La rappresentazione della guerra nell'Ottocento

La prima guerra in cui fu impiegata la fotografia per documentare i personaggi e gli avvenimenti è stato il conflitto tra Messico e Texas, nel periodo 1846-1848.

Verso il Messico, sulla strada di Calle Real, viene ad esempio immortalato in un dagherrotipo Il Generale Woll con il suo gruppo. L'autore è un dagherrotipista, Charles Betts, che accompagna l'esercito texano senza avere un ruolo ufficiale.

-Il dagherrotipo è in quel momento, lo strumento più utilizzato e avrà un grande successo proprio in America.
-USA: un continente aperto alla fotografia – terreno vergine per la nuova tecnica.
-Con i mezzi tecnici dell'epoca è impossibile poter fare immagini più precise, cogliere soprattutto, il movimento – che è tutto in un'azione di guerra. Importanza quindi dei ritratti posati.

Il primo reportage di guerra, come possiamo intenderlo in un'accezione contemporanea, è stato realizzato da Roger Fenton sul fronte di Crimea, nel 1855.

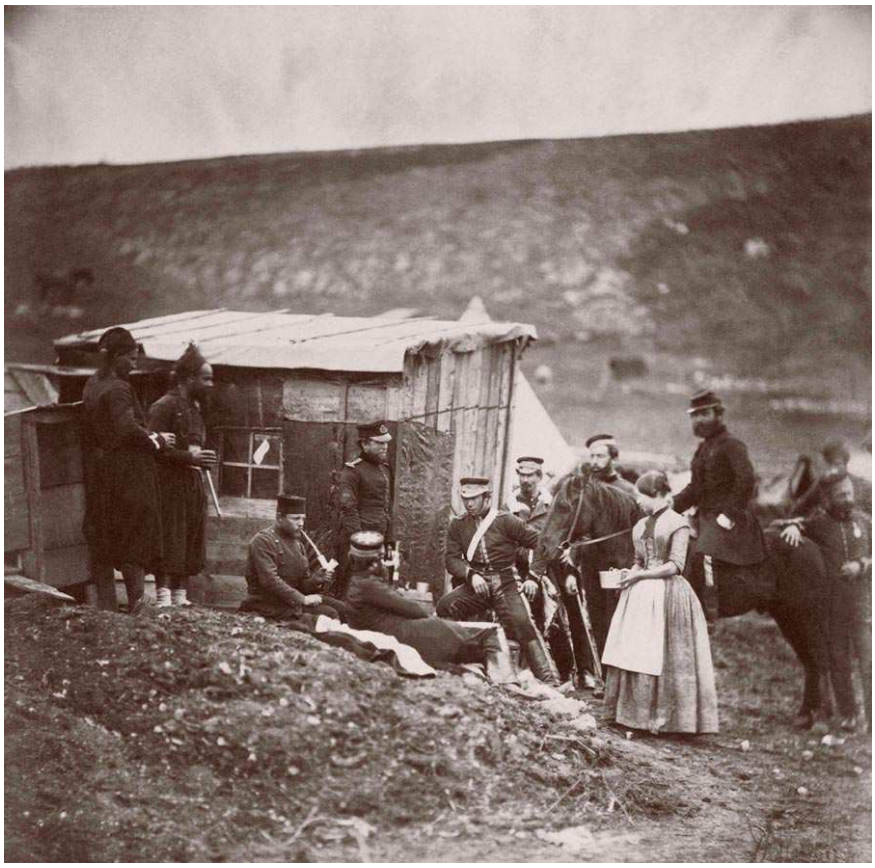
Il governo britannico valuta da subito l'importanza di documentare fotograficamente il conflitto e invia in Crimea una missione, che però fallisce a causa del naufragio nel quale rimane coinvolta la nave che trasporta l'équipe di operatori e il relativo materiale.

In seconda battuta, si provvede a istruire sommariamente alcuni ufficiali sulla tecnica fotografica, ma la complessità e la delicatezza delle procedure di ripresa dell'epoca fanno sì che non possano essere raggiunti risultati apprezzabili. Per questi motivi, nel 1854 viene infine chiesto l'aiuto della Royal Photographic Society e Fenton si offre volontariamente come operatore. Ottenuti finanziamenti dal Ministero della Guerra, dalla Corona e da un editore di libri illustrati, progetta e si fa costruire un carro fotografico capace di trasportare trentasei casse contenenti il materiale sensibile nonché le attrezzature da ripresa e da stampa; vi sono caricate circa 700 lastre al collodio e l'interno è praticamente formato da una serie di camere oscure: all'esterno appare la scritta "Photographic Van".

www.alamy.com - DRY7G8

Nel febbraio 1855 è pronto a partire, assume un cuoco e un assistente, Marcus Sparling, e s'imbarca sulla nave Hecla con destinazione Crimea. Rimane sul teatro di guerra da marzo a giugno 1855, realizzando circa 360 fotografie in condizioni logistiche e di ripresa estremamente critiche, sia per quanto riguarda l'aspetto specificamente tecnico/fotografico, sia per i rischi a cui deve esporsi. Uno dei primi problemi tecnici incontrati è legato alla temperatura del luogo, che è tale da deteriorare rapidamente i bagni di sensibilizzazione, di sviluppo e di fissaggio.

