



Usi e abusi dell'iconografia della Shoah: insegnare Auschwitz attraverso le fonti visive

Laura Fontana, storica, Mémorial de la Shoah

La Shoah è stato uno degli eventi più documentati della storia del Novecento, forse dell'intera storia umana¹, in primo luogo da parte dei nazisti e dei loro collaboratori, quindi dagli Alleati sovietici e anglo-americani che «liberarono»² i campi di concentramento e, infine, in minor misura, da parte delle vittime ebraiche che, sprovviste di mezzi adeguati, agirono clandestinamente e in condizioni di grave pericolo per sé e per i propri famigliari e compagni per lasciare una traccia delle violenze subite.

Secondo le stime degli storici più autorevoli, dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi ci sono pervenute oltre due milioni di fotografie sulla Shoah (o riconducibili in qualche modo alla persecuzione degli ebrei sotto il nazismo), che oggi appartengono agli archivi di diversi Paesi in Europa, negli Usa e in Israele.³ Un gigantesco patrimonio di fonti visive coeve di cui buona parte è accessibile anche ai non specialisti dell'argomento, grazie alle nuove tecnologie di digitalizzazione e alle risorse offerte dalla rete Internet⁴.

Eppure, ieri come oggi, sui media, nei manuali scolastici, nei testi divulgativi e persino nei saggi storici, appaiono sempre le stesse immagini, peraltro riportate quasi sempre senza didascalie complete, né con crediti che permettano di identificarne correttamente l'origine e il contesto. Così, reiterate all'infinito ogni volta che occorre alludere a ciò che fu Auschwitz⁵ e invocare il dovere di memoria, la maggior parte di queste immagini hanno finito per perdere ogni collegamento storico

¹Barbie Zelizer, *Visual culture and the Holocaust*, Rutgers, The State University, 2001, p. 217

²A eccezione di Dachau, nessun campo di concentramento nazista, tanto meno Auschwitz, rappresentò mai un obiettivo militare per i soldati alleati. Parlare dunque di "liberazione" rappresenta un abuso linguistico. Si veda la mostra online del Mémorial de la Shoah, *La libération des camps et le retour des déportés*, <http://liberation-camps.memorialdelashoah.org/reperes/liberations/liberations.html>.

³Sybil Milton, *Photographs of the Warsaw Ghetto*, Simon Wiesenthal Center Annual, 3, 1986, p. 307.

⁴Col nome di EHRI, acronimo di *European Holocaust Research Infrastructure*, è stato avviato nel 2010 un importante progetto internazionale che vede riunite una ventina di istituzioni, musei e memoriali, tra cui Yad Vashem, il Museo dell'Olocausto di Washington, il Mémorial de la Shoah di Parigi, il CDEC di Milano, allo scopo di mettere in rete le collezioni di documenti e gli archivi sulla persecuzione degli ebrei tra il 1933 e il 1945 e contribuire a rilanciare la ricerca sulla Shoah. EHRI ha creato una piattaforma digitale che consente l'accesso online alle descrizioni di migliaia di documenti sulla Shoah sparsi negli archivi di tutto il mondo. Si veda al link, <https://portal.ehri-project.eu/>

⁵Intendo qui Auschwitz come simbolo al contempo della Shoah e del male assoluto, secondo un uso massicciamente diffuso almeno in Occidente.

con l'evento che rappresentano, diventando delle vere e proprie icone, non tanto del genocidio degli ebrei come crimine specifico, quanto, più in generale, delle atrocità di guerra e della barbarie umana. Si pensi solamente alla trasformazione simbolica e finanche pop subito da Anne Frank⁶. La sua immagine è stata talmente abusata e sovraesposta nei contesti più svariati, dalla letteratura divulgativa sulla Shoah al Museo delle cere di Madame Tussaud, da innescare un paradossale slittamento di significato che ha finito per negare la sua identità originaria di ragazzina ebrea costretta a nascondersi perché condannata a morte e divenuta, suo malgrado, famosa in tutto il mondo per le pagine che ha dedicato alla sua clandestinità.

