de' quadretti di paesaggi, o di svariati ornamenti, che trascurati da prima per eseguire i più importanti dipinti, non si prestarono in seguito ad essere esattamente ritratti. Ma d'oggi innanzi non potersi più verificare una simile perdita; perciocché l'amministrazione della Real Casa ha già curato l'acquisto di un buono apparecchio fotografico [...] Queste riproduzioni pertanto non impediranno che de' più interessanti dipinti si facciano o i disegni a contorni, o i lucidi a colori da valenti disegnatori di Pompei. Allorché sia concesso dalla permanenza de' monumenti, non può dubitarsi che il rendere in modo esatto e ricercato la varietà delle tinte sia un lavoro di somma importanza per tutti i riguardi».

⁵⁸ IASIELLO 2017, pp. 57-58.

⁵⁹ Cfr. MIRAGLIA 2015, p. 53, nota 39.

⁶⁰ Fratello del chimico, fisico e fotografo Marc-Antoine Gaudin, Alexis Gaudin (Saintes 1816-Saint-Ouen 1894) avvia nel 1840 una ditta di commercio fotografico. Nell'ottobre 1851 rileva il periodico «*La Lumière*» e, oltre a pubblicarvi alcuni articoli, lo utilizza per intense campagne pubblicitarie della vasta produzione Gaudin di serie stereoscopiche. Specializzato nella produzione di fotografie stereoscopiche, fra il 1852 e il 1858 prende diversi brevetti di visori stereoscopici. Nel 1855 si associa con il fratello Charles (Saintes 1825-Saint-Germain-en-Laye 1905), al quale lascia la ditta nel 1864. Cfr. G. Fanelli, *Le vedute stereoscopiche dell'Italia edita da Alexis e Charles Gaudin (1855-1866 circa)*,

diffusione in Europa tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento, anche grazie alla pubblicità costante - in forma di articoli e di annunci pubblicitari - attraverso le pagine del settimanale «La Lumière». Nel loro catalogo del settembre 1856 - l'unico loro fino ad oggi rintracciato - è compresa una sezione "Italie" di stereoscopiche su vetro (nn. 365-598) realizzate da Claude-Marie Ferrier (Nizza, Superga, Torino, Genova, Milano, Como, Brescia, Certosa di Pavia, Padova, Venezia, Verona, Firenze, Pisa, Lucca, Roma; con numerazione in massima parte coincidente con quella delle vedute italiane elencate nel catalogo della produzione Ferrier datato 1859) e una sezione "Pompeia" di stereoscopiche su carta all'albumina, delle quali è indicato quale autore "M[onsieur]. Grillet", cioè Claude Victor Grillet, comprendente 56 vedute numerate di Pompei (23 soggetti), ma anche di Napoli, Paestum, Ercolano, Baia (1 soggetto), Pozzuoli (1 soggetto) e Palermo.

L'esame della produzione degli stabilimenti fotografici commerciali successiva alla data della campagna fotografica di de Rumine a Pompei esula da questa nota. Si ricorda tuttavia che le ricchissime produzioni 'pompeiane' degli atelier Giorgio Sommer⁶¹, Robert Rive⁶², Alphonse Bernoud⁶³, e in misura minore di quello di Michele Amodio⁶⁴, si impongono senza dubbio come il più rivelatore, e per certi versi "canonico", insieme omogeneo di restituzione fotografica dell'immagine di Pompei che ha corrisposto e al contempo ha contribuito a formare l'immaginario collettivo di Pompei fra la metà degli anni Sessanta e la fine dell'Ottocento. Né va dimenticato che Sommer (seguito poi anche da Amodio) creò parallelamente la produzione di bronzi riproducenti oggetti e sculture di Pompei.

Sommer e Fiorelli ebbero rapporti importanti sui quali sarebbe molto utile e interessante indagare. Certo, anche grazie a questo rapporto privilegiato, Sommer dovette ottenere nel tempo permessi speciali per fotografare Pompei⁶⁵. Un permesso importante, ad ogni modo, gli era stato concesso già durante l'ultimo anno di vita del Regno borbonico, il 17 aprile 1860 (quando Fiorelli era ancora lontano dal diventare il Soprintendente agli Scavi); un permesso che, sulla base di un programma vasto e dettagliato delle vedute, lo autorizzava a fotografare negli scavi per un periodo, insolitamente lungo, di sei mesi.

È da sottolineare anche che gli stabilimenti fotografici in generale e in particolare quelli intestati a Giorgio Sommer e Robert Rive (in realtà operante per merito anche del fratello Julius) si valevano per le riprese fotografiche anche di collaboratori. In particolare per Pompei prima Rive (dal 1861) e poi Sommer (dalla fine del 1862) impegnarono i fratelli Vincenzo e Giacomo Item, di origine svizzera⁶⁶.

www.historyphotography.org/saggi-e-contributi.

⁶¹ Sullo stabilimento Sommer si vedano in particolare: *Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857-1888*, catalogo della mostra, a cura di M. Miraglia, P. Piantanida, D. Siegert, Heidelberg 1992; G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro. Attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze 2007.

⁶² Sullo stabilimento Rive si vedano in particolare: G. Fanelli, *Robert Rive*, con la collaborazione di B. Mazza, Firenze 2010; idem, *Catalogo dello stabilimento fotografico Robert Rive*, Parigi 2017; idem, *Catalogo della produzione dello stabilimento fotografico commerciale Robert Rive, Napoli. Aggiornamento*, <https://www.historyphotography.org/fotografi>.

Nell'archivio AS-MANN sono conservati permessi di fotografare a Pompei concessi a Rive in data 20 gennaio 1858 e 12 maggio 1859. Cfr. MIRAGLIA 2015, p. 52-53, nota 22. Per una disamina della produzione fotografica Rive relativa a Pompei, oltre che agli spazi espositivi e alle collezioni del MANN si rinvia a MILANESE 2009.

⁶³ Sullo stabilimento Alphonse Bernoud si vedano in particolare: G. Fanelli, B. Mazza, *Alphonse Bernoud*, Firenze 2012; *Alphonse Bernoud pioniere della fotografia, luoghi persone eventi* catalogo della mostra, a cura di F. Speranza, Napoli 2018.

⁶⁴ Sullo stabilimento Michele Amodio si veda: G. Fanelli, *Michele Amodio*, 2014: www.historyphotography.org/fotografi.

⁶⁵ Cfr. MIRAGLIA 2015, p. 38 e nota 45.

⁶⁶ Si veda AMOROSI 2017.



A



B



C

A - Esempio di supporto editoriale a stampa, con dichiarazione di autorialità, indirizzo dell'atelier, e soggetto. Cfr. scheda 18, p. 58.

B - Timbro a secco «PHOTOGRAPHIE DE RUMINE/ Paris», utilizzato sul supporto di stampe di formato grande.

C- Timbro a secco «LA GAZETTE DU NORD/ PARIS/ 19, Boulevard Montmartre», utilizzato sul supporto delle stampe offerte agli abbonati del settimanale.



D



E



F



G

D - «PHOTOGRAPHIE DE RUMINE/ Paris, 10, Rue Villedo», «Guerre d'Italie/ Champ des Zouaves à Bisagno», stereoscopic, recto e verso. Coll. Auer, Lausanne

E - Idem, edizione per il mercato inglese, «Scenes from the Italian War, 1859. / The Zouaves in Camp at Bilagno [sic]», acquerellata, recto e verso. Coll. Lundberg, Guilford.

F - G. de Rumine, *Ritratto del tenore italiano naturalizzato inglese. Antonio Giuglini*, 1860 circa, carte de visite, recto e verso.

G - Annuncio pubblicitario in *The International Exhibition of 1862: The Illustrated Catalogue of the Industrial Department, British Division*, vol. I, London 1862, p. 736



H



I

H - R. Fenton, «*Coffee Making, / The Slave Gabriel [Ivanovič] de Rumine*», 1858 circa, stampa su carta all'albumina, 24x24. Reproduced by permission of the Royal Engineers Museum, Gillingham.

I - A. Bernoud, *Ritratto del Granduca Costantino Nicolaevic*, 1859, carte de visite, recto e verso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MINERVINI 1853

G. Minervini, *Fotografia in Pompei*, «Bullettino Archeologico Napoletano», 35, 1853, p. 81

LACAN 1856

E. Lacan, *Pompeia. Vues stéréoscopiques. Par M. Griliez [Grillet]*, «La Lumière», 10 mai 1856, n. 19, p. 71-72

s.a. 1858

s.a., *Procès verbal de la séance du 18 juin 1858*, «Bulletin de la Société Française de Photographie», 4, 1858, p. 174 (registra alcune osservazioni di "M. Gabriel de Rumine" sull'impiego della carta al collodio secco metodo Corbin).