Il materiale fotosensibile che egli utilizza, le lastre al collodio umido, richiedono di essere immerse nella soluzione di sali d'argento pochi minuti prima dell'esposizione e di venire sviluppate subito dopo, così che egli è costretto a lavorare soprattutto all'alba, quando il calore non è ancora tale da compromettere tutto. Un altro problema, legato invece alla sua incolumità, è la necessità di nascondere l'ingombrante carro ai tiri dell'artiglieria russa, che sembra accanirsi sul misterioso veicolo, ritenendolo probabilmente un obiettivo importante dal punto di vista militare. Tra le difficoltà incontrate da Fenton vi è anche la necessità di sfuggire alle continue richieste dei soldati che pretendono di farsi fotografare.



Il taglio che Fenton dà alle sue immagini è quello della documentazione di una impresa militare per conto del governo che l'ha promossa. Si tratta quindi di immortalare i luoghi, i personaggi, le truppe senza mostrare però gli aspetti più tragici e terribili delle battaglie come le distese dei morti dopo gli assalti o le sofferenze dei feriti e dei mutilati. Le sue foto sono tali da far rendere accettabile all'opinione pubblica inglese la spedizione in Crimea e ciononostante l'insieme delle immagini costituisce un reportage di grande interesse, in quanto per la prima volta vengono mostrate le realtà degli accampamenti militari e delle fortificazioni. Assai rilevante anche l'aspetto più squisitamente documentario, trattandosi, anche a prescindere dalle vicende belliche, di luoghi così lontani dall'Inghilterra.

Probabilmente la "reticenza" di Fenton a mostrare gli aspetti più scomodi della guerra è dovuta in parte anche al tipo di attrezzatura che utilizza, in quanto non è certo con fotocamere da usare su treppiede e con lastre di vetro al collodio che si può fare foto d'azione. Sul finire del mese di giugno viene contagiato dal colera che sta mietendo vittime così numerose tra i soldati britannici che alla fine della guerra il numero dei morti per malattie sarà superiore a quello dei caduti in combattimento. Fenton è costretto a rientrare in patria pochi mesi prima della decisiva battaglia di Sebastopoli, la cui caduta, nel mese di settembre, sarà invece documentata appunto da Felice Beato e da James Robertson.

Al suo ritorno viene allestita a Londra una mostra fotografica nella quale espone 312 immagini. La sua fotografia degli scenari di guerra non è cruenta, semmai astratta.

La valle della morte (la sua fotografia più celebre) non è altro che il letto di un fiume dove Fenton sistema le palle di cannone per ricreare una emozione piuttosto che una realtà. Anche dove si vive una guerra, quindi, la messa in scena serve per far comprendere e suggerire. Più vera del vero, la finzione emoziona forse più della realtà?

Roger Fenton nasce a Heywood, Gran Bretagna, il 20 marzo 1829. Nel 1841, ancora giovanissimo, si reca a Parigi per studiare diritto e fare pratica di pittura presso l'atelier del pittore Paul Delaroche, dove, fra gli altri artisti ed allievi che lo frequentano, conosce anche il futuro fotografo Gustave Le Gray. Negli anni successivi, fino al 1851, effettua numerosi viaggi e soggiorni a Parigi imparando le tecniche fotografiche tanto da decidere di intraprendere l'attività di fotografo. Nel 1852 si reca in Russia dove esegue numerose riprese fotografiche, sia relative alla costruzione di un ponte sospeso sul fiume Dniepr, sia nelle città di Kiev, Mosca e San Pietroburgo. Nel 1853 è già un fotografo affermato in Gran Bretagna, fonda la *Royal Photographic Society* e dall'anno successivo comincia ad eseguire dei ritratti della famiglia reale inglese. In virtù del suo impegno presso la Royal Photographic Society, nel 1854 avrà l'incarico di fotografo ufficiale della guerra di Crimea, diventando in tal modo il primo reporter di guerra della storia della fotografia. La sua carriera di fotografo è legata praticamente alle sole riprese eseguite in Crimea e al fatto di essere stato il primo a documentare una guerra: nel 1862 abbandona la professione e vende l'attrezzatura. Muore a Londra nel 1869 a soli quarant'anni.

Le riprese di guerra diventano un vero affare di stato con la guerra di Secessione americana (1861-1865) tra i primi conflitti a godere di una ampi copertura fotografica.

Il fotografo Matthew Brady (ca. 1822 –1896) si assunse l'onere di raggruppare intorno a sé un gruppo di fotografi per documentare la Guerra di Secessione e le sue diverse fasi.