Le fotografie della Shoah -o attribuite alla Shoah, e su questo scarto o malinteso insisterò nella relazione –compongono un immaginario collettivo la cui potenza simbolica risulta amplificata dall'iterazione ossessiva con cui viene riproposto lo stesso limitato repertorio visivo. Il filo spinato con le torrette di guardia o i cancelli di ingresso – elementi costitutivi del lager – oppure i cumuli di cadaveri, nudi, raccolti da una ruspa e i detenuti scheletrici con la divisa a righe che accolgono inebetiti i loro “liberatori” sono immagini talmente riprodotte da risultare oggi mute e banalizzate, oltre a provocare una malcelata insofferenza.

A giusto titolo, la storica americana Barbie Zelizer in un suo celebre saggio (1998) ha sottolineato come la trasmissione e l'uso pubblico dell'iconografia della Shoah siano alimentati da un paradosso. Da un lato, la riproposizione delle stesse immagini sembra funzionale alle società occidentali (europee e statunitensi) come monito e garanzia di ricordo, proprio perché il *déjà vu* funziona come un sensore automatico in grado di riattivare immediatamente un archivio visivo divenuto patrimonio comune e capace di fornire l'illusione, a coloro che guardano, di *conoscere già* quella storia (e quindi di poter distogliere rapidamente lo sguardo); d'altro canto, è proprio l'insistenza su cui poggia una cultura visuale così ridotta, abbinata alla superficialità del nostro sguardo, a innescare un processo di rimozione e dimenticanza di ciò che si crede di ricordare (appunto la Shoah). Questo perché le immagini agiscono come dei clichés, dei significanti vuoti che ci permettono di guardare a distanza di sicurezza, proteggendoci così dal dolore di sentirci coinvolti e partecipi. Ma c'è di più a mio avviso: non solo ci si illude di ricordare la Shoah guardando o mostrando delle immagini-icone che, di fatto, sono divenute mute, perché incapaci di interpellarci, e opache al nostro sguardo, perché banalizzate da un frequente uso improprio, ma si è sempre più radicata nella coscienza collettiva la convinzione che, poiché la catastrofe dello sterminio è qualcosa di intelligibile nel suo orrore assoluto per coloro che non l'hanno vissuta, allora il crimine - proprio per sua natura indicibile - a maggior ragione non può essere rappresentabile *fino in fondo*. In altre parole, seguendo fino alle estreme conseguenze questo ragionamento un po' contorto, consapevole o inconsapevole che sia, si arriva a convincersi della ragionevolezza di due assunti del tutto opposti. Il primo assunto vuole che della Shoah ci siano troppe immagini *già ampiamente conosciute* e che in fondo hanno anche un po' stancato (mentre in realtà ne conosciamo pochissime e spesso non si riferiscono nemmeno al genocidio degli ebrei a propriamente parlare, ma hanno semmai legami indiretti con lo sterminio); il secondo assunto poggia sull'idea-dogma che *comunque* la Shoah non sia qualcosa di

⁶ Ne parla in maniera interessante, ad esempio, Fiorenza Loiacono, *Anne Frank: dalla vita interrotta al simbolo pop* in «Pop shoah? Immaginari del genocidio ebraico», a cura di Vercelli C. e Recchia Luciani F.R., Genova, Il Melangolo, 2016.

rappresentabile visivamente, dal momento che non esistono immagini delle camere a gas, cioè del buco nero dell'orrore. E se un crimine è ritenuto *irrappresentabile*, va da sé, è anche destinato a restare *inimmaginabile* e pertanto invisibile, minando così la fiducia nella capacità dei documenti di archivio, visivi e scritti, di raccontarlo. Un ossimoro? Forse, piuttosto, è un'impasse del nostro pensiero razionale che si incaglia nel ritenere le immagini della Shoah al contempo indispensabili in quanto prove di verità oggettiva e inadeguate in quanto documenti molto lontani da ciò che fu *realmente* quel crimine.⁷