DE RUMINE 1858

G. de Rumine, *Sur la préparations des épreuves au charbon*, «Bulletin de la Société Française de Photographie», 4, 1858, Septembre, p. 227. L'articolo è pubblicato anche in «Revue photographique, Recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie», 1858, p. 102.

Journal Photographic Society 1858

Photographic Society. Ordinary meeting. May 4, 1858, «Journal of the Photographic Society», 1858, May 21, p. 211 (dà notizia dell'elezione di "Major Gabriel de Rumine" a membro dell'associazione)

Photographic Notes 1858

«Photographic Notes. Journal of the Birmingham Photographic Society. Edited by Thomas Sutton», 1858, vol. 3, p. 223 (rende noto che de Rumine ha comunicato alla rivista di avere pubblicato la sua nota sul procedimento Sutton nel Bulletin della SFP)

Revue Photographique 1858

Séance des Sociétés de Photographie. Société Française de Photographie. Séance du 18 juin 1858, «Revue Photographique», 1858, a. 3, n. 33, 5 juillet, p. 102 (dà notizia dell'utilizzazione del papier "collodionné sec de M. Corbin" da parte di «M. le vicomte de Rumine, M. Lawson-Sisson, M. Constant Delessert et plusieurs autres amateurs de Lausanne»)

Catalogue 3^e exposition SFP 1859

Catalogue de la troisième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers, 15 avril - 1 juillet 1859, p. 56

Gazette Beaux-Arts 1859

Notizia di cronaca, «Gazette des Beaux-Arts», 1859, vol. 3, p. 192 (dà notizia della campagna fotografica di G. de Rumine in occasione del viaggio del Granduca Costantino)

LACAN 1859

E.L. [Lacan], *Exposition Photographique III*, «La Lumière», samedi 25 juin 1859, p. 101 (nota sulla terza esposizione della SFP)

Revue photographique 1859

«Revue photographique: recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie», 1859, 4, p. 32 (lettera di Th Cognac che scrive alla rivista in merito a un apparecchio per conservare la carta fotografica per stampa di positivi venduto a G. de Rumine, fra gli altri; lettera di risposta firmata da L. e H. Wulf)

Artiste 1860

«L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres», 1860, n.s., tome 9, pp. 215-216 (dà notizia della campagna fotografica di G. de Rumine al seguito del Granduca Costantino, a Atene e Gerusalemme)

Journal Général Imprimerie 1860

«Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, Deuxième série, Tome 4, année 1860. Première Partie. Bibliographie. Livres, compositions musicales, gravures, etc.», Paris 1860, pp. 188, 200, 247-248, 308

LACAN 1860

E. L. [Lacan], *Quelques mots d'actualité*, «La Lumière», 1 septembre 1860, p. 137

Photographic News 1860a

s.a., *French Photographic Society*, "The Photographic News", 1860, 13 gennaio, p. 226 (dà notizia del dono da parte di de Rumine alla SFP, Parigi, di fotografie del viaggio del 1859)

Photographic News 1860b

s.a., *The Photographic Exhibition. Fourth and concluding notice*, «The Photographic News», 1860, 24 febbraio (dà notizia delle fotografie di de Rumine del viaggio del 1859 che non sono state esposte a Londra perché arrivate troppo tardi)

VAUDIN 1860

J.F. Vaudin, *La Gazette du Nord. Revue Internationale*, in ibidem, *Gazetiers et Gazettes; Histoire critique et anecdotique de la presse parisienne. Année 1858-1859*, Paris 1860, pp. 185-190 (nota sulla «Gazette du Nord» comprendente una biografia di G. de Rumine)

Annales Archéologiques 1861

«Annales Archéologiques par Didron aîné», tome 21, Paris 1861, p. 171 (notizia delle fotografie "in grande formato" del viaggio del Granduca Costantino in Italia e in Oriente)

A.E. 1862

A.E., *Exposition photographique d'Amsterdam*, «Le Moniteur de la Photographie», 1862, II, n. 11, 15 août, p. 84

International Exhibition 1862

International Exhibition, 1862. Reports by the Juries on the subjects in the thirty-six classes into which the exhibition was divided, London 1863, p. 17 (dà notizia della menzione d'onore attribuita a "de Rumine (Russia)")

Exposition Internationale 1862

Exposition Internationale de Londres. liste de Récompenses accordées par le Jury pour la photographie, «La Lumière», 30 juillet 1862, p. 55 (dà notizia della menzione d'onore attribuita a «Rumine (G.), pour une série de vues de l'Est, et pour excellence photographique générale»)

Bulletin des lois 1864

«Bulletin des lois de l'Empire Français», premier semestre de 1864, tome 23, Paris 1864, p. 573: domanda di brevetto d'invenzione per 15 anni depositata il 27 agosto 1862 da "M. de Rumine (Gabriel)" per «des perfectionnements apportés dans la photographie». Il brevetto viene ceduto da de Rumine a Eugène Disderi, con atto notarile datato 24.11.1862 (Archives nationales Paris, MC_ET_XXXVI_958)

TOLSTOJ 1937

Léon Tolstoï, *Oeuvres complètes*, sous la rédaction générale de V. Tchertkoff, Deuxième Série. *Journaux*. Tome 47, Moscou, Édition d'État, 1937 [in lingua russa, a parte il frontespizio in francese]

MARBOT 1976

Une invention du XIXe siècle, Expression et technique, la photographie, collections de la Société Française de Photographie, catalogo della mostra, Paris 1976, pp. 34-35

NÉAGU et al. 1978

Ph. Néagu, A. Cayla, Alfred Normand, *Photographie d'Italie de Grèce et de Constantinople. Calotypes 1851-52*, Gorle-Bergamo 1978.

MARBOT 1980

Regards sur la photographie en France au XIXe siècle. 180 chefs-d'œuvre du département des Estampes et de la Photographie, catalogo della mostra, a cura di B. Marbot, con la collab. di B. Hébert, Parigi 1980

LASSAM et al. 1988

R.E. Lassam, M. Gray, *The Romantic Era. Reverendo Calvert Richard Jones, 1804-1877; Reverendo George Wilson Bridges, 1788-1863; William Robert Baker di Bayfordbury, 1810-1896. Il lavoro di tre fotografi inglesi svolto in Italia nel 1846-1860 usando il procedimento per Calotipia (Talbotipia)*, Firenze 1988

ASCIONE 1990

G.C. Ascione, *Tra vedutismo e fotografia: la rappresentazione di Pompei nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Fotografi a Pompei dalla collezioni del Museo Alinari*, catalogo della mostra, Firenze 1990, pp. 21-29

MUSACCHIO 1994

M. Musacchio, *L'Archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890). Inventario*, Roma 1994

Italien Sehen 1994

Italien Sehen und Sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870), catalogo della mostra, a cura di B. von Dewitz, D. Siegert, K. Sculler-Procopovici, Heidelberg 1994

MILANESE 1999

A. Milanese, *L'attività giovanile di Giuseppe Fiorelli e l'esperienza nella Commissione per le Riforme del Museo Borbonico: nascita di un protagonista della storia della tutela in Italia*, in *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte*, Atti del Convegno, Napoli 19-20 marzo 1997, a cura di P.G. Guzzo e S. De Caro, Napoli 1999, pp. 69-100

PELIZZARI 2000

M.A. Pelizzari, *The Inclusive Map of John Shaw Smith's 1850-1852 Photographic Tour*, «Visual Resources», 16, 2000, pp. 351-375

ASCIONE 2003

G.C. Ascione, *Il "souvenir" di Pompei. Dalle immagini neoclassiche alla diffusione nell'epoca della riproducibilità tecnica*, «Rivista di Studi Pompeiani», 12-13, 2001-2002 [2003], pp. 35-51

BONETTI et al. 2003

L'Italia d'argento 1839/1859. Storia del dagherrotipo in Italia, catalogo della mostra, a cura di M.F. Bonetti, M. Maffioli, Firenze 2003

