

# Biforcazioni, lobi, spiumii\*

di Mario Barengbi

Da quanto abbiamo appreso sul Fondo Calvino tradotto emerge con grande evidenza che Cosimo continua a viaggiare per tutto il mondo, surclassando la scimmia che nei tempi antichi si diceva potesse andare da Roma alla Spagna senza mai toccare terra. Analogamente, il viaggio critico attraverso il *Barone rampante* che abbiamo intrapreso nel 2017 – quattro tappe, a Milano, a Ginevra, di nuovo a Milano, infine a Roma – dimostra che il romanzo calviniano ha ancora molto da dire, e da dirci: anche questo, dunque, è un cammino che prosegue. D'altro canto, la forza dei testi letterari consiste in larga misura nel loro carattere di discorsi conclusi. Un romanzo inizia, dà avvio a una storia, la sviluppa, la complica, a volte la imbroglia, quindi la dipana, e poi termina. Sembra una banalità, ma non lo è affatto. Secondo il celebre asserto aristotelico, i racconti ben composti devono costituire un tutto, e il tutto è «ciò che ha principio, mezzo e fine»<sup>1</sup>. Calvino, che certo non mancava di capacità di sintesi, affida il nocciolo della storia all'epigrafe che Biagio fa scolpire nella tomba di famiglia: «Cosimo Piovasco di Rondò – Visse sugli alberi – Amò sempre la terra – Salì in cielo» (RRr, 776). La condizione perché un racconto possa durare nello spazio e nel tempo, rimanendo eguale a se stesso e tuttavia declinandosi in maniera sempre diversa, è che abbia fine. Solo in quanto finisce (s'intende: sulla pagina) può aspirare a non finire mai (nell'esperienza e nella coscienza dei lettori).

Per suggellare il percorso compiuto nel 250° anniversario della salita di Cosimo sull'elce, la maniera migliore sarà dunque dedicarsi alla conclusione della storia. In particolare, ci potremmo dedicare a un dettaglio della conclusione, che ai traduttori ha dato parecchio filo da torcere: perché se è vero che Calvino è un narratore che si presta a esser tradotto molto più di altri grandi del Novecento (come Manganelli o Gadda, ma anche come Fenoglio o Meneghello), ciò non significa che tradurlo sia poi sempre facile. Anzi. Prendiamo dunque una frase dal finale del *Barone rampante*. Terminato il suo resoconto, Biagio si alza e

\* Ringrazio tutti coloro che mi hanno illuminato sulle diverse traduzioni: Barbara Bisetto, Mario Casari, Gabriele Iannaccaro, Paolo Grossi, Martin McLaughlin, Silvia Pozzi, Stefania Sini, Michail Talalay, Mauro Van Aken.

1. Aristotele, *Poetica*, 1450b.

guarda fuori dalla finestra, da dove non si vedono ormai né gli alberi, né il loro rampante abitatore.

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se è davvero esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo (RR<sub>1</sub>, 776-7).

Biforcazioni, lobi, spiumii: una terna di sostantivi che evocano ordinatamente le componenti di un albero, prima la parte lignea (il disegno dei rami), poi il fogliame (la forma delle lamine), quindi le entità volatili dei fiori, ma – e qui sta il punto – non di quelli solo. Il termine *spiumii* implica infatti un doppio riferimento, vegetale e animale. Derivato da *piume*, o meglio dal verbo *spiumare*, può riferirsi sia alla parte più soffice e leggera della livrea degli uccelli, sia all'aspetto dei fiori di certe specie (arboree, erbacee, arbustive) i cui calici assumono forma piumosa per facilitare la dispersione dei semi ad opera del vento. È il caso della vitalba, rampicante assai diffuso e amante delle *friches*, o dei pioppi, i cui pollini anemofili annunciano la primavera mettendo in allarme chi soffre di allergie; o ancora dell'americana *Asclepias syriaca*, detta anche pianta dei pappagalli, che qualcuno coltiva proprio per avere con i morbidi pappi un surrogato incruento del piumino d'oca. Su questa ambivalenza animale/vegetale si soffermerà essenzialmente la presente relazione. L'insolita, ma certo non astrusa voce *spiumio* rappresenta un piccolo esempio di quel «margine intraducibile di ogni lingua» sul quale – come legge nella conferenza del 1982 *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* – la letteratura dovrebbe lavorare (S, 1826).

Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* definisce *spiumio* (voce letteraria) come «turbini di spiuma di un pappo», ovvero, in senso figurato, come «vorticosa successione d'immagini mentali». Per entrambe le accezioni cita brani di Calvino: uno dal *Visconte dimezzato* («Pamela colse qualcuna di quelle mezze spere bianche, ci soffiò su e il loro morbido spiumio volò lontano»: RR<sub>1</sub>, 405), l'altro da *Ti con zero, L'origine degli uccelli* («Tutto quello che m'è rimasto nella memoria è uno spiumio d'immagini cangianti»: RR<sub>2</sub>, 245). Ma nei vocabolari dell'uso il lemma non compare. In quei dintorni alfabetici, accanto a *spiumare* o *spiumeggiare*, si incontra però *spiuma*, come variante fonetica di *schiuma* (o *spuma*). Solo il *GDLI* contempla per *spiuma* (come sesta accezione, dopo «schiuma», «dispersione superficiale di aria o di gas prodotta durante l'ebollizione», «litargirio», «sperma», «bava della bocca») il significato di «piumino che cresce al di sotto delle penne degli uccelli, in particolare di quelli acquatici». Precedente lessicografico, il napoletano Tramater (1829-40), che lo definiva «la penna più fina degli uccelli»<sup>2</sup>.

Prima di passare in rassegna qualche versione in lingua straniera, vale la pena di sottolineare il *climax* implicato dalla cadenza «biforcazioni, lobi, spiu-

2. *Vocabolario universale italiano*, a cura della Società tipografica napoletana Tramater e Ci., Napoli 1829-38, *ad vocem*. Il testo del Tramater è disponibile come file di libero accesso nel sito archive.org.

mii». Tutt'e tre i termini rinviano infatti all'idea di movimento, e d'un movimento verso l'alto. *Biforcazioni* evoca quasi immediatamente l'immagine di un percorso; *lobi* ci spinge verso il fuori, al profilo esterno delle lamine; il deverbale *spiumii* designa direttamente un evento, il lieve disfarsi nel volo di fluttuanti lanugini. In poche sillabe si prende insomma rapidamente quota, dai rami alla chioma fino alle piume o ai sepali portati dal vento. Ebbene, come si comportano i traduttori? In sostanza, fanno tre cose – quattro, anzi. Tagliano; sbagliano; semplificano in maniera drastica; oppure s'ingegnano di trovare una soluzione, che però non risulta mai perfettamente adeguata all'originale. Doverosa è tuttavia l'avvertenza che questo piccolo esercizio comparativo non implica alcuna automatica valutazione. Innanzi tutto perché una traduzione si giudica nel suo insieme: non si traduce una sequenza di vocaboli isolati, si traduce un periodo, una pagina, un libro. In secondo luogo perché è sempre un azzardo pronunciarsi su una traduzione senza aver preliminarmente letto, o riletto, il saggio di Borges *I traduttori delle «Mille e una notte»*, da *Storia dell'eternità* (*Historia de la eternidad*, 1936)<sup>3</sup>.