Al di là di una indispensabile e urgente riflessione sullo statuto delle immagini, in particolare della fotografia come espressione e rappresentazione della verità fattuale, il punto che mi preme discutere è che l'iterazione della stessa scarna iconografia, spesso promossa più con intento pedagogico che per volontà di informare sui fatti, ha imposto una semplificazione dei contenuti veicolati, con la conseguenza di minare il processo di conoscenza della storia. Come se *l'essenziale fosse in ciò che è visibile o in ciò che è rappresentabile*, ma anche come se l'esistente e il disponibile (oltre due milioni di documenti visivi che rappresentano fonti coeve della persecuzione degli ebrei) non siano sufficienti né adeguati per ricostruire e tentare di comprendere quanto è accaduto. Un corto circuito del pensiero di *ciò che fu Auschwitz* e una deriva della trasmissione della Shoah dimostrati anche dal fatto che il tema è oggi divenuto un fenomeno culturale internazionale e un linguaggio retorico su *ciò che Auschwitz rappresenta*, a discapito di essere trattato innanzitutto come oggetto di studio storico e di riflessione politica su quei processi, quei meccanismi e quegli individui che resero possibile il genocidio.

A differenza delle icone che sono state accolte nell'immaginario comune e che chiedono allo spettatore solo di essere *ri-conosciute* per ciò a cui alludono simbolicamente (le atrocità di guerra, la Shoah, la barbarie, la sofferenza) e non per ciò che mostrano *oggettivamente* in quanto documenti di archivio, molte altre fonti visive relative allo sterminio sono meno note al grande pubblico e necessitano, per poter essere comprese, di una contestualizzazione ancora più rigorosa, affiancata da una buona conoscenza della complessità della storia.

Ad esempio, perdura nell'opinione pubblica l'idea che la "Soluzione finale" sia stato un crimine perpetrato nel segreto assoluto e tenuto nascosto dai suoi perpetratori che, invece, fotografarono, filmarono e registrarono con dovizia di dettagli ogni tappa del processo di persecuzione degli ebrei, spesso contravvenendo agli ordini superiori. Se buona parte di questo corpus documentario fu distrutto dai nazisti negli ultimi due anni di guerra, tanto che non possediamo immagini del processo di messa a morte di massa a Belžec, Sobibòr e Treblinka e nemmeno di ciò che accadde dentro ai crematori di Auschwitz-Birkenau, occorre sapere che ci sono pervenuti milioni di scatti fotografici e di filmati che documentano la Shoah al di là di ogni possibile dubbio anche da parte negazionista. Le SS e i soldati tedeschi in servizio sul fronte orientale e nei territori occupati investirono chilometri di

⁷ É certamente nota la posizione iconoclasta del regista francese Claude Lanzmann, autore del lungo documentario Shoah (1984), che da sempre rifiuta come oscena l'idea stessa che la Shoah possa essere rappresentata con immagini di archivio e meno ancora che possa essere raccontata da altri strumenti di rielaborazione artistica come il cinema.

pellicola per immortalare gli ebrei agonizzanti nei ghetti, oppure terrorizzati, sul ciglio delle fosse comuni, un attimo prima di essere fucilati.⁸

Se le fonti visive che comprovano il crimine non sono certo poche, nell'immenso archivio della Shoah vi sono anche documenti fotografici meno espliciti nel mostrare direttamente il genocidio, eppure ugualmente straordinari per il valore di testimonianza, poiché se interrogati correttamente, contestualizzati e messi a confronto con altri fonti coeve rivelano molto più di quanto lascino intravedere nelle inquadrature. Mi riferisco, ad esempio, a due documenti che analizzerò nel corso dell'intervento: i due *Album di Auschwitz* realizzati nel 1944. Il primo, conosciuto come *Album di Lili Jacob* e realizzato tra fine maggio e inizi giugno 1944 da due SS, mostra l'arrivo e la selezione tra "abili" e "inabili" al lavoro forzato di un trasporto di ebrei ungheresi giunto a Birkenau⁹; il secondo, ritrovato solo una decina di anni fa, apparteneva a Karl Höcker, assistente SS del comandante di Birkenau Richard Baer, e consiste in una collezione privata di oltre cento scatti che immortalano momenti di svago delle guardie tedesche del campo nell'estate 1944. Sono immagini dall'ambientazione bucolica (la località di villeggiatura è Solahutte, a pochi chilometri dalle camere a gas) e dal clima spensierato, in cui gli uomini e le donne della guarnigione del campo si dedicano a canti, balli e pic nic sul prato.¹⁰