DESROCHERS 2003

B. Desrochers, *Giorgio Sommer's Photographs of Pompeii*, «History of Photography», 27.2, 2003, pp. 111-129

BALDWIN et al. 2004

G. Baldwin, M. Daniel, S. Greenough, *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, catalogo della mostra, London/ New Haven 2004, pp. 84-85

LYONS 2005

C.L. Lyons, *The Art and Science of Antiquity on Nineteenth-Century Photography*, in idem et al., *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, London 2005, pp. 22-59

MILANESE 2007

A. Milanese, *Nostalgia dell'antico o nostalgia d'un contesto? Sale neopompeiane nel Museo Nazionale di Napoli tra 1864 e 1870*, in *Alma Tadema e la Nostalgia dell'antico*, a cura di S. De Caro e E. Querci, catalogo della mostra, Napoli Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008, Milano 2007, pp. 168-179

MILANESE 2009

A. Milanese, *Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Milano 2009 (nuova ediz. ampliata 2021)

AUBENAS 2010

Primitifs de la Photographie. Le calotype en France 1843-1860, catalogo della mostra, a cura di S. Aubenas, P.-L. Roubert, Paris 2010

BENNICI 2015

E. Bennici, *Fotografi del XIX secolo a Palermo: Gabriel de Rumine*, 2015

http://www.academia.edu/17575730/Fotografi_del_XIX_secolo_a_Palermo_-_Gabriel_de_Rumine

DE CAROLIS 2015

E. De Carolis, *Pompei in posa nella fotografia dell'Ottocento*, in *Pompei e l'Europa (1748-1943)*, Milano 2015, pp. 277-285

MIRAGLIA 2015

M. Miraglia, *La fotografia, Pompei e l'Antico. Fra documentazione, stile 'documentario' e tensioni estetiche*, in M. Miraglia, M. Osanna, *Pompei e la fotografia*, Milano 2015

OSANNA 2015

M. Osanna, *"Raccogliere, riprodurre, diffondere": fotografare Pompei*, in M. Miraglia, M. Osanna, *Pompei e la*

fotografia, Milano 2015

STEFANI 2015

G. Stefani, *Pompei, lo Stato e la fotografia*, in, *Pompei e l'Europa, 1748-1943*, catalogo della mostra, a cura di M. Osanna, M.T. Caracciolo, L. Gallo, Milano 2015

AMOROSI 2017

V. Amorosi, *La famiglia Item una imprenditorialità svizzera sul territorio campano*, «Nobiltà. Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi», anno 24, maggio-agosto 2017, n. 138-139, pp.n.n.

IASIELLO 2017

I. Iasiello, *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2017

DE CAROLIS 2018

E. De Carolis, *L'immagine fotografica di Pompei ed Ercolano fra Ottocento e Novecento/ The photographic image of Pompeii and Herculaneum in the late 19th and early 20th centuries*, in *Ercolano e Pompei*, Ginevra [2018], pp. 158-171

MIRONENKO 2019

Дневники великого князя Константина Николаевича. 1858–1864, [Diario del granduca Costantino Nikolaevich. 1858-1864], a cura di S. V. Mironenko, V. Mironenko, Mosca 2019 [in lingua russa]

GERD et al. 2019

L.A. Gerd, K.A. Vakh, *A Little Known Russian Photographer of the 19th Century: Gavriil Vasilievich Riumin*, «New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art scientific Journal», no. 4, 2019, pp. 32-41 [in lingua russa]

https://www.academia.edu/42050808/%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%95_%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%97%D0%9D%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%95_NEW_ART_STUDIES?email_work_card=thumbnail

MEDVEDEVA 2020

M. V. Medvedeva, *Photographic Collection of Gavril Ryumin (Gabriel de Rumine): Between Europe and Russia*, in *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. vol. 10, a cura di A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova, Mosca-San Pietroburgo, 2020, pp. 87-96 [in lingua russa]
<http://dx.doi.org/10.18688/aa200-1-7>

TRIEBEL 2021

F. Triebel, *Gabriel de Rumine, un «gentilhomme russe photographe» devant les grands sites de la Méditerranée*, «L'Antiquité à la BnF», 10 février 2021
<https://antiquitebnf.hypotheses.org/12346>,

HENGUELY 2021

S. Henguely, *L'enfance d'un 'art capricieux'. La scène photographique en Suisse Romande*, in *D'Après Nature. Photographie Suisse au XIXe siècle*, catalogo della mostra, a cura di M. Gasser, S. Henguely, Göttingen 2021

APPENDICE

ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI

ASN, Min. P.I., b. 347, I, 8

Lettera del 28 febbraio 1859 con la quale l'ambasciatore russo alla corte di Napoli, Kakoschkine, chiede al principe di Bisignano, Maggiordomo Maggiore di Casa Reale, l'autorizzazione per il Signor de Rumine di fotografare a Pompei e nel Museo Borbonico su incarico del granduca Costantino.

«Naples le 28 Février 1859

Mr de Rumine Officier des Armées Impériales, Attaché à la suite de Son Altesse Imperial Monseigneur le Grand Duc Constantin, ayant été chargé par Son Altesse Impériale de former une collection de photographie des vues de Pompei et des objets d'art contenus dans le Musée Royal de Naples, le soussigné Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire de Sa Majesté l'Empereur des toutes les Russies, a l'honneur de recourir à l'extrême obligeance de Son Excellence Monsieur le Prince de Bisignano, Grand Maître de la Cour de Sa Majesté le Roi des deux Siciles en Le priant de vouloir bien accorder cette autorisation à Mr. de Rumine, si toute fois Son Excellence ne trouve pas cette demande contraire aux règlements établis.

Le soussigné saisit cette occasion pour renouveler Son Excellence Monsieur le Prince de Bisignano l'assurance de sa haute considération.

Kakoschkine»

Lettera (minuta) del 2 marzo 1859 con la quale il principe di Bisignano risponde all'ambasciatore Kakoschkine che purtroppo il permesso non può essere accordato.

«Il sottoscritto Maggiordomo Maggiore Soprintendente Gen.le della Casa di S.M. il Re delle Due Sicilie presenta i suoi complimenti a S.E. il Sig. C.r Kakoschkine Inviato Straordinario e Ministro plenipotenziario di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie, ed in risposta al suo pregevole foglio 28 Feb.o pross.o scorso si dà il pregio di esternarle che con dispiacere vedesi inabilitato a poter corrispondere alle premure della E.S. relativamente alla permissione che il Sig. de Rumine Ufficiale delle Armate Imperiali attaccato al seguito di S.A.I. il Granduca Costantino, vorrebbe di formare una collezione fotografica delle vedute di Pompei e degli oggetti d'arte si contengono nel Museo R.le Borbonico, giacché v'ha una disposizione Sovrana emessa fin dal 21 Dic.e 1855 che vieta di accordarsi permessi anche ai nazionali di far uso della fotografia per ritrarre i monumenti del R.l Museo, di Pompei, di Ercolano, etc.

Egli intanto si avvale di questa occasione per riprotestare alla prelodata E.S. i sentimenti della sua perfetta stima ed alta considerazione.

Napoli, 2 marzo 1859

Bisignano»

Lettera (minuta) del 7 marzo 1859 con la quale il principe di Bisignano informa l'ambasciatore Kakoschkine che il permesso, in via eccezionale, è stato accordato.

«Il sottoscritto Maggiordomo Maggiore Sopr.te Gen.le della Casa di S.M. il Re delle Due Sicilie presenta i suoi complimenti a S.E. il Sig. C.r Kakoschkine Inviato Straordinario e Ministro Plenipotenziario di S.M. l'Imperatore di tutte le Russie e si dà il pregio di esternarle che dopo le novelle premure della E.S. acciò il Sig. de Rumine Ufficiale delle Armate Imperiali attaccato al seguito di S.A.I. il Granduca Costantino, venisse autorizzato a poter formare per conto dell'I.A.S. che gliene è dato l'incarico, una collezione fotografica delle vedute di Pompei e degli oggetti d'arte esistenti nel R.l Museo Borbonico, egli non ha esitato un momento a prendere sull'obbietto gli ordini del Re Suo Augusto Signore, e che la M.S. volendo far cosa grata alla prelodata A.S.I., si è compiaciuta di apportar questa volta una eccezione alla massima stabilita col R.l Rescr.o del 21 Dic.e 1855 che vieta di far uso della fotografia per copiare le vedute e gli oggetti d'arte di cui trattasi, con accordare al Sig. de Rumine la permissione di ritrarre egli stesso per un mese taluni de' monumenti del Museo stesso e dell'antica città di Pompei col mezzo della macchina fotografica, e ciò unicamente per conto della sullodata I.A.S.