Primo caso, i tagli. Potrà non stupire che rinuncino senz'altro a tradurre *spiumii* la versione cinese di Wu Zhengyi<sup>4</sup> o quella persiana di Mehdî Saḥâbî<sup>5</sup>. Meno scontato è che lo faccia il traduttore greco, Antaíos Chrysostomídes<sup>6</sup>. Ma tagli si riscontrano anche in lingue prossime all'italiano. Ad esempio, nella traduzione portoghese *O Barão nas árvores*, pubblicata a San Paolo e firmata da Nilson Moulin: «Aquele recorte de galhos e folhas, bifurcações, copas, miúdo e sem fim, e o céu apenas em clarões irregulares e retalhos, talvez existisse só porque ali passava o meu irmão com seu leve passo de abelheiro»<sup>7</sup>. In verità *abelheiro* non significa «codibugnolo», bensì «gruccione»; la scelta è evidentemente dettata da ragioni musicali. Allo stesso modo si comporta il traduttore inglese Archibald Colquhoun, che, optando per una partitura ritmico-allitterativa, rimpiazza il codibugnolo (letteralmente, *long-tailed tit*) con una cinciarella (*tomtit*): «so that my brother could pass through it with his tomtit's tread»<sup>8</sup>. Più arbitraria è invece la sostituzione di un volatile con uno scoiattolo, come fanno la traduttrice francese Juliette Bertrand («son léger pas d'écureuil»)<sup>9</sup>, l'olandese Henny Vlot («de lichte pas van een eekhoorn»)<sup>10</sup>, e il primo traduttore portoghese, José Manuel Calafate («com o seu ligeiro passo de esquilo»)<sup>11</sup>.

Curioso è che le tre traduzioni in portoghese abbiano titoli diversi. In Brasile, dove la connotazione sessuale del verbo *tregar* è più forte che in Portogallo, si

3. Ora in J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, "Meridiani", Mondadori, Milano 1984, vol. I, pp. 584-60.

4. *Shu shang de nan jue*, Ylin Press, Nanjing 2012.

5. *Bārūn-e derakht-nešīn*, Tundar-Negāh, Tehran 1984.

6. *O anarribómenos barónos*, Kastaniótis, Athína 1998, p. 330.

7. *O Barão nas árvores*, Companhia das Letras, São Paulo 1991, p. 254.

8. *The Baron in the Trees*, Collins, London 1959, p. 255.

9. *Le Baron perché*, Édition du Seuil, Paris 1960, p. 283.

10. *De baron in de bomen*, Atlas, Amsterdam 2009, p. 256.

11. *O barão trepador*, Portagália, Lisboa 1965; poi, Teorema, Lisboa 1986, p. 275.

evita il termine *trepador*. Nel 1971 il brasiliano Joel Silveira propone *O Barão rompante*, optando per un aggettivo che è però più vicino all'originale come suono che come significato: *rompante* richiama infatti un'idea di arroganza impetuosa che a Cosimo non sembra molto adatta<sup>12</sup>. Con *O Barão nas árvores* la Companhia das Letras adotta una soluzione diffusa in molte lingue diverse, cioè l'equivalente de «Il barone fra gli alberi». Di passaggio, vale la pena di notare la raffinata veste grafica di questa edizione paulista, con la parte verbale della copertina in forma di *record* bibliografico sullo sfondo di un reticolo di quadrati blu cobalto, tono su tono, in alternanza opaco/lucido. Per quanto riguarda la traduzione del titolo, l'alternativa principale a «sugli alberi» è costituita da variazioni sulla radice di *arrampicarsi*, come nella citata versione greca o nelle tre lingue scandinave: danese (*Klatrebaronen*)<sup>13</sup>, svedese (*Klätterbaronen*)<sup>14</sup> e norvegese (*Klatrebaronen*)<sup>15</sup>. In questa categoria può rientrare anche, con tocco di statica eleganza, il francese «appollaiato» (*Le baron perché*).

Secondo caso: i fraintendimenti. L'edizione brasiliana del '71 è uno degli esempi di equivoco *spiuma/schiuma* (*espumas*)<sup>16</sup>. Nel medesimo errore incorre il già citato Archibald Colquhoun (che peraltro salta *lobi*): «That mesh of leaves and twigs of fork and froth, minute and endless, with the sky glimpsed only in sudden specks and splinters, perhaps it was only there so that my brother could pass through it with his tomtit's tread»<sup>17</sup>. Anche il secondo traduttore inglese, William Weaver, si attiene a *froth*, «schiuma»<sup>18</sup>, mentre la recentissima versione di Ann Goldstein propone, più correttamente, «piume», *feathers*<sup>19</sup>.