Complessivamente i due *réportage* assemblano oltre trecento fotografie che furono scattate nello stesso periodo e che si riferiscono ad Auschwitz nella sua funzione di centro di sterminio e lavoro forzato, in uno mostrando le vittime (*Album di Lili Jacob*), ovvero lo svolgimento del "trattamento di un convoglio di ebrei" in tutte le sue fasi (secondo il gergo nazista) e nell'altro, invece, i carnefici (*Album di Höcker*), raffigurati attraverso una serie di istantanee che mostrano il loro mondo privato, profondamente "normale" e umano.

Pur trattandosi di fonti primarie ancora poco conosciute e utilizzate al di fuori degli ambiti accademici, lo studio comparato dei due *Album* offre diversi spunti di approfondimento e riflessione e può presentare anche elementi interessanti su cui impennare una lezione su Auschwitz in classe, a condizione però di padroneggiare una metodologia rigorosa circa l'uso dei documenti per ricostruire la storia.

⁸ A titolo di esempio, è stato ritrovato un breve filmato sulla fucilazione di massa degli ebrei lettoni di Liepaja, girato da un soldato tedesco nell'estate 1941, disponibile online sul sito di Yad Vashem, all'indirizzo: <http://www.yadvashem.org/untoldstories/database/homepage.asp>

⁹ Deportata a 18 anni a Birkenau insieme alla sua famiglia, Lili Jacob faceva parte dello stesso trasporto di ebrei fotografati dalle SS. Alla liberazione fu proprio lei a ritrovare casualmente l'album mentre era internata a Dora-Mittelbau. Dal 1980 questo documento visivo unico sul funzionamento di Birkenau come centro di sterminio fa parte delle collezioni di Yad Vashem ed è visibile online, all'indirizzo: http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/album_auschwitz/. Pubblicato in varie lingue, a cura di Israel Gutman e Bella Guttermann, l'Album ha un'edizione italiana, *Album Auschwitz*, (a cura di Marcello Pezzetti), Torino, Einaudi, 2008.

¹⁰ Su questo secondo album, si veda *Auschwitz through the Lens of the SS: Photos of Nazi Leadership at the Camp*, articolo disponibile online sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington che lo ricevette in donazione nel gennaio 2007, all'indirizzo: <https://www.ushmm.org/research/research-in-collections/collections-highlights/auschwitz-ssalbum>

L'analisi dei due Album di Auschwitz sarà integrata dalla presentazione commentata di altre fonti visive che furono prodotte durante il periodo di funzionamento del complesso concentrazionario e centro di sterminio tra il 1943 e l'estate 1944: le quattro fotografie scattate clandestinamente da alcuni membri del *Sonderkommando* del Crematorio V e i libretti di favole illustrate che, sempre clandestinamente, furono realizzati dai prigionieri polacchi non ebrei per i loro bambini.

Nel contestualizzare, descrivere e analizzare le fonti suindicate, rifletteremo anche sul senso che possiamo attribuire all'origine di queste immagini, fotografie e disegni, formulando delle ipotesi interpretative in grado di rispondere, almeno parzialmente, alla domanda "perché i carnefici o le vittime di Auschwitz produssero proprio quelle immagini?" Come atto di auto-glorificazione dei carnefici e souvenir di "bei tempi"¹¹ della guerra e dello sterminio? Come dono da inviare ai propri superiori gerarchici mostrando loro un "lavoro" ben fatto? Come atto di resistenza per denunciare i crimini perpetrati ad Auschwitz? Come atto di resistenza spirituale per dimostrare di esistere come esseri umani prima di scomparire inghiottiti nella terra? Come atto di speranza e fiducia nella liberazione? Come messaggio d'amore e testamento morale per i propri famigliari?