Il sottoscritto quindi si avvale di questa opportunità per reiterare alla E.S. gli attestati della sua distinta stima ed alta considerazione.

Napoli, 7 marzo 1859

Bisignano»

Lettera del 7 marzo 1859 con la quale il principe di Bisignano informa il principe di San Giorgio, Direttore del Real Museo Borbonico e Soprintendente generale agli scavi che, in via del tutto eccezionale, il re ha concesso al Sig. de Rumine il permesso di fotografare a Pompei e nel Museo.

«Maggiordomia Maggiore, Soprintendenza Generale di Casa Reale, 2.o Ripartimento.

Al Signor Direttore del Regio Museo Borbonico Soprintendente Generale agli scavi di antichità. Il Cav.e de Kakoschkine, Inviato straordinario e Ministro Plenipotenziario di S.M. l'imperatore di tutte le Russie, ha fatto reiterate premure acciò venisse accordato al Sig.r de Rumine, Ufficiale di quella Armata Imperiale attaccato al seguito di S.A.I. il Granduca Costantino, la permissione di formare per conto della I.A.S., che glie ne ha dato lo incarico, una collezione fotografica delle vedute di Pompei e degli oggetti d'arte esistenti in codesto R. Museo.

Io quindi ho umiliato ciò a S.M. il Re N.S.e la M.S. volendo far cosa grata alla prelodata A.S.I., si è compiaciuta di apportare questa volta una eccezione alla massima stabilita col R. Rescritto 21 Dicembre 1855 che vieta di fare uso della fotografia per copiare le vedute e gli oggetti d'arte di cui trattasi, con accordare al Signor de Rumine la permissione di ritrarre egli stesso per un mese taluni de' monumenti del Museo stesso e dell'antica città di Pompei col mezzo della macchina fotografica, e ciò unicamente per conto della I.A.S.

Nel R. Nome lo partecipo a Lei per l'uso che ne risulta; nella intelligenza che ne ho dato avviso al Cav.e Kakoschkine.

Napoli 7 Marzo 1859

Il Principe di Bisignano»

Lettera del 26 marzo 1859 con la quale il principe di Bisignano precisa al principe di San Giorgio che l'autorizzazione concessa dal re al Sig. de Rumine non ha limitazioni e comprende anche i monumenti inediti come le Terme Stabiane appena scavate.

«Maggiordomia Maggiore, Soprintendenza Generale di Casa Reale, 2.o Ripartimento.

Al Signor Direttore del Regio Museo Borbonico Soprintendente Generale agli scavi di antichità. Napoli 26 Marzo 1859

Signore, col R. Prescritto 7 and.to con cui fu accordata al Signor de Rumine Ufficiale delle Armate Imperiali Russe addetto al seguito di S.A.R. e I. il Granduca Costantino il permesso di potere durante un mese ritrarre egli stesso per conto solo della A.S.R., taluni dei monumenti di codesto R. Museo e di Pompei col mezzo della macchina fotografica, non venne posta limitazione alcuna intorno alla scelta di tali monumenti, né per quelli che sono inediti.

Essendo ora venuta a mia conoscenza che siasi vietato in Pompei al Sig. de Rumine di ritrarre le vedute delle terme stabiane e di altri monumenti inediti io la incarico di disporre subito l'occorrente perchè sia rimosso ogni ostacolo e possa il Sig. de Rumine eseguire quanto brama con la macchina fotografica.

Il Maggiordomo Maggiore Soprintend.te Gnle di Casa Reale
Bisignano»

Lettera del 28 marzo 1859 con la quale Raffaele Campanelli, architetto "locale" di Pompei, riferisce al principe di San Giorgio di aver preso atto degli ordini superiori, che consentono al Sig. de Rumine di fotografare, come sta facendo, anche i monumenti inediti di Pompei.

«Casa Reale.

Reali Scavi di Pompei

Al Signor Direttore del Regio Museo Borbonico, e Soprintendente Generale agli Scavi di antichità del Regno

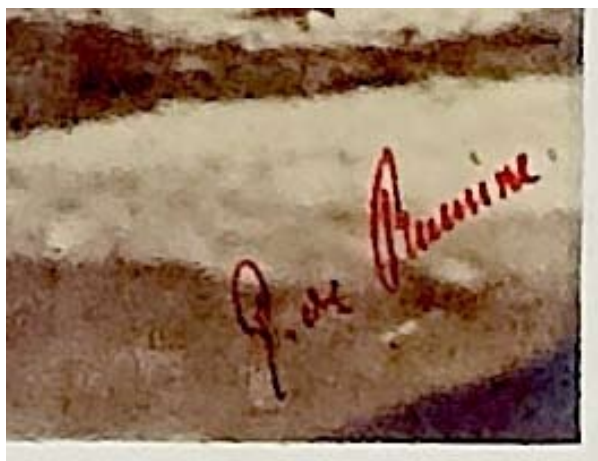
Napoli, 28 Marzo 1859

Adempio al dovere accusarle ricezione del Suo autorevole foglio di ieri, urgente, riguardante la Superiore concessione data al Sig.r de Rumine ufficiale dell'imperiale armata Russa, onde poter trarre in fotografia le vedute dei monumenti inediti di questi Reali

Scavi per conto di S.A.I. il Granduca Costantino, il quale fin da questo giorno ha cominciato a fruirne con occuparsi nel sito delle nuove terme stabiane.

L'Architetto di Casa R.le

Raffaele Campanelli»



Pompeii. Porte d'Herulanum.

Dettaglio della firma "G. de Rumine" sulla stampa di cui alla scheda 1 a pagina 30 e titolo della stessa manoscritto sul retro del supporto.

TAVOLE

Avvertenza

Le misure sono date in centimetri, altezza x larghezza. Sono indicate in tutti i casi in cui è stato possibile accertarle. Tutti i titoli sono in corsivo; tra virgolette sono trascritti quelli che compaiono sul negativo o sul supporto delle stampe fotografiche.



1. G. DE RUMINE, «*Pompei. Porte d'Herculanum.*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 34,8x40, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

I rapporti fra le luci e le ombre e la gamma delle tonalità sono attentamente calcolati. Alcune ombre portate sembrano ottenute in fase di elaborazione del negativo, come quella sul tumulo al margine sinistro e quelle sul marciapiede al margine destro, compresa quella che investe il paracarro in primo piano. L'effetto flou della fascia di suolo al margine inferiore (compreso il paracarro) è funzionale all'effetto generale. Come in molti altri casi l'area di cielo (compresa la porzione nello sfondo dell'arcata a destra) è stata abilmente mascherata per ottenere un effetto omogeneo e luminoso che si rapporta in maniera significativa con gli elementi costruiti.

De Rumine utilizza un obiettivo a focale medio-lunga e l'inquadratura è serrata sulla Porta.

Il vistoso ritocco verticale al margine destro è stato realizzato sulla stampa per mascherare un difetto del negativo che compare in altri esemplari.

La veduta della via delle Tombe con la Porta di Ercolano era stata ripresa con inquadratura analoga nel 1851 da Smith e nel 1853 da Le Dien; e da un punto di vista molto più arretrato da Normand nel 1851.

Quest'area della città fu una delle prime a essere scavate nel Settecento.

Sono noti altri esemplari, uno nelle collezioni della SFP, uno in Coll. Lundberg, Guilford.



- 1a. J.S. SMITH, «*Herculanium Gate Pompeii Sept 1851*» (manoscritto a penna sul verso del calotipo), positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,6x22,7).
- 1b. F.E. LE DIEN, «*Pompei*», «*Voie de Pompei monument de Mamia*» (titolo manoscritto a matita sul supporto, in calce alla stampa), 1853, stampa su carta al sale da negativo su carta, 22,7x31,6, numero di negativo in basso a destra: «5». MMA.
- 1c. A.-N. NORMAND, «*Ensemble de la porte depuis une voie, Porte d'Herculanum*», 1851, positivo digitale dal negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O (15,9x21,4).



2. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Rue de Mercure*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,7x47, firma manoscritta a inchiostro rosso "*G. de Rumine*" nell'angolo in basso a destra. MANN.

