

di *après-coup*. Ma a patto di precisare che l'*après-coup* si può formare nell'immediato, che può far parte integrante dell'insorgere stesso dell'immagine. All'istante, esso trasforma la *monade temporeale* dell'evento in un complesso *montaggio di tempi*. Come se l'*après-coup* fosse qui simultaneo al *coup*. Ecco perché, nell'urgenza di testimoniare su un presente al quale il testimone sa benissimo che non sopravviverà, nelle pieghe stesse dell'evento, sorgono – malgrado tutto – le immagini. Penso ad esempio ai *Rotoli di Auschwitz* seppelliti dai membri del *Sonderkommando* poco prima della loro liquidazione: penso a Zalmen Gradowski e al suo tenace lirismo ("Vedi la visione simbolica: una terra bianca e una coperta nera formata dalla massa umana che avanza su questo suolo immacolato").<sup>2</sup> Penso a Leib Langfus che scarabocchia la sua testimonianza come una sequenza di piani visivi e sonori brevemente descritti e restituiti come tali, senza alcun commento, senza alcun "pensiero": il vecchio rabbino che si spoglia e penetra nella camera a gas senza smettere un istante di cantare; gli ebrei ungheresi che vogliono brindare "Alla vita!" coi membri del *Sonderkommando* in lacrime; la SS Forst che si piazza davanti alla porta della camera a gas per toccare il sesso di ogni giovane donna che entra...

Dinanzi a questi racconti, così come dinanzi alle quattro foto dell'agosto 1944, si perde la convinzione che l'immagine sorga là dove il pensiero – la "riflessione", per dire ancora meglio – sembra impossibile o quantomeno sospeso: stupefatto, stupito. Proprio là, semmai, la memoria è necessaria. Walter Benjamin lo ha giustamente scritto, poco prima di suicidarsi, nel 1940:

Supponiamo improvvisamente bloccato il movimento del pensiero – si produrrà allora in una costellazione sovraccarica di tensioni una sorta di shock di ritorno; una scossa che consentirà all'immagine [...] di organizzarsi all'improvviso, di costituirsi come monade...

Hannah Arendt lo avrebbe poi ribadito a modo suo, proprio nel momento in cui si svolgeva il processo di Auschwitz:

2. Citato da B. Mark, *Des voix dans la nuit*, cit., p. 204.
3. *Ididem*, pp. 245-251.
4. W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), tr. it. Einaudi, Torino 1997, p. 69.

Invece della verità, semmai, il lettore potrà trovare qui dei *momenti di verità*. E solo questi momenti possono permetterci di articolare questo caos di male e di depravazione. Sono momenti che sorgono inaspettatamente, come oasi nel deserto. Sono aneddoti, che nella loro brevità dicono tutto.

\*

Ecco cosa sono esattamente le quattro immagini prese dai membri del *Sonderkommando*: "momenti di verità". Poca roba dunque: solamente quattro istanti dell'agosto 1944. Ma è qualcosa di inestimabile, perché è quasi "tutto ciò di cui noi disponiamo [visivamente] su questo caos di orrore". E noi, davanti a questo? Zalmen Gradowski ha scritto che per sostenere la "visione" delle cose che racconta, l'ipotetico lettore dovrà fare come ha fatto lui: "prendere congedo" da tutto. Dai suoi padri, dai suoi punti di riferimento, dal suo mondo, dal suo pensiero. "Dopo aver visto queste immagini crudeli, non vorrai più vivere in un mondo in cui si possono perpetrare azioni così ignobili. Prendi congedo dai tuoi vecchi e dalle tue conoscenze, poiché sicuramente, dopo aver visto le azioni abominevoli di un popolo cosiddetto coltivato, vorrai cancellare il tuo nome dalla famiglia umana." Ora, per poter sostenere l'immaginazione di queste immagini, egli dice, bisogna che "il tuo cuore si trasformi in pietra [...] e il tuo occhio in macchina fotografica".<sup>6</sup>

Le quattro immagini strappate al reale di Auschwitz manifestano bene questa condizione paradossale: *immediatezza* della monade (sono delle istantanee, sono i "dati immediati" e impersonali di un certo stato d'orrore fissato dalla luce) e *complessità* del montaggio intrinseco (per l'inquadratura c'è stato bisogno probabilmente di un piano collettivo, di una "previsione",<sup>7</sup> e ogni

5. H. Arendt, "Auschwitz sotto processo" (1966), tr. it. in *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino 2004, p. 216. Dopo seguono alcune immagini concrete di orrore e di assurdità. Il testo poi si conclude con le seguenti parole: "Questo accade quando gli uomini decidono di mettere il mondo sottosopra".