E con questo siamo già al terzo caso, quello delle semplificazioni. La versione francese rende *spiumii* con *touffes*, «ciuffi» («Ces découpes de branches et de feuilles, ces bifurcations, ces lobes, ces touffes, menus et innombrables») <sup>20</sup>: termine non del tutto improprio, ma appartenente a un vocabolario di base che nel parlato include accezioni assai banali e prosaiche. Analogamente, *penachos* – qui «ciuffi», più che «pennacchi» – è la scelta di tutt'e tre i traduttori spagnoli di *El Barón rampante* (María Angélica Bosco, Francesc Miravittles, Esther Benítez)<sup>21</sup>; ma anche della polacca Barbara Sieroszewska, che traduce *zielonych*: «(verdi) pennacchi», appunto<sup>22</sup>. Più analitico, il traduttore russo Lev Veršinin rende *spiumii* con la dittologia *semjan i češuek* («semi e scagliette»), peraltro saltando, come già Colquhoun, *lobi*<sup>23</sup>.

12. *O Barão rompante*, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro 1971.

13. *Klatrebaronen*, trad. E. K. Westergaard, Nyt Nordisk Forlag, København 1959.

14. *Klätterbaronen*, trad. K. Alin, Bonnier, Stockholm 1959.

15. *Klatrebaronen*, trad. I. Hagemann, Glydendal Norsk Forlag, Oslo 1961.

16. *O Barão rompante*, cit., p. 277.

17. *The Baron in the Trees*, cit., p. 255.

18. *The Baron in the Trees*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1981, p. 217.

19. *The Baron in the Trees*, Mariner Books, New York 2017, p. 306.

20. *Le Baron perché*, cit., p. 283.

21. Nell'ordine (questa volta anche politicamente significativo): Compañía General Fabril editora, Buenos Aires 1958, p. 223; Bruguera, Barcelona 1979, p. 252; Siruela, Madrid 1989, p. 273.

22. *Baron drzewołaz*, Czytelnik, Warszawa 1964, p. 375.

23. *Baron na derevo*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1965, p. 247.

Le traduzioni più fedeli ricorrono a un vocabolo che comprende entrambi i valori semantici del termine originale, cioè «piume lanuginose» (calugine) e «sepalii piumosi» (pappi). Così *penugens* (plurale di *penugem*) nella prima traduzione portoghese; *Flaum* nella versione tedesca di Oswald von Nostitz – che rende letteralmente anche «codibugnolo», *Schwanzmeise*<sup>24</sup> –; o *fjun* nella versione svedese<sup>25</sup>. O ancora, nella citata traduzione olandese di Henny Vlot: *pollen* non significa solo «polline» (reso di solito con *stuifmeel*), ma anche, appunto, «pappo». Più creativa la traduttrice norvegese Ingeborg Hagemann, che ricorre a neologismi. Nella frase «Dette virvaret av grener, kvister og løvverk – flikete og fjærdelte blader, bittesmått og uendelig stort – [...]»<sup>26</sup> il sostantivo *blader* («foglie») è accompagnato, oltre che da *flikete*, tratto da *flik* (ciascuno dei lati della foglia divisi dalla venatura centrale), da *fjærdelte*, derivato da *fiær*, «piuma» + *dela* «parte, divisione»: quindi «composte da piume».

In verità il termine *spiumio*, oltre al doppio riferimento animale e vegetale, ha altre caratteristiche, ancora più ardue da rendere. Innanzi tutto indica un evento che si estende per un certo tempo, come tutti gli iterativi in *-io*: non designa solo una categoria di oggetti, ma una qualità, un modo di essere loro proprio. Inoltre è un vocabolo insieme poco diffuso, poco usato, eppure abbastanza trasparente, facile da intuire. Nessun lettore italiano, leggendo quel passo, si arresta a interrogarsi sul significato esatto del vocabolo. E ovviamente il traduttore deve comportarsi di conseguenza, salvaguardando il ritmo della lettura.