La Via di Mercurio è vista da sud, da Via del Foro, attraverso l'Arco onorario di Caligola. Grazie all'utilizzo di un obiettivo a focale medio-lunga l'inquadratura dà grande evidenza all'Arco di Caligola e consente di apprezzare lo sviluppo della Via di Mercurio. L'ombra portata nell'area in basso a destra è introdotta calcolatamente per animare l'immagine.

Il soggetto fu ripreso da Normand nel 1851, anch'egli con punto di vista sull'asse della Porta - ma con obiettivo a focale più corta, quadro un po' più ampio ai lati e attenzione alla sagoma del Vesuvio nello sfondo -, e da Graham nel 1859 circa con obiettivo a focale molto corta e quadro molto più ampio a destra verso i resti del Tempio della Fortuna Augusta.

Nel 1846 Jones aveva ripreso una veduta della via in controcampo (da nord verso sud), nella quale attraverso l'arco di Caligola si nota nello sfondo l'Arco di Tiberio o Germanico, che introduce al Foro dall'angolo nordest.



- 2a. A.-N. NORMAND, «*Arc de Caligula et murs en ruine*», 1851, positivo digitale dal negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O (16,1x21,9).
- 2b. J. GRAHAM, 1859 circa, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, 11,5x21. FAF.
- 2c. C.R. JONES, «*No 50 Street at Pompeii trading to the Forum*» (titolo manoscritto a inchiostro sul verso del negativo), 1846, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del NSMM (11,6x21,1).



3. G. DE RUMINE, «*Pompeii. Boulangerie*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,4x46,4, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

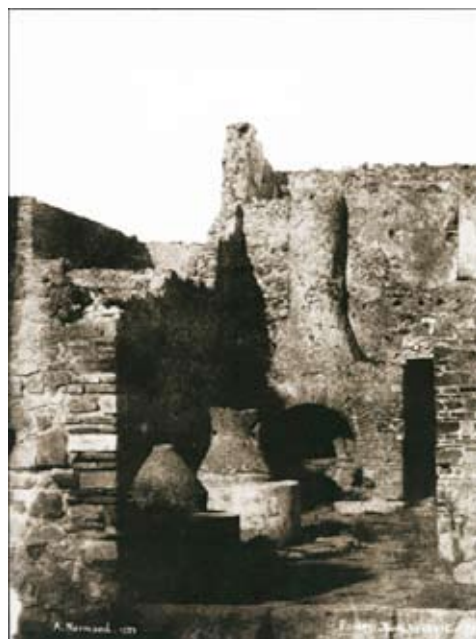
L'inquadratura propone, in una composizione ben calcolata, gli elementi del panificio attraverso le quinte in primo piano dell'ingresso sulla strada.

La luce primo pomeridiana primaverile illumina bene tutti gli elementi.

Le prime vedute fotografiche del Panificio di Modesto (no 36 del Vico Storto) sono, per quanto noto fino ad oggi, i calotipi di Jones (1846) e di Lecchi (1847), che tuttavia propongono un dettaglio diverso da quello di De Rumine.

Un punto di vista analogo fu invece adottato nel 1851 da Smith e da Normand (con quadro però verticale e condizioni di luce diverse) e nel 1853 da Le Dien. Nel 1859 circa Graham adottò un'inquadratura analoga ma da un punto di vista un po' più avanzato e realizzata con un obiettivo a focale medio-corta.

Nella fotografia di de Rumine il pezzo superiore biconico della seconda macina risulta un po' ridotto rispetto a come compare nelle riprese di Normand e Smith. Il camino del forno risulta oggi molto deteriorato.



3a. R.C. JONES, «16 Floor Mill, Pompeii» (titolo manoscritto nel campo del negativo), 1846, stampa su carta al sale, 8,9x10,8. NSMM.

3b. S. LECCHI, *Pompei, Forno*, 1847, stampa su carta al sale da negativo su carta, 21,6x14. GRI.

3c. J.S. SMITH, «Public Bakery with corn mills and oven Sept 1851» (manoscritto a penna sul verso del calotipo), positivo digitale del negativo su carta (17,6x22,7, GEHM).

3d. A.-N. NORMAND, «*Pompei. boulangerie*» (titolo manoscritto nel campo del negativo), 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nel M'O.

3e. F.E. LE DIEN, *Pompei, Forno*, 1853, stampa su carta al sale da negativo su carta, 24,4x24,3. EHM.

3f. C.V. GRILLET, *Pompei, Forno*, 1855 ca., stampa su carta all'albumina, stereoscopica. Coll. privata.



4. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Temple des Vestales*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 39,1x47,6, firma manoscritta a inchiostro rosso "*G. de Rumine*" nell'angolo in basso a destra. MANN.

La veduta di una complessa geometria di elementi è introdotta dalle colonne in primo piano. Non si conoscono ad oggi altre riprese così precoci di questo soggetto. Esempio notevole della veduta "ravvicinata" al soggetto cara a de Rumine.



5. G. DE RUMINE, «*Pompeii. Maison de Lucretius*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,3x46,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il piccolo giardino (viridarium), visibile dall'ingresso della casa, affaccia sull'atrio da una quota più alta. In fondo al giardino, una fontana marmorea ospita una statua di Sileno, dal quale è riversata l'acqua che cade a cascatella sulla scaletta.

L'immagine documenta lo stato dei luoghi al 1859. Affreschi e altri elementi della casa (compresa la statua di Sileno) sono oggi conservati nel MANN.

La veduta non risulta essere stata ripresa dai fotografi precedenti de Rumine. Grazie anche alle sue potenzialità scenografiche l'inquadratura ebbe invece una buona fortuna nella produzione degli stabilimenti fotografici commerciali, da Sommer a Rive ed altri.

Il negativo della stampa fotografica è stato elaborato per orchestrare le ombre e le tonalità chiudendo la composizione in alto con la luminosità uniforme dell'area di cielo sopra la tettoia stretta fra le due ali di muratura.



6. G. DE RUMINE, «*Pompeii. Maison de la Petite Fontaine*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,3x46,6, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra dell'immagine. MANN.

La casa, ubicata lungo Via di Mercurio, prende il nome dalla fontana in fondo al giardino visibile fin dall'ingresso e restaurata nel 2015.

La composizione propone abilmente il rapporto fra coppie di elementi: le due quinte di muro che si corrispondono in diagonale (dal primo piano in basso a destra al centro del margine sinistro), e le due colonne.

La veduta non risulta essere stata ripresa da fotografi precedenti de Rumine. La fontana in particolare fu poi soggetto spesso proposto nei cataloghi degli stabilimenti fotografici commerciali, da Sommer a Rive ed altri.



7. G. DE RUMINE, «*Pompeii. Temple de Venus*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,2x46,6, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Un altro esemplare è conservato nella collezione della SFP.

Del grande Santuario porticato di Venere Pompeiana, la veduta propone il dettaglio dell'area settentrionale con il piedistallo del monumento equestre e il podio su cui sorgeva il tempio. L'immagine è animata da una bella orchestrazione dei toni delle ombre proprie e portate. L'ombra portata flou in primo piano al margine inferiore, forse introdotta in sede di elaborazione del negativo, anima l'immagine.

Ellis riprese (22 aprile 1841) i resti dell'ala est del porticato con in primo piano il piedistallo del monumento equestre. Jones nel 1846 propose una veduta intermedia che comprende da sinistra a destra la scalinata del tempio, il piedistallo della statua equestre, parte de lato est del porticato. Smith nel settembre 1851 riprese almeno tre vedute del santuario, di cui una con inquadratura simile a quella di de Rumine ma da un punto di vista quasi sull'asse del piedistallo della statua e del tempio.

L'inquadratura di de Rumine fu riproposta nel 1859 circa da Graham, che riprese almeno 7 vedute del santuario.

Grillet adottò, in una ripresa stereoscopica del 1855 circa, un punto di vista più arretrato e inquadrò il soggetto fra due colonne scanalate in primo piano. Sommer adottò, negli anni Settanta la stessa inquadratura; due delle colonne della fronte del tempio vi compaiono ricostruite per anastilosi.



- 7a. J. ELLIS, *Tempio di Venere*, 22 aprile 1841, dagherrotypo, 16,5x21,9 (lastra intera), NSMN
- 7b. R.C. JONES, «12. Temple of Venus Pompeii», 1846, stampa su carta al sale, 8,6x10,2. NSMM.
- 7c. J.S. SMITH, «Altar and Cella of the Temple of Venus Pompeii Sept 1851» (titolo manoscritto a inchiostro sul verso del negativo), positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,5x22,5).
- 7d. J. GRAHAM, *Tempio di Venere Pompeiana*, 1859 circa, stampa all'albumina da negativo su carta, 22x27,5. FAF.
- 7e. V.C. GRILLET, «Autel du temple de Venus», «Pompéii», 1855 circa, stampa su carta all'albumina, stereoscopica. Coll. privata.



8. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Temple de la Fortune*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,7x46,6, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il piccolo tempio sacro al culto dell'imperatore Augusto sorge all'incrocio fra Via della Fortuna e Via del Foro. Grazie a una gradinata interrotta nel basso da una piattaforma su cui stava l'ara si saliva al livello del tempio con colonne e capitelli in marmo.

Normand riprese il soggetto con inquadratura analoga, ma comprendendo a sinistra la prospettiva della Via della Fortuna (1851). A partire dagli anni Sessanta il soggetto fu prediletto da molti fotografi ottocenteschi, come Sommer, che utilizzarono talvolta la struttura come palcoscenico su cui inscenare vedute animate da persone.



8a. A.-N. NORMAND, *Tempio della Fortuna Augusta*, 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nel M'O.

8b. J.S. SMITH, «*Temple of Fortune with Cella and altar Pompeii Sept 1851*», positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,5x22,7).

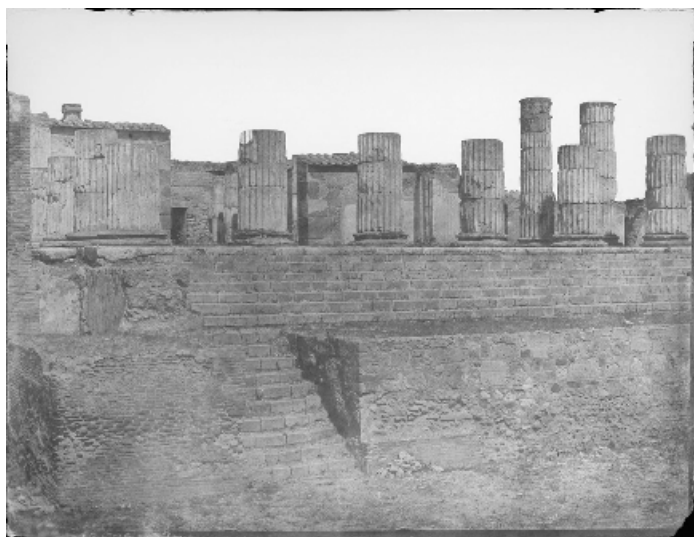


9. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Temple de Jupiter*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,4x47,7, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il podio e i resti delle colonne dalla fronte del tempio sono ripresi da un punto di vista a sinistra dell'asse del monumento, con un effetto di evidenza scenografica.

Nel 1841 un dagherrotipo di Ellis è ripreso da un punto di vista a destra del tempio sull'asse dell'Arco di Tiberio o Germanico. Nel 1851 Normand propone una veduta dallo stesso punto di vista di quella di de Rumine ma più ampia a sinistra per comprendere nel quadro l'Arco di Nerone. Smith (settembre 1851) realizza una veduta analoga a quella di de Rumine e una molto più ampia, di sapore paesaggistico, includendo nello sfondo il Vesuvio.

Lo stesso sapore ha la veduta di Juffrain (1852) con punto di vista però simmetrico rispetto a questi precedenti, e cioè sull'asse dell'Arco di Tiberio o Germanico.



9a. J. ELLIS, «*Pompeii. The Temple (called that of Jupiter) at the Northern extremity of the Forum; seen from the South East. [...] In the distance is Vesuvius. At about 10,30 A.M. 12 May 1841*» (manoscritto a penna sul retro del montaggio), dagherrotipo, lastra intera. NSMM.

9b. A.-N. NORMAND, *Tempio di Giove*, 1851, stampa su carta al sale da negativo su carta, 14,6x21,3. MET.

9c. J.S. SMITH, «*The Temple of Jupiter in the Forum Pompeii Sept 1851*», positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,5x22,6).

9d. J.S. SMITH, *Tempio di Giove nel Foro*, Settembre 1851, stampa su carta al sale da negativo su carta, 17,6x22,2. EUL. Il negativo è conservato nelle collezioni GEHM.



10. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Forum civile et Basilique*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,7x47,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

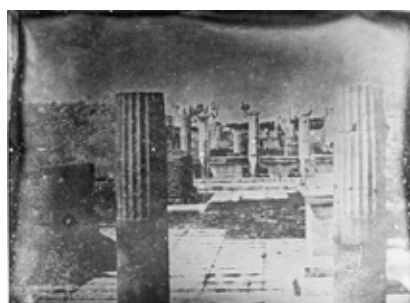
Altro esemplare, montato su supporto editoriale a stampa è conservato nelle collezioni del MFAH.

Non si conoscono precedenti vedute analoghe.

Il punto di vista è all'interno del perimetro del Foro, sull'asse longitudinale della Basilica, e la composizione è ben equilibrata. La luce è mattutina.

De Rumine ha ripreso un'altra veduta della Basilica da un punto di vista più avanzato (Coll. SFP; cfr. fig. 10 bis). Nel 1841 Ellis riprese una veduta dagherrotipica in controcampo rispetto a questa di de Rumine (da ovest verso est, dall'interno della Basilica).

Nel 1859 circa Smith riprese varie vedute della Basilica fra cui una da un punto di vista intermedio fra le due di de Rumine.



10 bis. G. DE RUMINE, *Pompei, la Basilica*, 1859, stampa su carta all'albumina, 30x40. SFP.
Fa parte della serie delle fotografie del viaggio del 1859 donate da de Rumine alla SFP ed esposte nella terza esposizione della Società nel 1859.

10a. J. ELLIS, «*Pompeii. The Basilica [...] About 10 A.M. 12 May 1841*» (manoscritto a inchiostro sul retro del montaggio), dagherrotipo, lastra intera. NSMM.

10b. J.S. SMITH, *Pompei, Basilica*, 1859 circa, stampa su carta al sale, 22x28,5. FAF.



11. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Amphithéâtre*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 39,3x47,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Un altro esemplare fa parte della collezione delle vedute del viaggio donata da de Rumine alla SFP.

L'utilizzazione (costante da parte di de Rumine) di un obiettivo a focale medio-lunga non consente di riprendere una veduta ampia dell'interno dell'anfiteatro. Il punto di vista è vicino all'asse longitudinale della struttura e dall'alto delle gradinate, da sudovest verso nordest.

La grandiosa struttura è ripresa in condizioni di luce mattutina e di cielo coperto e si staglia sul fondo grazie a un'accurata mascheratura dell'area del cielo e dei varchi del coronamento. L'effetto generale luministico è comunque frutto di un'elaborazione calcolata del negativo.

Smith nel 1859 circa riprende il soggetto con quadro assai più ampio grazie all'utilizzo di un obiettivo a corta focale.



11a. A.N. NORMAND, *Pompei, Anfiteatro*, 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O.

11b. J. GRAHAM, *Pompei, Anfiteatro*, 1859 circa, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, 21,5x17. FAF.



12 G. DE RUMINE, «*Pompeï. Maison du Poète tragique*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,6x46, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

La fascia sottile flou al margine inferiore introduce a una calcolata orchestrazione dei toni e delle ombre fino al nero pieno dell'interno del tabernacolo.

Un'inquadratura molto simile era stata adottata da Jones nel 1846, animandola con un autoritratto, e nel 1851, in due riprese, da Normand.

Sono noti altri esemplari, uno nella collezione della SFP, uno in collezione Lundberg, Guilford.



12a. R.C. JONES, «20. House of Tragic Poet, Pompeii», 1846, stampa su carta al sale, 10,9x28. NSMM.

12b. A.-N. NORMAND, «Pompei, Maison du Poète tragique» (titolo manoscritto nel campo del negativo), 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O (16,1x21,4).

12b. A.-N. NORMAND, «Pompei, Maison du Poète tragique», 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O (15,7x21,3).



13. G. DE RUMINE, «*Pompeii. Maison de Pansa*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 39x48,3, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

La casa, che occupa un intero isolato, è uno degli esempi più significativi di dimora aristocratica pompeiana. Al centro del grande peristilio scandito da 16 colonne di tufo, su cui si aprono gli ambienti più rappresentativi, è posta una grande piscina.