6. Citato da B. Mark, *op. cit.*, p. 194.

7. Cfr. M. Frizot, "Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire", in *Faire à l'histoire*, cit., p. 50: "Il concetto di fotografia di evento o di fotografia di storia va costantemente rielaborato alla luce della storia stessa, imprevedibile. [...] [Ma] l'immagine fotografica è un'immagine in qualche modo pre-visiva".

sequenza costituisce a modo suo una risposta ai vincoli della visibilità: strappare l'immagine nascondendosi nella camera a gas, strappare l'immagine nascondendo la macchina fotografica tra le mani e in mezzo agli abiti). *Verità* (indubbiamente, dinanzi a tutto questo, siamo come nell'occhio stesso del ciclone) e *oscurità* (il fumo nasconde la struttura delle fosse, il movimento del fotografo rende sfuocato e incomprensibile quanto accade nel bosco di berulle).

Ora, è proprio questo – questo *doppio regime* di ogni immagine – che disturba spesso lo storico e lo distoglie da un "materiale" simile. Annette Wieviorka ha parlato giustamente, in proposito, di una diffidenza suscitata negli storici dalle testimonianze, scritte e orali, dei sopravvissuti: le testimonianze sono per definizione soggettive e condannate all'inesattezza.<sup>8</sup> Esse intrattengono con la verità di cui rendono testimonianza un rapporto frammentario e lacunoso, ma sono in fondo tutto ciò di cui noi disponiamo per capire e immaginare la vita concentrataria dall'interno.<sup>9</sup> E noi dobbiamo alle quattro foto dell'agosto 1944 un riconoscimento equivalente, benché gli storici abbiano qualche difficoltà ad ammetterlo.<sup>10</sup>

Perché questa difficoltà? Perché spesso domandiamo troppo o troppo poco all'immagine. Se le domandiamo troppo – cioè "tutta la verità" – saremo ben presto delusi: le immagini non sono che lembi strappati, pezzi di pellicola. Esse sono dunque *inadeguate*: ciò che noi vediamo (quattro immagini fisse e silenziose, un numero limitato di cadaveri, di membri del *Sonderkommando*, di donne in cammino verso la morte) è davvero poco rispetto a ciò che noi sappiamo (milioni di morti, il frastuono dei forni, il calore delle braci, le vittime "stremate dalla disperazione").<sup>11</sup> Queste immagini sono addirittura, in qualche modo, *inesatte*:

8. Cfr. A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 15. Cfr. anche M. Pollak, N. Heinrich, "Le témoignage", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1986, pp. 3-29; M. Pollak, "La gestion de l'indicible", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1986, pp. 30-53.

9. Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 7-8.

10. Cfr. A. Wieviorka, *Déportation et génocide*, cit., pp. 161-166; A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., pp. 110, 127, che non riflette sulla fotografia come forma di testimonianza.

11. L'espressione è di Filip Müller, citata da C. Lanzmann, *Shoah*, tr. fr. cit., p. 179.

quantomeno a esse manca quell'esattezza che ci consentirebbe di identificare qualcuno, di comprendere la disposizione dei cadaveri nelle fosse, oppure di vedere come le donne erano spinte dalle SS nelle camere a gas.

Altrimenti, domandiamo troppo poco alle immagini: relegandole subito nella sfera del *simulacro* – cosa difficile, a dire il vero, nel caso in questione – le estromettiamo dal campo storico. Relegandole subito nella sfera del *documento* – cosa assai più facile e corrente – ne cancelliamo la fenomenologia, la specificità, la sostanza stessa. In ogni caso, il risultato sarà lo stesso: lo storico ne trae la sensazione che "il sistema concentrzionario non si *illustra*", che "le immagini, di qualunque natura esse siano, non possono raccontare ciò che è accaduto";<sup>12</sup> e infine che l'universo concentrzionario semplicemente non si può "mostrare", poiché "non esiste alcuna 'verità' dell'immagine, né dell'immagine fotografica, filmica, né di quella dipinta o scolpita".<sup>13</sup> Ecco come lo storicismo riesce a fabbricarsi il proprio immaginabile.