Socio di Brady fu Alexander Gardner e nel gruppo (le cui le foto apparivano comunque sempre con la sola, laconica dicitura "Brady", lasciando anonimi i diversi autori) tra i più interessanti fotografi che parteciparono a questa missione c'era senz'altro Timothy O'Sullivan.

Una delle immagini più emblematiche di Timothy O'Sullivan è *A Harvest of Death*, realizzata sul campo di battaglia di Gettysburg, nel luglio 1863.

Timothy O'Sullivan è uno dei fotografi americani più affascinanti della sua epoca e sue sono 44 immagini della guerra di secessione delle cento presenti nel *Photographic Sketch Book of the War* di Alexander Gardner. Questa immagine, ripresa dopo la sanguinosa battaglia di Gettysburg, è tratta dall'opera in due volumi *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* (1865–66). *Harverst of Death*, realizzata sul campo di battaglia di Gettysburg nel luglio del 1863 (uno dei luoghi più insanguinati e decisivi di quella guerra) è veramente un simbolo della carneficina, tanto più emblematica in quanto si tratta di una guerra civile. O'Sullivan cerca la difficoltà della situazione, ponendosi di fronte al soggetto in modo audace e responsabile. Per le condizioni materiali e mentali del periodo, la visione dei cadaveri e dello sfacelo dei corpi, senza l'affettazione della posa, è l'immagine più coraggiosa che i contemporanei potessero accettare. O'Sullivan metteva in pratica la concezione

del poeta Walt Whitman, secondo cui la verità della guerra poteva essere rinvenuta solo nei dettagli più comuni. E Gardner commentò l'immagine in questo modo: "Una immagine come questa ha una morale: mostra l'orrore assoluto e la realtà della guerra, in opposizione al suo apparato. Eccone i dettagli atroci. Che possano aiutare a impedire che una tale calamità si abbatta ancora sulla nazione".

Figlio d'immigrati irlandesi, Timothy O'Sullivan (1840 – 1882) apprese la tecnica fotografica lavorando negli studi neworkesi di Matthew Brady, dove conobbe anche Alexander Gardner. Insieme a quest'ultimo tra il 1861 e il 1865, si recò sui campi di battaglia per documentare la guerra di Secessione: tutto riportato nelle 44 delle 100 fotografie pubblicate nel 1866 nel famoso Gardner's Photographic Sketch Book of the War. La sua capacità è stata quella di sfruttare al meglio le limitate possibilità dei mezzi fotografici allora a disposizione che se da una parte risultavano inadatti a registrare le azioni concitate degli scontri, dall'altra si rivelarono efficaci nella rappresentazione dei loro esiti: le sue immagini dei corpi senza vita dei soldati rimasti sul terreno dopo le battaglie gli guadagnarono riconoscimenti e fama. In seguito, partecipò come fotografo a numerose spedizioni governative e documentò le diverse realtà naturalistiche e geologiche degli Stati Uniti: le sue suggestive foto di canyon, laghi e montagne furono tra le prime a rivelare la ricchezza scenografica del paesaggio americano.

Un caso fotografico: Felice Beato.

A lui si devono le documentazione dell'assedio di Sebastopoli e molte foto di guerra dell'Ottocento. Ma a lui si devono anche molti altri reportage di guerra così come una serie d'immagini oleografiche del Giappone. Un caso, quindi, di fotografo dell'Ottocento, tra foto di guerra e foto di viaggio e insieme un emblema dei problemi, dei limiti e delle possibilità della fotografia di guerra dell'Ottocento.

Se è vero che il destino è scritto nel nome, Felice Beato (Felice di nome e Beato di cognome) era sicuramente destinato a una vita piena e ricca. Una di quelle vite che sono a metà tra il racconto picaresco, l'avventura dell'esploratore e le peripezie del mercante, pronto a girare il mondo per far fortuna. Insomma, una di quelle vite, e di quelle storie, che sembrano cucite addosso alla figura del fotografo che dalla metà dell'Ottocento, con il suo armamentario in spalla – gli strumenti del mestiere – affronta il mondo per conoscerlo, certo, per documentare quel che vede, e quel che fino a quel

momento non si conosceva, ma anche semplicemente, per svolgere il lavoro che per sé aveva scelto.

Nelle piazze, nelle città, nei luoghi d'arte ma anche nelle periferie in Italia, in Europa, negli Stati Uniti e dovunque, si diffonde il "virus della fotografia", come lo ha definito Italo Zannier. Il fotografo diventa una nuova figura sociale che fa la sua comparsa per realizzare ritratti su commissione, gruppi di famiglia, vedute o e, in genere, quel tipo di fotografia onestamente commerciale che, nel tempo, ha costruito la professionalità di un linguaggio visivo tanto speciale come quello fotografico.