La veduta è ripresa dall'atrio (di cui in primo piano, al margine inferiore, si nota l'impluvium), da sud verso nord, sull'asse longitudinale della casa.

Jones nel 1846 adottò un punto di vista spostato a destra dell'asse della casa, Smith, nel 1851, un punto di vista sullo stesso asse di questa di de Rumine ma più avanzato, Le Dien (1852-1855 circa) un punto di vista spostato a sinistra dell'asse.

Smith (1851), Normand (1851) e Bennett (1855) scelsero un punto di vista ancora più arretrato, dall'ingresso sulla Via delle Terme.

nella pagina seguente:

13a. R.C. JONES, *Pompei, Casa di Pansa*, 1846, stampa su carta al sale da negativo su carta, 6x21. NS

MM.

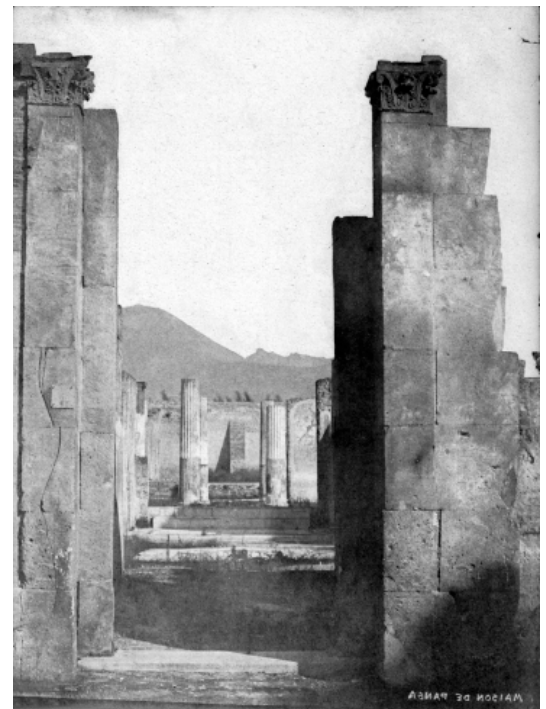
13b. J.S. SMITH, «*The Peristilium surrounded with colonade & Impluvium of the House of Pansa the gradens behind & Vesuvius Pompeii Sept 1851*» (manoscritto a inchiostro sul verso del negativo), stampa su carta al sale da negativo su carta (GEHM), 17,5x22,7. EUL.

13c. F.-E. LE DIEN, *Pompei, Casa di Pansa*, 1852-1855 circa, stampa su carta al sale, 23,6x32,6. Coll. privata. Attribuita.

13d. J.S. SMITH, «*House of Pansa from the Street Pompeii Vesuvius on the distance Sept 1851*». GEHM.

13e. A.-N. NORMAND, «*Maison de Pansa*» (titolo manoscritto nel campo del negativo), 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nel M'O (21,2x15,9).

13f. E. BENNETT, *Pompei, Casa di Pansa*, 1855, stampa su carta al sale da negativo su vetro, 24x30,3. NPM.





14 G. DE RUMINE, «*Pompeï. Maison des chapiteaux figurés*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 36,7x47, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

L'orchestrazione delle ombre e dei toni è una delle dimostrazioni più emblematiche del gusto formale di de Rumine.

Non si conoscono precedenti vedute analoghe.

La fotografia più antica ad oggi nota della casa è una di Le Dien (1853).



14a. F.E. LE DIEN, *Casa dei capitelli colorati*, 1853, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, 23,8x 31,6. NGA.



15. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Maison de Diomède*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 35x39,1, firma manoscritta a inchiostro rosso "*G. de Rumine*" nell'angolo in basso a destra. MANN.

De Rumine, non potendo riprendere il vasto insieme in una veduta, sceglie un dettaglio.

Il primo piano flou e dalle ombre morbide introduce, attraverso la regolare geometria dei montanti del portico alle ombre vaganti del portico.

Sono noti altri esemplari, uno (anch'esso squadrato) nelle collezioni della SFP, uno, montato su supporto editoriale, nelle collezioni della BnF.



- 15a. J.S. SMITH, *Pompei, Casa di Diomede*, 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,5x22,6)
- 15b. C.V. GRILLET, «*Pompeii*», «N.° 34. *Maison de Diomède*», 1855 circa, stampa su carta all'albumina, stereoscopica, edizione Ch. Gaudin. Coll. privata.
- 15c. J. GRAHAM, *Pompei, Casa di Diomede*, 1859 circa, stampa su carta all'albumina da negativo su carta. FAF.



16. DE RUMINE, «Pompeï. Vue de la rue de l'Abondance prise au-dessus des nouvelles excavations» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,8x47,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il punto di vista è elevato. La via è ripresa da est verso ovest, dai pressi del Quadrivio di Olconio. È questa una delle poche vedute panoramiche riprese da de Rumine a Pompei. È anche un caso abbastanza raro, nella sua opera fotografica, di composizione dinamica, ottenuta per confronto del moltiplicarsi degli elementi costruttivi verticali con il nastro della strada di cui è accentuato l'andamento spezzato.

Ad oggi non si conoscono riprese fotografiche precedenti con questa inquadratura.



17. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Maison de la Grande Fontaine*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,2x47,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Un altro esemplare è conservato nella collezione della SFP, anch'esso squadrate.

Nell'ultima epoca della città sulla parete di fondo del piccolo giardino venne appoggiato il volume della grande fontana, a forma di nicchia profonda sormontata da un frontone e internamente rivestita da mosaici in paste vitree policrome.

Ad oggi non si conoscono riprese precedenti di questo soggetto. La fontana fu poi abbondantemente fotografata negli ultimi tre decenni dell'Ottocento dagli operatori degli stabilimenti fotografici commerciali.



18. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Temple d'Isis*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 34,6x40,4, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

La fotografia documenta la costruzione a forma di tempio ubicata nell'angolo sudest del santuario di Iside.

Altro esemplare, montato su supporto editoriale a stampa è conservato nelle collezioni della BnF.

Smith nel 1851 e Grillet nel 1855 circa avevano fotografato la cella sull'alto podio al centro del santuario.



18a. J.S. SMITH, «*Cella of the Temple of Isis Pompeii Sept 1851*», positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEM (17,7x22,7).

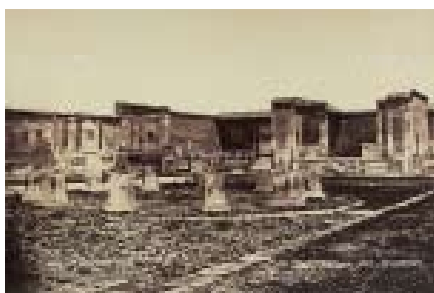
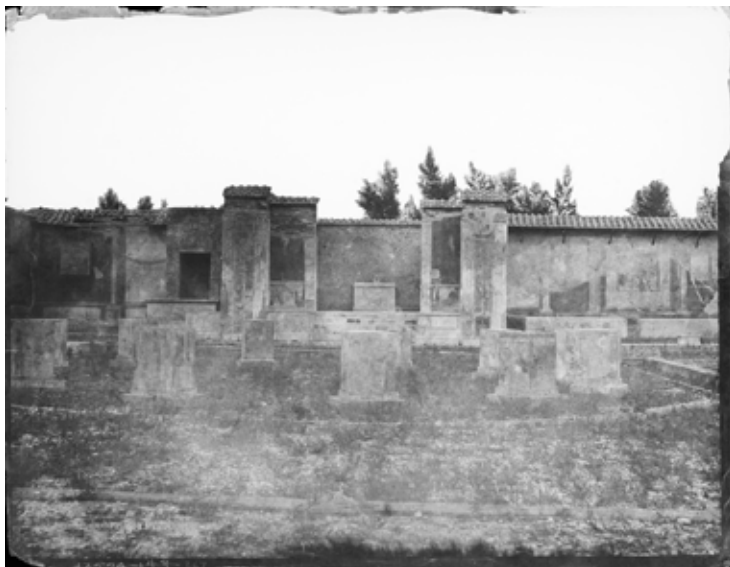
18b. C. V. GRILLET, *Pompei, Tempio di Iside*, 1855 circa, stampa su carta all'albumina, stereoscopica. Coll. privata.



19. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Temple d'Auguste*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,5x48, firma manoscritta a inchiostro rosso "*G. de Rumine*" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il soggetto è in realtà il cortile del Macellum, mercato coperto per commestibili, adiacente al Foro a nordest. In primo piano sono le basi delle 12 colonne che sostenevano una copertura a cupola o conica.