Ed ecco come si spiega – in parte almeno – la *disattenzione* da cui le quattro immagini dell'agosto 1944, che pure sono note e spesso riprodotte, sono state circondate. Sono salate fuori solo al momento della liberazione, quando vennero presentate come le "sole" foto esistenti che dimostrassero lo sterminio degli ebrei. Il giudice Jan Sehn, istruttore in Polonia del processo di Norimberga, le addebitò a David Szmulewski. E già queste due affermazioni sono false: esistono altre fotografie (e altre ancora magari salteranno fuori un giorno); Szmulewski ha ammesso lui stesso di essere restato sul tetto della camera a gas mentre Alex scattava le foto.<sup>14</sup> Quanto a Hermann Langbein, dopo aver riu-

12. F. Bédarida, L. Gervereau, "Avant-propos", in *La Déportation*, cit., p. 8.

13. L. Gervereau, "Représentier l'univers concentrzonnaire", in *La Déportation*, cit., p. 244; L. Gervereau, "De l'irreprésentable. La déportation", in *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Le Seuil, Paris 2000, pp. 203-219. Cfr. anche A. Liss, *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1998. La questione è stata svizzera meglio da S. Friedländer (a cura di), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge-London 1992.

14. Cfr. J.-C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, cit., pp. 422-424.



Figura 9 Dettaglio della figura 5. Tratto da *Auschwitz. A History in Photographs*, a cura di T. Swiebocka, Oswiecim, Warsaw-Bloomington Indianapolis, 1993, p. 173.

nito le due testimonianze in una, dirà che le foto furono scattate “dal retto di un crematorio”,<sup>15</sup> il che significa semplicemente non aver neppure dato un'occhiata a queste foto.

\*

Ci sono due modi di “prestare disattenzione”, per così dire, a immagini del genere: la prima consiste nel renderle ipertrofiche, nel volerci veder tutto. Consiste, in altre parole, nel farne altrettante *icone* dell'orrore. Per far questo, bisognava che i cliché originali fossero resi *presentabili*. E a tal fine non ci si pensò due volte a trasformarli completamente. Così, la prima fotografia della

15. H. Langbein, *Uomini ad Auschwitz*, cit., p. 271.

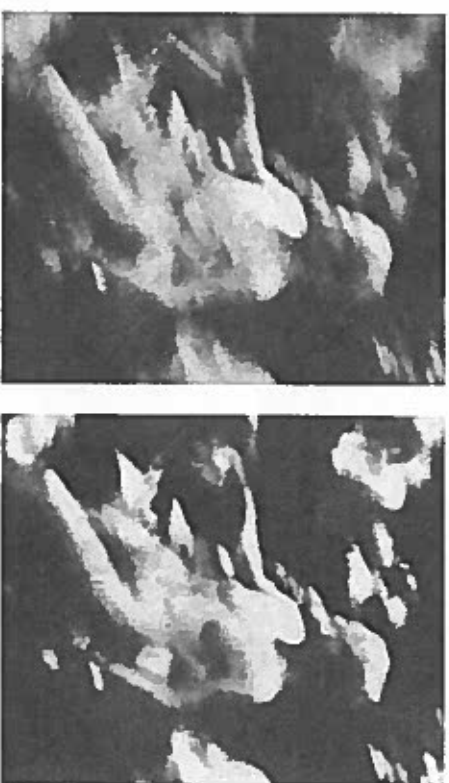


Figure 10-11 Dettaglio e ritocco della figura 5. Tratto da *Mémoire des camps*, a cura di C. Chéroux, Parigi, 2001, p. 91.

sequenza esterna (figura 5) ha subito tutta una serie di ritocchi: l'angolo inferiore destro è stato ingrandito; poi ortogonalizzato, in modo tale da rendere più normale un'inquadratura che non lo era affatto; e infine è stato ritagliato e isolato dal resto (ridotto a scarto) (figura 9). Ancora peggio, i corpi e i volti delle due donne in primo piano sono stati ritoccati, un volto lo si è inventato, e i seni sono stati addirittura ringiovaniti<sup>16</sup> (figure 10-11)... Questa sofisticazione aberrante – non so chi ne sia l'autore e quali furono le sue intenzioni – rivela una volontà folle di *dare volto* a ciò che nell'immagine è solo movimento, scompiglio, evento. E come stupirsi che davanti a una simile icona un sopravvissuto si sia illuso di riconoscere la dama che lo ossessionava?<sup>17</sup>