Il fotografo può avere un atelier, uno studio - ma molti sono ambulanti – del resto, l'apparecchiatura, anche se ingombrante, lo permetteva. Erano in genere i dagherrotipisti a svolgere questa funzione di "apripista" e non era raro che qualcuno di loro non solo realizzasse i ritratti che pubblicizzava ma, magari, vendeva anche qualche boccetta di elisir di lunga vita o altre pozioni miracolose. A Trento, nel 1848, due dagherrotipisti vennero addirittura cacciati dalla città con l'accusa di essere mazziniani e forse anche in odore di stregoneria.

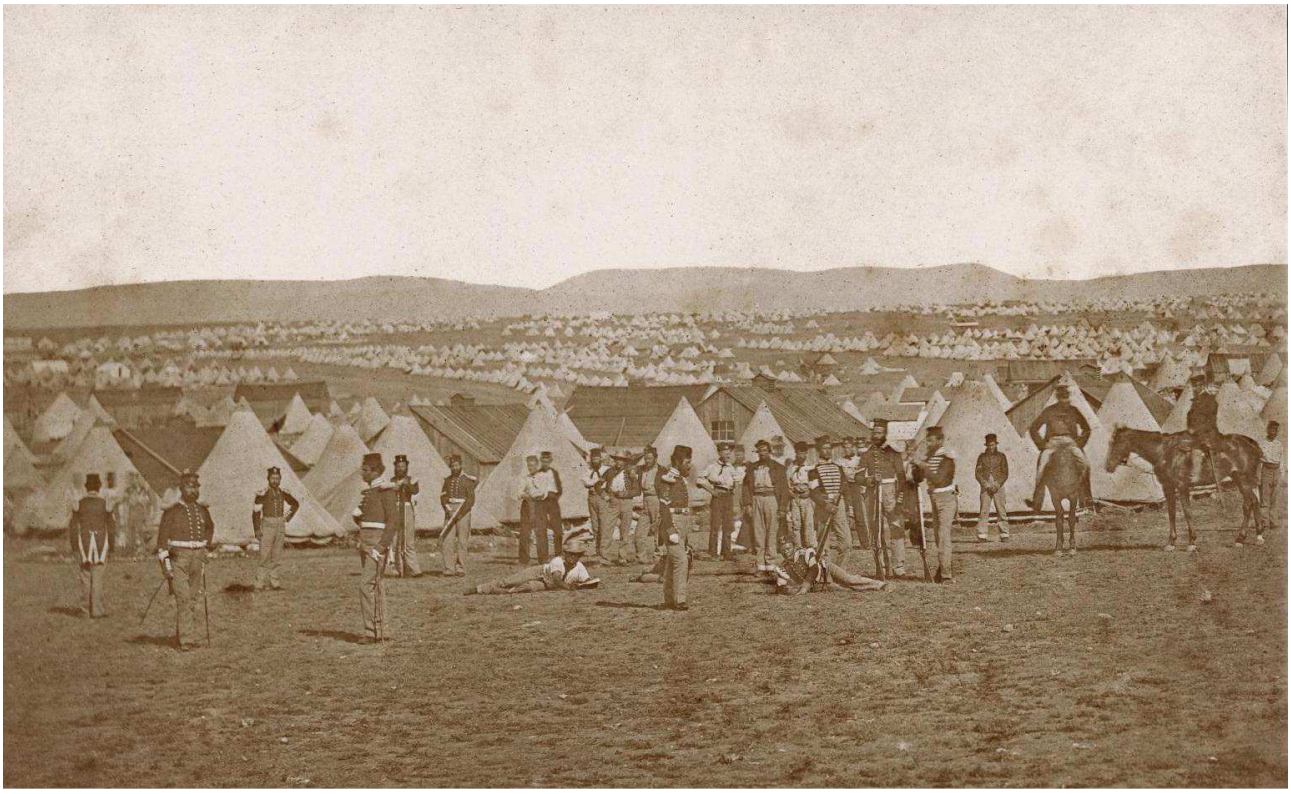
Anche se il suo lavoro ha una complessità di altra statura, Felice Beato e la sua fotografia sono figli di questo tempo così pionieristico, in cui fotografia e avventura potevano, volendo, essere sinonimi. E anzi, Felice Beato è stato forse uno dei personaggi più rappresentativi e affascinanti, in questo senso.

Nei tanti anni passati in Asia, spostandosi dall'Egitto alla Crimea e poi in Cina, in Giappone, in Sudan, in Afghanistan, fotograferà persone, panorami, scene pittoresche, edifici. E lo farà con la coscienza professionale di chi costruisce per sé e per i suoi clienti un campionario di immagini buone da acquistare. Inoltre, sarà uno dei primi fotografi di guerra – altro genere commercialmente interessante, già a quei tempi - e autore tra l'altro e soprattutto, delle sconvolgenti immagini della caduta di Sebastopoli, nei mesi terribili della guerra di Crimea, dove arriva, fotografo, il 10 settembre 1855.