Insomma, una resa perfetta non esiste, o è molto difficile, e comunque non si può misurare sulla parola singola. Ma a questo punto conviene dare un'occhiata alle altre occorrenze di *spiumio* nell'opera di Calvino registrate del *GDLI*. La prima s'incontra nel VI capitolo del *Visconte dimezzato*, quando Pamela si accorge che il Gramo le sta facendo, a suo modo, la corte:

Alla sera, venendo a casa per i prati c'era pieno di tarassachi detti anche “soffioni”. E Pamela vide che avevano perduto i piumini da una parte sola, come se qualcuno si fosse steso a terra a soffiarcì sopra da una parte, o con mezza bocca soltanto. Pamela colse qualcuna di quelle mezze spere bianche, ci soffiò su e il loro morbido spiumio volò lontano. “Ahimemè di me” – si disse – mi vuole proprio. Come andrà a finire? (RR1, 405)

Anche nel caso del racconto *Gli uccelli di Ti con zero* entra in gioco l'amore. Qui Qfwfq insegue una figura femminile di nome Or, che in questo passaggio si rivela essere la Regina degli uccelli:

– Allora non sei prigioniera degli uccelli! – esclamai.  
Una beccata mi colpì il collo. – Inchinati alla regina Org-Ornir-Or!  
Or fece un segno. Tutti gli uccelli si fermarono. (Nel disegno si vede una sottile mano inanellata che si leva da un trofeo di penne).

24. *Der Baron auf den Bäumen*, Fischer, Frankfurt a. M. 1960, p. 310.

25. *Klätterbaronen*, cit., p. 291.

26. Ivi, p. 254.

– Sposami e sarai salvo – disse Or.

Si celebrarono le nozze. Neanche di questo posso raccontare nulla: tutto quello che m'è rimasto nella memoria è uno spiumio d'immagini cangianti. Forse pagavo la felicità con la rinuncia a comprendere quello che vivevo (RR2, 245).

Sul legame fra desiderio e ascesa, anzi volo, e quindi ali e penne, non occorre insistere, ma è sempre grata l'occasione di rendere omaggio al Poeta:

Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,  
montasi su in Bismantova e 'n Cacume,  
con esso i piè; ma qui convien ch'om voli;

dico con l'ale snelle e con le piume  
del gran disio [...] (*Purg.* IV, 24-29).

Dopodiché andrà sottolineata la connotazione erotica dei contesti (rari, in verità) dove nel romanzo calviniano compare l'aggettivo del titolo, *rampante*: che a differenza degli omologhi attributi della trilogia è attivo (non passivo, come *dimezzato*) e ha carattere dinamico (a fronte dello statico *inesistente*). Ecco due brani dalla storia d'amore con Viola, rispettivamente dai capitoli XXI e XXII:

– Ma di': come sei bella...

– Per te – e si sbottonò la blusa bianca. Il petto era giovane e coi botton di rosa, Cosimo arrivò a sfiorarlo appena, Viola guizzò via per i rami che pareva volasse, lui le rampava dietro e aveva in viso quella gonna (RR1, 712).

E in realtà il cavallo a forza di correre per quel terreno di salite e dirupi era diventato rampante come un capriolo, e Viola ora lo spingeva di rincorsa contro certi alberi, per esempio vecchi olivi dal tronco sbilenco. Il cavallo arrivava talvolta fino alla prima forcella di rami [...] (RR1, 720).

Un sottile filo lega dunque lo spiumarsi al rampare, nel segno dello slancio verso l'alto, dell'ascensione rapita, dell'eccitazione. Ma molte cose si potrebbero naturalmente aggiungere sul magistrale explicit del *Barone rampante*, al di là delle sfaccettature semantiche di una parola. In particolare, non c'è dubbio che la bellezza di questa chiusa sia effetto principalmente della sintassi, scandita dalla disposizione degli elementi, sostantivi e aggettivi in coppia o in terna, delle iterazioni, delle enumerazioni, omogenee o con piccole varianti (*sgorbi nervosi*), delle correlazioni e dei polisindeti (*a momenti... a momenti; ora... ora... ora...; e poi... e poi, e... e... e... e*), alternati a emergenze di singoli sintagmi, che acquistano così un rilievo particolare (come il *passo di codibugnolo* o il *filo d'inchiostro*): il tutto lungo una sequenza che tende a più riprese a inturgidire il periodo, fino a una proposizione (*avvolge...*) che è nello stesso tempo la componente (undicesima e penultima) di una sinuosa serie verbale e il contenitore d'un trinomio (*parole idee sogni*) retto da un'estrema metafora botanica di pluralità (*grappolo*).