L'altro modo di “prestare disattenzione” consiste invece nel ridurre e asciugare l'immagine. Consiste, in altre parole, nel vederla solo un *documento* dell'orrore. Per quanto strano possa sembrare in un contesto – la disciplina storica – che di solito rispetta il suo materiale di indagine, le quattro fotografie del *Sonderkommando* sono state spesso trasformate allo scopo di risultare più

16. Cfr. C. Chéroux, *Mémoire des camps*, cit., pp. 86-91.

17. A. Brycht, *Excursion: Auschwitz-Birkenau*, Gallimard, Paris 1980, citato e commentato da J.-C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, cit., pp. 423-424.



Figura 12 Dettaglio della figura 4. Tratto da *Auschwitz. A History in Photographs*, a cura di T. Swiebocka, Oswiecim, Warsaw-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 174.

*informative* di quanto lo fossero originariamente. È un altro modo di renderle "presentabili" e di "restituire loro un volto"... Si nota, ad esempio, che le immagini della prima sequenza (figure 3-4) vengono regolarmente reinquadrate<sup>18</sup> (figura 12). C'è senz'altro, in questa operazione, una — buona e inconscia — volontà di

18. Cfr. soprattutto R. Boguslawska-Swiebocka, T. Ceglowska, *KL Auschwitz Fotografie dokumentarne*, cit., pp. 184-185 (foto reinquadrate); T. Swiebocka (a cura di), *Auschwitz. A History in Photographs*, cit., pp. 172-175 (foto reinquadrate); M. Berenbaum, *The World Must Know: The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Little, Brown and Company,

avvicinarsi isolando "quanto c'è da vedere", purificando la sostanza dell'immagine del suo peso non documentario.

Ma, reinquadrando queste fotografie, si effettua una manipolazione al tempo stesso formale, storica, etica e ontologica. La *massa nera* che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse, questa massa in cui *nulla è visibile* restituisce, in realtà, un *segno vivo* altrettanto prezioso della rimanente superficie impressionata. Questa massa in cui nulla è visibile è lo spazio della camera a gas: la *camera oscura* in cui è stato necessario ritirarsi per porre in luce il lavoro del *Sonderkommando*, fuori, al di sopra delle fosse di incinerazione. Questa massa nera ci restituisce dunque la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie. Sopprimere una "zona d'ombra" (la massa visiva) a beneficio di una luminosa "informazione" (l'attestazione visibile) equivale inoltre ad affermare che Alex aveva potuto tranquillamente scattare le sue foto all'aria aperta. Significa disprezzare il rischio da lui corso e la sua astuzia di resistente. Reinquadrando queste immagini, senza dubbio si è pensato di preservare il *documento* (il risultato visibile, l'informazione distinta).<sup>19</sup> Ma se ne è soppressa la fenomenologia, tutto ciò che faceva di queste immagini un *evento* (un processo, un lavoro, un corpo a corpo).

Poiché questa massa nera non è altro che il segno dello statuto ultimo secondo il quale bisogna guardare e comprendere queste immagini: lo statuto di evento visivo. Parlare qui di gioco di ombre e luci non è una fantasia da storico dell'arte "formalista": significa invece nominare *l'elemento portante* di queste immagini. Esso appare come soglia paradossale tra un interno (la camera della morte che protegge, in quel momento, la vita del fotografo) e un esterno (l'ignobile incinerazione delle vittime appena gasate). Esso offre l'equivalente dell'enuciatazione nella parola di un testimone: interruzioni, silenzi, tono affaticato. Quando si dice dell'ultima foto-

Boston-Toronto-London 1993, p. 137 (foto reinquadrata), p. 150 (foto non reinquadrata); F. Bedarida, L. Gervereau (a cura di), *La Deportation*, cit., pp. 59, 61 (foto reinquadrata); Y. Arad (a cura di), *The Pictorial History of the Holocaust*, Yad Vashem, Jerusalem 1990, pp. 290-291 (due foto reinquadrare).