Felice Beato era nato nel 1832 a Venezia. Mantenne sempre la sua identità italiana e l'appellativo di "Signor Beato" riportato in vari documenti, lo accompagnerà per tutta la vita – come quell'accento italiano che probabilmente, era il tocco esotico ed eccentrico su cui indugiava.
Solo due anni dopo la sua nascita, la famiglia si trasferisce a Corfù, all'epoca protettorato inglese – e questo esigerà la naturalizzazione di cittadino britannico che terrà per tutta la sua lunga vita. All'età di dodici anni la famiglia si trasferisce ancora, questa volta a Costantinopoli.
Arrivato ai vent'anni, Felice decide che la fotografia sarà il suo mestiere.
Parte per Parigi, dove acquista un primo apparecchio. Probabilmente, questa rapida incursione nella culla della fotografia gli serve anche per approfondire le conoscenze del mezzo e dello stile. Insomma, per acquisire quella dimestichezza che gli servirà per cominciare una vera professione.
Tornato a Costantinopoli, conosce James Robertson, di professione incisore. Acquarellista appassionato di architettura, Robertson esplora tutte le possibilità

illustrative del tempo: non solo l'incisione, ma appunto l'acquarello e perché no, la fotografia e soprattutto la tecnica al collodio. Due o tre anni più tardi, apre nel quartiere di Pera un atelier che gli serve soprattutto come punto di vendita. I due si conoscono, si imparentano addirittura (Robertson sposerà la sorella di Felice, Leonilda Maria Beato) e, finalmente, insieme partiranno nel 1855 per la prima tappa di quello che sarà un lungo viaggio, Sebastopoli.

Al suo arrivo in Crimea, Felice ha ventitré anni ed è alla prima spedizione militare che si trova a fotografare.



Certo, l'apparecchiatura a disposizione è pesante e complicata da gestire – non si può, insomma, cogliere l'azione. Altro problema è la riproduzione delle immagini: sulla stampa illustrata è possibile farlo solo sotto forma di incisione e, visivamente, le fotografie non si discostano, se non per poco, dalle incisioni ispirate da un disegno o da un dipinto – l'unica differenza, è la menzione "da una fotografia".
Quando Felice Beato debutta nella professione, la fotografia è ancora debole ma da subito, appare chiaro – se non altro a chi la pratica - come non sia soltanto, e non tanto, una riproduzione fedele della realtà, ma già un'interpretazione.
Basata com'è sulla tecnica, sulla valenza di un risultato chimico, si tende ad attribuire alle immagini fotografiche un valore intrinseco veritiero, come fossero rappresentazioni di una realtà incontestabile - documenti di prima mano.

Ma la fotografia non è solo un apparecchio di registrazione. E se la sua affidabilità è certo più alta che non quella che si può attribuire a una mano che

impugna una matita o un pennello, il fotografo deve comunque intervenire sulla scena - tanto più se non può registrare le fasi di un'azione, come poi accadrà nel Novecento quando potrà muoversi munito di una Leica piccola e maneggevole.
Ora più che mai, il fotografo dovrà mettere in scena il dramma per renderlo credibile.
Il fotografo si muoverà, insomma, oscillando tra ciò che può realizzare e ciò che vuole mostrare. Consapevole, insieme, di quel che il suo pubblico si aspetta di vedere e di quel che è veramente accaduto.
L'episodio principale della guerra di Crimea avviene a Sebastopoli, porto d'attracco della marina imperiale russa sul mar Nero, assediato dalle truppe inglesi, francesi, ottomane, e poi anche sarde, dall'ottobre 1854 al settembre 1855. Un conflitto che oscilla tra arcaismo e modernità, in cui la difesa dei luoghi santi tra cattolici e ortodossi serve da pretesto per coprire questioni completamente differenti, intorno alla gestione della così detta "questione d'Oriente".

Quando nel settembre 1855 Robertson e Beato arrivano a Sebastopoli, ai loro occhi appare un vero campo di rovine - conseguenza del fuoco d'artiglieria alleato ma anche della strategia russa di lasciare terra bruciata dietro di sé, distruggendo antiche difese e incendiando navi.

I due fotografano quel che vedono: le strade deserte, l'antico caffè degli ufficiali russi, un teatro, la casa del generale Osten-Sacken. Sono immagini di grande immobilità, dove sembra si respiri un clima senza tempo, come in certe vedute che nel Novecento realizzerà Eugène Atget di una Parigi silenziosa e ripresa all'alba.
Qui, sono le rovine degli edifici che prendono il posto dei morti e la desolazione dei luoghi suggerisce la distruzione della guerra che, solo per l'assedio di Sebastopoli, è costata dieci mila uomini agli Alleati e tredicimila ai Russi.