Per declinare le *icone della distruzione*¹², che dal dopoguerra ad oggi hanno rigidamente modellato la nostra pre-conoscenza sullo sterminio, in un'esperienza di senso in grado di interagire col nostro vissuto e di significare qualcosa per i nostri studenti, occorre saper guardare quelle immagini dell'abisso del male non solo con uno sguardo critico, riflessivo e partecipe, ma soprattutto con uno sguardo politico, come insegna il filosofo Georges Didi-Huberman. *Immaginare per comprendere*¹³ non vuol certo dire "immaginare di essere lì", sulla rampa di Birkenau, nelle camere a gas o tra i carnefici a sghignazzare, secondo i peggiori e osceni esercizi di immedesimazione non di rado proposti ai giovani. Significa, invece, provare a compiere uno sforzo intellettuale, prima che morale, per *com-prendere quelle immagini* sconvolgenti e recepirle ogni volta come nuove, secondo quell'*epifania negativa* di cui ha tanto parlato Susan Sontag (1978), vale a dire attribuendo loro una forza e un senso in grado di cambiare, in qualche modo, il nostro sguardo su sugli altri, ma prima ancora su *noi che guardiamo gli altri soffrire*¹⁴.

Anche attraverso un uso più rigoroso e consapevole delle fonti iconografiche sullo sterminio è possibile provare a recuperare quell'etica dello sguardo sul male altrui che dovrebbe servirci per rinnovare la nostra fiducia in ciò che chiamiamo "umano", contrastando quella tirannia del visibile

¹¹ *Schöne Zeiten* (Bei tempi) è la scritta che figura, parzialmente cancellata, sulla copertina di un altro album fotografico, appartenente a Kurt Franz, ultimo comandante di Treblinka. La frase venne ripresa come titolo per il saggio di E. Klee, W. Dreßen, V. Rieß, «*Schöne Zeiten*» *Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1988, traduzione italiana "Bei tempi". *Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l'ha eseguito e da chi stava a guardare*, Firenze, Giuntina, 2005.

¹² L'espressione è di Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Icône della distruzione: uso pubblico delle fotografie dei campi di concentramento nazisti dopo il 1945), Berlin, Akademie, 1998.

¹³ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

¹⁴ « Non si dovrebbe mai dare un <noi> per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri. (...) Chi sono i <noi> a cui queste immagini scioccanti sono indirizzate?», Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003 p. 10.

a cui soggiace l'approccio odierno alla storia e che contribuisce inevitabilmente a produrre fenomeni di banalizzazione, indifferenza e rigetto.

Bibliografia minima

Album Auschwitz, a cura di Israel Gutman e Bella Guttermann, (edizione italiana a cura di Marcello Pezzetti), Torino, Einaudi, 2008

Auschwitz through the lens of the SS: photos of Nazi leadership at the camp, <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum>.

BRINK Cornelia, *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Icône della distruzione: uso pubblico delle fotografie dei campi di concentramento nazisti dopo il 1945), Berlin, Akademie, 1998

CHEROUX Clément

(a cura di) *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Roma, Contrasto, 2001

Fotografia e Shoah, in in «Storia della Shoah» (a cura di Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E.), vol. III, [Riflessioni, luoghi e politiche della memoria], Torino, UTET, 2006, pp.267-321.