19. Se persino J.-C. Pressac (*Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, cit., p. 422) reinquadra i cliché con un formato rettangolare che tradisce il formato originale 6x6, significa che il negativo è scomparso: ciò che si trova nel museo di Auschwitz deve essere una fotografia già sviluppata, i cui bordi sono stati ridotti oppure strappati (figure 3-4).

grafia (figura 6) che essa è semplicemente "senza utilità"<sup>20</sup> – storica, beninteso – si dimentica tutto ciò di cui fenomenologicamente essa testimonia a proposito del fotografo: l'impossibilità di inquadrare, il rischio corso, l'urgenza, la corsa forse, la goffaggine, l'accrocamento di fronte al sole, il fato corto. Questa immagine è, formalmente, senza respiro: pura "enunciazione", puro gesto, puro atto fotografico senza obiettivo (senza orientamento, senza alto né basso) che ci dà accesso alla condizione di urgenza nella quale furono strappati questi quattro lembi di reale all'inferno di Auschwitz. E anche questa urgenza fa parte della storia.

\*

È poco eppure è molto. La quattro foto dell'agosto 1944 *non dicono* "tutta la verità", ovviamente (bisogna essere davvero ingenui per aspettarsi questo da cose, parole o immagini): minuscoli prelievi da una realtà così complessa, brevi istanti di un *contingium* che è durato cinque anni, non uno di meno. Ma esse sono per noi – per il nostro sguardo oggi – la verità stessa, o quantomeno le vestigia, uno straccio di verità: ciò che resta visivamente di Auschwitz. Le riflessioni di Giorgio Agamben sulla testimonianza possono, in tal senso, chiarire il loro statuto: anche queste immagini hanno luogo nel "non-luogo dell'articolazione"; anch'esse traggono la loro potenza dall'"impotenza di dire" e da un processo di "desoggettivazione"; anch'esse manifestano una scissione fondamentale in cui la "parte essenziale" non è in fondo altro che *lacuna*.<sup>21</sup> Agamben scrive che il "resto di Auschwitz" va pensato come un *limite*: "[...] né i morti né i sopravvissuti, né i sommersi né i salvati, ma ciò che resta fra di essi".<sup>22</sup>

Il piccolo pezzo di pellicola, coi suoi quattro fotogrammi, è un limite di questo tipo. Soglia ultrasottile tra l'*impossibile* in linea di principio – "nessuno può rappresentarsi ciò che è accaduto qui"<sup>23</sup>

20. J.-C. Pressac, *ibidem*, p. 422.

21. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., pp. 9, 31-36, 127-160.

22. *Ibidem*, p. 153.

23. Simon Stebnik (sopravvissuto di Chelmno), citato da C. Lanzmann, *Sobah*, tr. fr. cit., p. 18. Cfr. anche, tra le tante espressioni di questa impossibilità, R. Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 9; J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), tr. fr. Actes Sud, Adles 1995, pp. 68-79;

– e il possibile, anzi il *necessario* di fatto: noi disponiamo, grazie a queste immagini, di una rappresentazione *malgrado tutto* che, oramai, si impone come la rappresentazione *per eccellenza*, la rappresentazione necessaria di un momento dell'agosto 1944 al crematorio V di Auschwitz. Soglia visiva destinata al doppio regime della testimonianza, come leggiamo in Zalmen Lewental, ad esempio, quando dice di scrivere il "racconto della verità [pur sapendo che] non si tratta di tutta la verità. La verità è assai più tragica, più atroce".<sup>24</sup>

Impossibile ma necessaria, dunque possibile malgrado tutto (cioè nonostante le lacune). Agli ebrei del ghetto di Varsavia sulla soglia dello sterminio sembrava impossibile rendere pensabile e immaginabile ciò che stavano subendo: "Siamo oltre le parole, a questo punto", scriveva Abraham Lewin. Eppure – malgrado tutto – egli scrive. Scrive perfino che "attorno a lui" tutti scrivono perché, "spogliati di tutto, non restano [agli ebrei condannati] che le parole".<sup>25</sup> Allo stesso modo Filip Müller:

La morte col gas durava  
dai dieci ai quindici minuti.

Il momento più terribile era  
l'apertura della camera a gas,

una visione insostenibile:  
la gente, schiacciata come del basalto,  
blocchi compatti di pietra.

Come crollavano fuori delle camere a gas!