Le trincee e le alte fortificazioni sono ancora ingombre di sacchi di iuta, di cannoni, di munizioni, di corde, di detriti. Ma tutto è abbandonato, silenzioso,

come dopo un’esplosione atomica – potremmo dire con sguardo e mentalità contemporanea. Come se la mefitica nube purpurea immaginata da Matthew Phipps Shiel nel 1901, fosse già arrivata a sterminare il genere umano e a lasciare un terribile vuoto nelle grandi panoramiche che i due fotografi realizzano, come nella grandiosa veduta del porto dalle alture di Balaklava.
Gli uomini compaiono, è vero, ma fuori dalla prima linea, semmai in gruppi, tutti in posa davanti all’obiettivo. E’ il caso della 18esima guarnigione irlandese, ripresa di fronte alla loro baracca. Una scena corale molto contemporanea e poco convenzionale: tra gli uomini, alcuni in piedi, altri seduti, altri ancora distesi, compaiono anche due cani, uno sulle ginocchia di un militare, l’altro accanto a un soldato allungato a terra.
Ecco l’altra faccia del lavoro del fotografo in guerra: da un lato gli scenari, simbolici, vuoti, devastati, e dall’altro i ritratti, singoli o di gruppo, tutti posati, più o meno ieratici e ufficiali. La ritrattistica è assai importante per Beato che, con il suo socio Robertson ma anche dopo, quando resterà solo nella Crimea lacerata, avrà come attività principale proprio la realizzazione di quei ritratti per gli ufficiali britannici e la possibilità di vendere loro non solo il ritratto ma anche i portfolio con le vedute devastate, un souvenir da inviare alla famiglia e da commentare poi con i proprio cari, una volta rientrati in patria.
Da ora in poi, sui fronti di guerra, tra i giornalisti, corrispondenti, disegnatori, si fa strada anche la figura del fotografo.

Lasciata la Crimea, la peregrinazione di Felice Beato continua. Nel 1857 è in India, dove registrerà la rivolta dei Sepoy, o l’Indian Mutiny ("ammutinamento indiano") degli inglesi – quel che i nazionalisti indiani ricordano come la prima guerra d'indipendenza indiana.

Ora è più sicuro del mezzo, più consapevole della propria tecnica e più maturo. E oltre ai paesaggi e alle vedute, ai ritratti può fotografare anche i resti di cadaveri e, addirittura, le impiccagioni.
Ancora pochi anni e nel 1860 da Calcutta si imbarcherà verso Hong Kong dove documenterà, a fianco dell'esercito britannico, la seconda guerra dell'Oppio. Carattere gioviale, Felice si fa benvolere da tutti e il rapporto con le truppe gli permette un accesso privilegiato a luoghi e situazioni che in genere sono interdette ai fotografi.
Sono sue alcune vedute di Pechino, città dove gli occidentali non erano autorizzati a entrare, e sue saranno alcune immagini di edifici perduti durante l'assedio degli occidentali.
Anche qui mostrerà dei cadaveri ma saranno solo cinesi e certo non britannici o francesi, mostrando così uno scrupolo che se non è ideologico almeno è frutto della prudenza di non andare contro la propaganda che il "suo" esercito voleva trasmettere.
Nel 1863, tre anni dopo, sarà in Giappone dove, con Charles Wirgman, disegnatore, fonderà lo studio "Beato&Wirgman, Artist and Photographer" di Yokohama. Sarà in questo studio, che in breve diventa celeberrimo, che Beato inventa una costellazione di scene pittoresche a popolare di fotografia l'immaginario esotico occidentale.
Gruppi di geishe riccamente vestite, educatamente composte e con lo sguardo perso in lontananza; samurai che mimano azioni bellicose; rami di pesco che incorniciano paesaggi armonici e sommessi. E tutto, immerso in una colorazione delicata, frutto del lavoro sapiente degli acquarellisti del suo studio.