DIDI-HUBERMAN Georges

-*Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

-Intervista in «Doppiozero» di Frédéric Lambert e François Niney a Georges Didi-Huberman, disponibile online all'indirizzo:

<http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-condizione-delle-immagini>

HIRSCH Marianne, *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la post-memoria*, in «Storia della Shoah» (a cura di Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E.), vol. III, [Riflessioni, luoghi e politiche della memoria], Torino, UTET, 2006, pp.385-421

KNOBLER Jessica, *Photography, Politics, and the Holocaust, 1920-1950*, 2008, articolo disponibile online all'indirizzo: http://www.hofstra.edu/PDF/lib_ULRA_2008_jessica_knobler.pdf

MATARD BONUCCI Marie-Anne, LYNCH Édouard, *La libération des camps et le retour des déportés. L'histoire en souffrance*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1998

REINIGER Franziska, *Inside the Epicenter of the Horror. Photographs of the Sonderkommando*, articolo disponibile online sul sito di Yad Vashem, all'indirizzo

http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp

SONTAG Susan

Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società, Torino, Einaudi, 1978

Di fronte al dolore degli altri, Milano, Mondadori, 2003

STRUK Janina, *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*, London, I.B. Tauris & Co., 2005

ZELIZER, Barbie,

-*Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago: University of Chicago Press, 1998

-*Visual culture and the Holocaust*, Rutgers, The State University, 2001

Laura Fontana dirige dagli anni 1990 l'Attività di Educazione alla Memoria del Comune di Rimini e dal 2009 è Responsabile per l'Italia del Mémorial de la Shoah.

Specialista dell'insegnamento della Shoah e autrice di diversi saggi e pubblicazioni in lingua italiana, francese, inglese ed ebraico (si veda al sito www.fontana-laura.it), insegna in numerosi seminari rivolti a insegnanti, ricercatori e responsabili di musei e memoriali, sia in Italia che in Israele, Francia e Germania.

Per il Mémorial de la Shoah, ha partecipato alla realizzazione di mostre sia come curatrice scientifica, consulente didattica che come traduttrice, inoltre dirige il progetto *Università italiana*, due seminari permanenti sulla storia e l'insegnamento della Shoah che si svolgono a Parigi e a Berlino. Scrive da diversi anni per la Revue d'histoire de la Shoah diretta da Georges Bensoussan che le ha affidato la direzione di due numeri speciali (pubblicazione marzo 2016 e marzo 2017) sulla Shoah in Italia.

Ha tenuto conferenze e seminari per dottorandi, ricercatori e insegnanti su incarico del Mémorial de la Shoah e del Consiglio d'Europa in Bulgaria, Bosnia e Croazia, nonché per istituzioni italiane e straniere, tra cui l'Università di Salonicco, l'Asian Institute di Melbourne e la Fondazione Toyota di Tokyo, Yad Vashem a Gerusalemme, Il Center for Nordic Studies dell'Università di Helsinki, l'Università Jagellonica di Cracovia, l'Université Sorbonne di Parigi, la Topografia del Terrore di Berlino.

E' stata fellow dell'ITS International Tracing Service di Bad Arolsen, Germania, che ha premiato il suo lavoro di ricerca, e del CDEC di Milano.

Tra i suoi ambiti di ricerca: lo sport sotto il nazismo, la lingua nazista, il lavoro forzato e la politica demografica del Terzo Reich, la storiografia tedesca della Shoah, le fonti fotografiche della Shoah. Attualmente sta scrivendo un libro sugli Italiani ad Auschwitz.

Nel 2013 il Mémorial de la Shoah l'ha nominata sua rappresentante ufficiale e coordinatrice scientifica del progetto europeo EHRI *European Holocaust Research Infrastructure* (<http://www.ehri-project.eu/>) che riunisce 20 fra le maggiori istituzioni e musei al mondo che si occupano di ricerca sulla Shoah. In tale ambito ha diretto la redazione di un corso online per ricercatori di storia sulla persecuzione degli ebrei in Europa occidentale attraverso l'uso delle fonti (in lingua inglese). Nel marzo 2015, l'incarico le è stato confermato per ulteriori 4 anni, affidandole, in particolare, la responsabilità di implementare seminari di ricerca sulla Shoah in Lituania e Polonia in stretta collaborazione con l'Institut für die Zeitgeschichte- Zentrum für die Holocaust-Studien di Monaco (Germania), Yad Vashem e il Vilna Gaon Jewish Museum di Vilnius.

Una biografia più completa con elenco delle pubblicazioni e attività principali è consultabile al sito: www.fontana-laura.com