Più volte l'ho visto.

Ed era la cosa più dura.

A questo non ci si abituava.

Era impossibile.

Si. Bisogna immaginare [...]»<sup>26</sup>

Insostenibile e impossibile, sì. Ma "bisogna immaginare", chiede alla fine Filip Müller. *Immaginare malgrado tutto*, il che esige da parte nostra una difficile etica dell'immagine: né l'invisibile per eccellenza (pigrizia dell'esteta), né l'icona dell'orrore (pi-

M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit., p. 131; E. Wiesel, "Préface", in B. Mark, *Des voix dans la nuit*, cit., p. IV.

24. Citato da B. Mark, *Des voix dans la nuit*, cit., p. 309.

25. Citato da A. Wiewiorska, *Déportation et génocide*, cit., pp. 163-165.

26. Citato da C. Lanzmann, *Sobah*, tr. fr. cit., p. 139.



grizia del credente), né il semplice documento (pigrizia dello studioso). Una semplice immagine: inadeguata ma necessaria, inesatta eppure vera. Vera di una paradossale verità, certo. Direi addirittura che l'immagine è qui *l'occhio della storia*: tenace vocazione a rendere visibile. Ma essa è anche *nell'occhio della storia*: in una zona ben localizzata, in una fase di sospensione visiva, così come si dice dell'occhio del ciclone (rammentiamo che in questa zona centrale della tempesta, in cui può regnare una calma piatta, "vi possono essere comunque nuvole che ne rendono ardua l'interpretazione").<sup>27</sup>

Dalla penombra della camera a gas, Alex ha messo bene in luce il centro nevralgico di Auschwitz, ossia la distruzione, senza resto, delle popolazioni ebraiche d'Europa. Allo stesso tempo, l'immagine si è formata grazie a un gesto di ritrazione: per qualche minuto, un membro del *Sonderkommando* non ha effettuato l'ignobile lavoro che le SS gli avevano ordinato di svolgere. Nascondendosi per vedere, l'uomo ha così sospeso l'attività di cui si apprestava – occasione unica – a formare una iconografia. L'immagine è stata possibile perché una zona di calma, relativa purtroppo, è stata costruita per questo atto di sguardo.

## 4

## SIMILE, DISSIMILE, SOPRAVVISSUTO

Guardare oggi queste immagini secondo la loro fenomenologia – pur piena di lacune – significa domandare allo storico un lavoro di critica visiva al quale, credo, non è troppo abituato.<sup>1</sup> Questo lavoro esige un doppio ritmo, una doppia dimensione. Occorre *restringere il punto di vista* sulle immagini, non omettere nulla di quella che è la sostanza dell'immagine, foss'anche solo per interrogarsi sulla funzione *formale* di una zona in cui "non si vede nulla", come si dice a torto davanti a qualcosa che sembra privo di valore informativo, un riquadro d'ombra per esempio. E simmetricamente bisogna *allargare il punto di vista* fino a restituire alle immagini l'elemento *antropologico* che le mette in gioco.

Se si presta attenzione alla lezione di Georges Bataille in effetti – Auschwitz come questione posta all'*inseparabile*, al *simile*, all'"immagine dell'uomo" in generale – si scopre che al di qua o al di là del loro ovvio senso politico, le quattro foto di Alex ci pongono a confronto con la vertigine, con il dramma dell'*immagine umana* in quanto tale. Guardiamole di nuovo: in queste foto il dissimile è sullo stesso piano del simile, la morte è sullo stesso piano della vita.<sup>2</sup> Si rimane colpiti, nella prima serie (figure 3-4),

1. Questa era la domanda sollevata dalla mostra *Mémoire des camps*. E in proposito cfr. già la ricerca inedita di I. About, *Les Photographies du camp de concentration de Mauthausen. Approches pour une étude iconographique des camps de concentration*, Université Paris VII-Denis Diderot, 1997 (sotto la direzione di P. Vidal-Naquet).

2. Così si esprime R. Antelme, *L'Espèce humaine*, cit., p. 22: "La morte era qui sullo stesso piano della vita, ma in ogni secondo. Il camino del crematorio fumava a fianco di quello della cucina. Prima che arrivassimo, ossa di morti erano finite nella zuppa dei vivi, e l'oro della bocca dei morti si scambiava già da lungo tempo col pane dei vivi".