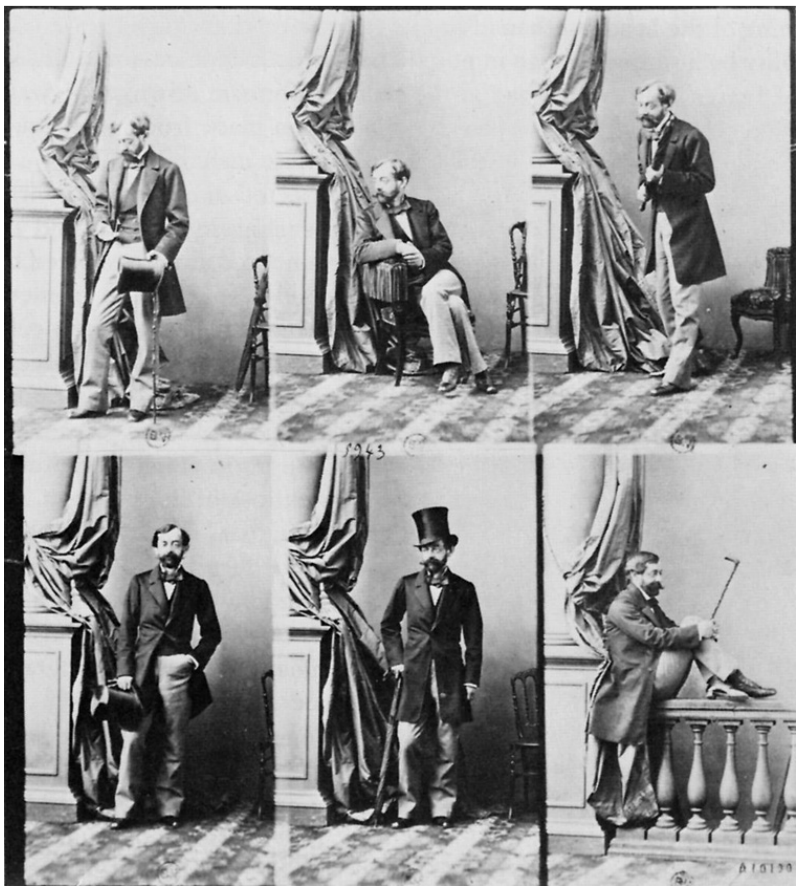
Beato maneggia il pittoresco con sicura sapienza, riproponendo in salsa orientale il tema delle tre grazie, inscenando pantomime danzanti, indugiando con la macchina fotografica, e con il colore degli acquarelli, sui particolari delle acconciature, dei kimono, delle spade e dei paramenti dei guerrieri. Un apparato iconografico che nutre l'immaginario occidentale e che, veramente, rappresenta l'altra faccia delle fotografie di guerra.

Il tutto viene poi raccolto in una serie di portfolio fotografici a uso di quanti, appunto, vogliono riempire il proprio immaginario di tali visioni, sicuri di trovarci dentro quel che potrebbero vedere ma soprattutto, quel che vorrebbero vedere.

Non saranno finiti per Beato gli scenari di guerra: ancora la Corea, e poi, una volta lasciato il Giappone, sempre con l'esercito britannico, il Sudan nel 1884 e nel 1891 in Birmania, dove si installerà a lungo diventando, come dicono le cronache, la personalità più nota del paese. Tra scene di guerra, visioni esotiche e vedute paesaggistiche, il suo studio sarà un luogo d'incontro, dove è possibile farsi un ritratto, acquistare un paesaggio ma anche un oggetto di antiquariato.
Fotografo intelligente, commerciante affabile, giocatore accanito, Beato tornerà in Italia alla fine della sua vita per morire a Firenze, nel 1909, lasciando dietro di sé una serie di leggende, alcune vere, altre meno, su quanto fosse in grado di affascinare clienti e autorità, generali dell'esercito e avventori; realizzare immagini grandiose o malinconiche, perdere tutto in azzardate operazioni di borsa o vedere finire letteralmente in fumo il proprio archivio in un incendio.
Una leggenda lui stesso.