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il

cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato scorrere per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito (RRi, 776-7).

È un dato acquisito che i finali della trilogia sono accomunati dal motivo della sparizione. Quando il racconto termina, qualcuno o qualcosa svanisce. In ognuno dei tre casi è evocato anche l'esaurirsi della narrazione, che si fa via via sempre più esplicito; inoltre, nel secondo e nel terzo libro assistiamo a scomparse plurime. Dunque: nel *Visconte* il nipote di Medardo, cercando di ingannare la fine dell'infanzia, si nasconde tra le radici dei grandi alberi per raccontarsi delle storie, poi vede svanire all'orizzonte la nave del dottor Trelawney. Nel *Barone*, dopo la sparizione di Cosimo, aggrappatosi con l'ultimo balzo all'ancora della mongolfiera, Biagio inscena insieme la dissolvenza della foresta di Ombrosa e l'esaurimento della scrittura. Nel *Cavaliere* Bradamante corre via, dopo avere intrecciato le immagini della corsa del cavallo e della corsa della penna. Ma prima del finale vero e proprio si narra la sparizione di Agilulfo (sempre che si possa parlare di sparizione per qualcuno che non è mai esistito). E anche qui, come nel *Barone*, è messo a tema l'arrestarsi dell'atto materiale della scrittura: non perché il racconto sia finito (siamo nel penultimo capitolo), bensì per un'intrinseca impossibilità di completare un enunciato, la firma (il nome: l'identità) dell'inesistente, inesistito protagonista.

[Rambaldo] Giunse a una radura. Ai piedi d'una quercia, sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell'iride, una corazza bianca, i cosciali i bracciali le manopole, tutti insomma i pezzi dell'armatura di Agilulfo, alcuni disposti come nell'intenzione di formare una piramide rovesciata, altri rotolati al suolo alla rinfusa. Appuntato all'elsa della spada, era un cartiglio: «Lascio questa armatura al cavaliere Rambaldo di Rossiglione». Sotto c'era un mezzo svolazzo, come d'una firma cominciata e subito interrotta (RRi, 1056-7).

Singularmente pregnante è la disposizione dei pezzi dell'armatura, sparsi un po' in ordine un po' no. *L'esprit de géometrie* non basta, ha dei limiti invalicabili. Non si dà autentica sintesi se non tramite il corpo umano: per quanto grande sia la forza di volontà, l'identità non può prescindere dalla componente corporea.

Dunque, potremmo concludere estrapolando (forse un po' capziosamente) dai finali del *Cavaliere* e del *Barone* una nuova variante di quelle coppie complementari di opposti, note a tutti i lettori di Calvino, coniate per designare metaforicamente qualità insieme parziali, insufficienti, eppure egualmente indispensabili, come il granchio e la farfalla, il cristallo e la fiamma. Gli spiumii della foresta di Ombrosa, i pezzi dell'armatura di Agilulfo: da una parte entità

leggere, impalpabili, che si sminuzzano e si disperdono, quali con la promessa o la possibilità della fecondità (i pappi), quali a titolo di semplici scarti di cui ci si libera (le piume); dall'altra, elementi di un apparato difensivo che, proteggendo il corpo, consente di affrontare un combattimento, e così facendo si espone a danneggiamenti e usura. Impulso centrifugo e impulso centripeto, volo *vs* urto: e, in subordine, elementi naturali *vs* manufatti. La narrativa calviniana, nutrita dalla suggestione delle immagini, sta già virando verso il catalogo di emblemi.