Veduta analoga era stata ripresa da Smith nel 1851. Graham (1859-62 circa) adotta un punto di vista spostato a destra dell'asse del cortile.



19a. J.S. SMITH, *Macellum*, «*Temple and Cella of the Pantheon Pompeii*» (titolo manoscritto sul verso del negativo), positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del GEHM (17,5x22,6)

19b. J. GRAHAM, *Pompei, Macellum*, 1859-182 circa, stampa all'albumina da negativo su carta, 13,5x20. FAF.



20. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Nouveaux Bains*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), lo spogliatoio (apodyterium), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,8x48,4, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra dell'immagine. MANN.

Le Terme Stabiane interessarono particolarmente de Rumine, il quale ne realizzò quattro vedute (schede 20-23) decidendo di godere fino in fondo del privilegio concesso al Granduca Costantino, che autorizzava le riprese a Pompei senza restrizione alcuna, ivi compresi gli edifici inediti (cfr. la lettera del 26 marzo 1859 qui in Appendice).

Il soggetto fu poi proposto frequentemente nei cataloghi degli stabilimenti fotografici commerciali.



21. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Nouveaux Bains*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,5x47,7, non firmata. MANN.
Veduta dello spogliatoio in controcampo rispetto alla veduta di cui alla scheda precedente.
L'immagine conferisce gradi di intensa suggestione all'ombra dell'ampio vano voltato, nella quale il fotografo ha introdotto una figura grazie a un importante ritocco del negativo.



22. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Nouveaux Bains*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,4x47,9, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Questa inquadratura del corpo di fabbrica degli ambienti contigui alla piscina, nell'angolo sudovest della Palestra - nei quali, come usava del resto pure tra gli etruschi, i frequentatori si spogliavano e si lavavano con acqua raccolta in bacini per non sporcare la piscina -, fu poi proposta frequentemente nei cataloghi degli stabilimenti fotografici commerciali.

Altro esemplare, montato su supporto con scritte a stampa è conservato nelle collezioni del MFAH. È da sottolineare che nella legenda a stampa è indicata la data degli scavi: «Naples. Pompeï. Nouveaux Bains. Excavés en 1858-59».



23. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Nouveaux Bains*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 38,7x47,7, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.



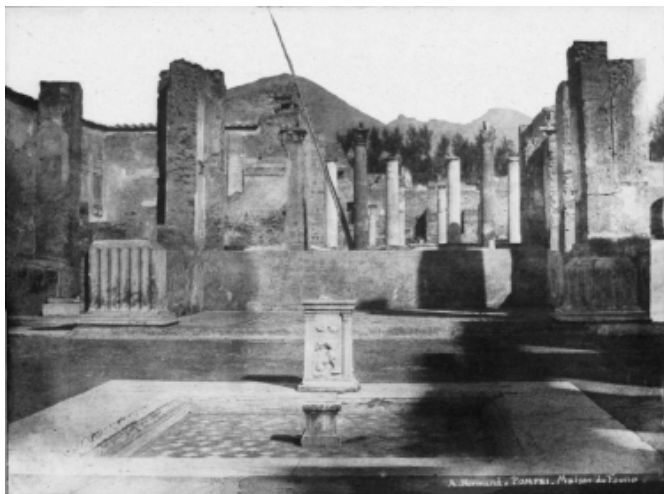
24. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Maison du Faune*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,5x45,9, non firmata, MANN.

La Casa del Fauno, sulla Via della Fortuna, occupa un intero isolato (circa 3000 mq) ed è - come noto - una delle più vaste e nobili della città.

La casa ha due atri e due peristili, intorno ai quali si dispongono molti vani. Al centro dell'impluvio dell'atrio principale era la famosa statua del satiro danzante, o Fauno, che ha dato nome alla abitazione ed è allusiva al nome della stirpe del proprietario: i Satrii.

De Rumine propone una veduta assiale dall'atrio verso il peristilio. La profonda prospettiva è introdotta dalle quinte laterali.

Gli spazi della casa furono tra i soggetti nettamente privilegiati dai primi fotografi - a partire da Normand, che ne riprese vedute d'insieme e dettagli architettonici - e poi dai fotografi degli stabilimenti commerciali.



- 24a. A.-N. NORMAND, «*Pompeii Maison du Faune*» (titolo manoscritto a penna nel campo del negativo), 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O.
- 24b. A.-N. NORMAND, *Pompei, Casa del Fauno, veduta assiale dall'ingresso sulla via della Fortuna*, 1851, positivo digitale del negativo su carta conservato nelle collezioni del M'O.
- 24c. J. GRAHAM, *Pompei, Casa del Fauno*, 1859 circa, stampa all'albumina da negativo su carta, 11,5x19,5. FAF.



25. G. DE RUMINE, «*Pompeï. Fresque d'Adonis*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,6x43,5, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.
Ad oggi non si conoscono riprese precedenti di questo soggetto.



26. G. DE RUMINE, «Pompeï. Fresque d'Apollon» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 42,2x36, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.



27. G. DE RUMINE, «*Pompei. Fresque de la Grande Chasse*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 47,4x38, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.



28. G. DE RUMINE, «[Pompei] *Maison de Meleacre* [Meleagro]» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 37,5x45,9, non firmata. MANN.



29. G. DE RUMINE, «*Naples. Temple de Diane à Baia*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 34,5x43, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Il soggetto fu ripreso da Jeuffrain nel 1852, ma da altro punto di vista, e poi più volte dagli operatori degli stabilimenti Sommer, Rive e altri.

Altro esemplare, montato su supporto con scritte a stampa è conservato nelle collezioni della BnF.



29a. C.V. GRILLET, «N.º 5. Temple de Diane a Baia», «Naples», 1855 circa, stampa su carta all'albumina, stereoscopica, edizione Ch. Gaudin. Coll. privata.

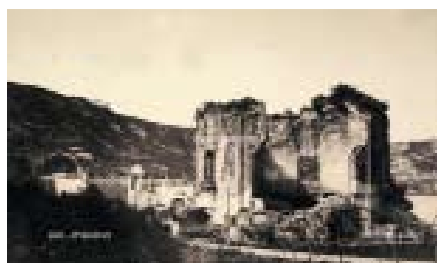
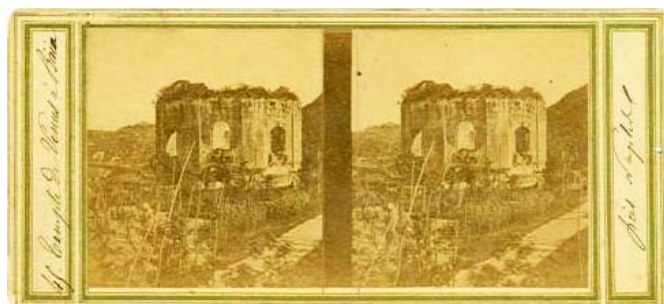


30. G. DE RUMINE, «*Naples. Temple de Venus à Baia*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 34,8x40,3, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Carico di suggestioni poetiche e allegoriche, ripreso dal vero o immaginario, il tema di rovine al bordo del mare fu caro ai pittori paesaggisti del XVII e del XVIII secolo.

Questo punto di vista fu poi adottato più volte dagli operatori degli stabilimenti Sommer, Rive e altri.

Altro esemplare, montato su supporto con scritte a stampa, è conservato nelle collezioni della BnF.



30a. C.V. GRILLET, «45. Temple de Venus à Baja», «près Naples», 1855 circa, stampa su carta all'albumina, stereoscopica, edizione Ch. Gaudin. Coll. privata.

30a. J. GRAHAM, Baia, Tempio di Venere, 1859-1862 circa, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, 12x19,5. FAF.

30b. J. GRAHAM, Baia, Tempio di Venere, 1859-1862 circa, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, stereoscopica. FAF.



31. G. DE RUMINE, «*Naples. Amphithéâtre de Neron à Pouzzoles*» (titolo manoscritto sul verso del supporto), 1859, stampa su carta all'albumina, 34x40,1, firma manoscritta a inchiostro rosso "G. de Rumine" nell'angolo in basso a destra. MANN.

Altro esemplare montato su supporto con scritte a stampa è conservato nelle collezioni della BnF.

Nel fondo de Rumine della SFP è conservata una veduta del Tempio di Serapide di Pozzuoli.