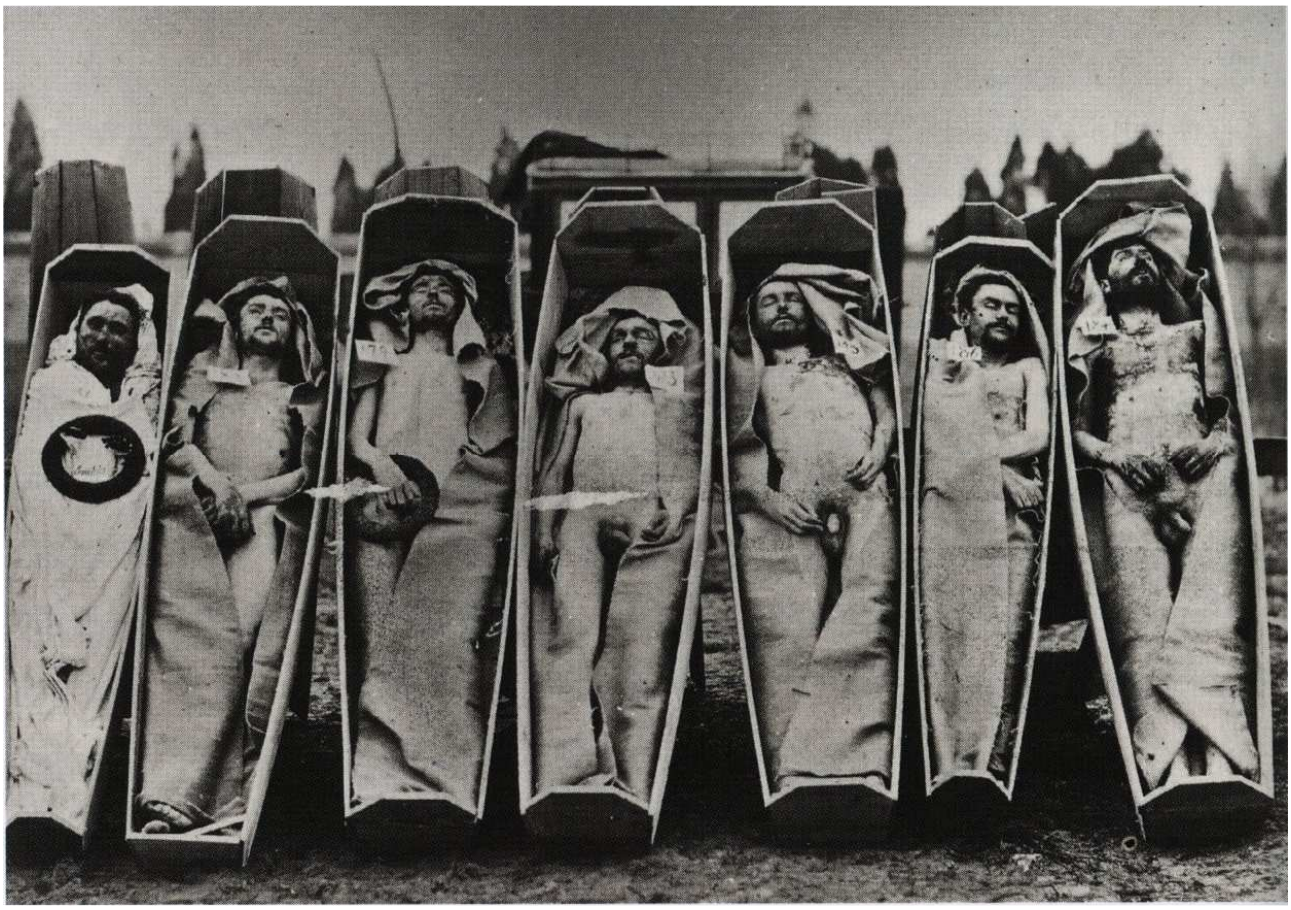
Il tabù o il permesso di rappresentare i morti. Il caso di Eugène Dsdéri e le foto della Comune di Parigi

Tra le personalità più note del mondo fotografico parigino dell'Ottocento, André Adolphe Eugène Disdéri aveva uno studio ben avviato di ritratti e si impose con il suo personale brevetto, depositato nel 1854, di realizzare "carte de visite". Secondo questo procedimento, otto cliché potevano essere realizzati sulla stessa lastra di vetro creando delle piccole immagini (5,2 cm X 8,7 cm) che successivamente venivano incollate su cartoncini delle dimensioni di biglietti da visita. Sotto la foto era impresso il nome del fotografo.



Questa tecnica permise di ridurre il costo di produzione di ogni fotografia, rendendola economicamente più accessibile e quindi più popolare. Il procedimento ha il pregio di ridurre il costo dei singoli ritratti e, venduti a dozzine o addirittura a centinaia. I *biglietti* vengono offerti ai familiari, agli amici, inviati magari alle persone lontane e destinati a venire appesi al muro a o a completare gli album di famiglia. Oppure ci si può sempre procurare, presso il fotografo, i ritratti delle grandi personalità, dei politici o degli attori di turno. Questo piccolo oggetto fotografico modifica i rapporti sociali e diffonde l'immagine degli individui permettendo al grande pubblico di avere una visione "diretta" della società e conoscere, e riconoscere, attraverso la fotografia, il proprio mondo di riferimento.

Disdéri fotograferà Parigi durante i combattimenti della Comune (La *Comune di Parigi* è il governo democratico-socialista che diresse Parigi dal 18 marzo al 28 maggio 1871) e, dopo la tragica repressione potrà, grazie alla sua appartenenza all'establishment conservatore, fotografare i comunardi caduti in due scatti diversi.



Il primo mostra i comunardi non solo morti ma accatastati uno accanto all'altro e soprattutto, nudi. Una seconda foto, più "pietosa", ricompone gli uomini, li veste, li rende più umani e meno "bestiali" e ne permette in qualche modo la sua divulgazione.
Si aprono quindi una serie di possibili scenari per la fotografia e la morte – ultimo esito della fotografia di guerra.

Se è permesso ritrarre i morti, bisogna chiedersi quali morti si possono fotografare e come. Queste immagini non sono soltanto il segno di una presa d'atto di quel che è successo (gli sconfitti ritratti nelle loro semplici bare, tutte uguali - ironia della "Comune"- con il pallore livido del rigor mortis e le smorfie di dolore impietrite sui loro volti) ma sono anche, per l'uso propagandistico che subito viene fatto, il segno del vincitore che con questa immagine non rompe un tabù – l'irrappresentabilità della morte – ma conferma una vittoria. Anche così si può umiliare il vinto: profanando la sua immagine da morto.