

Museo d'Arte
della Città
di Ravenna

Exempla Virtutis
Un Pantheon a Ravenna
per le Arti

a cura di
Nadia Ceroni
Alberta Fabbri
Claudio Spadoni

Bononia University Press

Che cos'è un busto? Indagini fra lingua e cultura

Maurizio Bettini

La parola italiana “busto”, allo stesso modo del francese “buste” o del tedesco “Büste”, viene usata per indicare un tipo di immagine decisamente specifico: una «scultura rappresentante una figura umana dalla testa alla vita, senza le braccia»¹. Alla creazione di questo tipo di immagine, così caratteristico soprattutto della statuaria romana, hanno contribuito tradizioni di provenienza disparata, diversamente dislocate nello spazio e nel tempo, tanto che cercar di rintracciare un'unica “origine” del busto come forma artistica sembra impresa vana, oltre che sostanzialmente inutile². Ciò che conta è che questo genere di rappresentazione artistica non solo accompagna la nostra civiltà da almeno duemila e cinquecento anni, se non di più, ma è ancora ben vivo nel mondo che ci circonda. Come tale il busto risulta ai nostri occhi un artefatto particolarmente familiare. Certo, nel corso del tempo questa forma scultorea ha mutato talora forma e funzioni, se pure mai in modo drastico³. In compenso è sempre stato lì insieme a noi, sotto il nostro sguardo, solidamente installato nei nostri cimiteri, dentro i nostri musei o nelle nostre chiese, al centro delle nostre piazze, nelle airole dei nostri giardini pubblici, negli atrii dei palazzi comunali; ovvero destinato ad essere alternativamente “scoperto” nel corso di un fortunato scavo archeologico o durante una solenne cerimonia alla presenza di sindaci e carabinieri in divisa. La rivelazione del busto. Con il termine “busto”, però, noi non indichiamo solo l'immagine scultorea di cui stiamo parlando, ma anche altro. In primo luogo un fondamentale componente dell'anatomia umana, ossia il “tronco” a cui si attaccano gli arti e la testa⁴; così come l'indumento che le donne, soprattutto nel passato,

usavano stringere attorno alla persona per modellarla. La qual cosa spiega evidentemente perché con “busto” designiamo anche lo strumento ortopedico a cui si può far ricorso per sostenere la colonna vertebrale. Come si vede, si tratta sempre di termini che ruotano attorno alla parte superiore del corpo umano, sia nella sua rappresentazione plastica, sia come reale parte anatomica. Di conseguenza risulta difficile stabilire a quale dei due significati – figurativo o anatomico? – si riallaccino certi usi metaforici di questo termine, che pure sono frequenti. Per esempio quella tecnica fotografica o cinematografica che definisce “mezzobusto” un’inquadratura che taglia la figura umana al di sotto del petto. Oppure l’espressione “mezzibusti” con cui venivano designati quei giornalisti RAI di qualche telegiornale fa, i quali – per quanto potevano saperne gli spettatori – avrebbero potuto anche essere privi della parte inferiore del corpo, visto che nessuno li aveva mai visti in piedi: stavano sempre seduti dietro un tavolo. In un caso del genere il riferimento anatomico si presenta per primo alla mente, pur se con questa metafora – il “mezzobusto” – si poteva alludere anche al modo ufficiale, ingessato (degnò di un busto commemorativo, insomma) con cui certi giornalisti di regime promulgavano agli italiani le loro notizie in carta velina. Assai più antico del “mezzobusto” televisivo, e presente già in un poema eroicomico del XVIII secolo, è invece il personaggio del “bellimbusto”, lo zerbino, il damerino, alla cui compiuta eleganza fa riscontro un’altrettanto compiuta vuotaggine di testa⁵. Personaggio alquanto demodé, si direbbe, se non fosse che *Storia di un bellimbusto* si intitola un recente brano di Elio e le Storie Tese. La parola “busto” insomma, così come gli oggetti che essa designa – in particolare il tipo di statua che conosciamo – è una espressione assolutamente consueta, di un genere a cui difficilmente si presterebbe attenzione. Ma come insegnava già Michel de Montaigne, dalla consuetudine occorre guardarsi. La sua potenza infatti è enorme, «essa ci afferra e ci stringe in modo che a malapena possiamo riaverci dalla sua stretta»⁶. Se dunque riusciremo a districarci, anche solo per un momento, dalla nostra consuetudine con il “busto”, avremo modo di scoprire che in realtà questa parola cela in sé un universo di significati e di riferimenti culturali decisamente complesso, e tale da riservarci alcune interessanti sorprese.

Dal busto al fusto

A prima vista “busto” si presenta come una parola di origine latina. In questa lingua esiste infatti un vocabolo *bustum*, ed è proprio da questo termine che i dizionari etimologici fanno generalmente derivare l’italiano “busto” in senso figurativo o anatomico⁷. C’è un problema, però. In latino *bustum* non significa affatto “busto”, né in senso figurativo né, tantomeno, in senso anatomico. Ecco anzi il modo in cui un antico grammatico ci informa sul significato di questa parola: «*bustum* indica propriamente il luogo in cui il morto è stato bruciato (*combustus*) e sepolto, quasi a significare “bruciato bene” (*bene ustus*). Il

luogo in cui il morto è stato solamente bruciato, per essere poi sepolto altrove, lo chiamiamo invece *ustrina* da *urere* (“bruciare”). Comunemente però con *busta* indichiamo i sepolcri»⁸. Da luogo in cui il defunto era stato “bruciato”, *bustum* è dunque passato a designare in generale il sepolcro, ossia il luogo in cui le ceneri vengono composte: e questo per il buon motivo che i due luoghi in genere coincidevano. In effetti, se si scorrono le opere degli autori latini si vede bene che i due significati di *bustum* – luogo della combustione e tomba – si alternano con grande frequenza: con questa parola a volte si vuol designare specificamente il luogo in cui il defunto è stato cremato, altre volte semplicemente il luogo in cui le ceneri riposano⁹.

Detto ciò, naturalmente, resta il problema che ci siamo posti sopra. Né i testi della letteratura latina di età classica, infatti, né quelli degli autori di età medievale utilizzano mai *bustum* per designare il tipo di immagine che intendiamo oggi con “busto”, tantomeno ricorrono a questo termine per designare la parte superiore della persona umana¹⁰. Qual è allora l’origine del nostro “busto”? Prima di provare a rispondere a questa domanda, aggiungiamo un’ulteriore, singolare tassello al quadro che stiamo componendo. Non solo i Romani non usarono mai *bustum* nel senso che noi diamo al nostro “busto”, ma non possedettero neppure un termine specifico per indicare la “scultura rappresentante una figura umana dalla testa alla vita, senza le braccia”. Benché facessero larghissimo uso di busti, come ben sappiamo, e usassero collocarne un po’ dovunque, non si preoccuparono di trovare un termine specifico per designare questo genere di scultura. In altre parole è come se i Romani non distinguessero esplicitamente questo tipo di rappresentazioni dalle statue a tutto tondo o da altri tipi di immagini scultoree. Per designare ciò che noi chiamiamo “busto” essi si accontentarono di usare termini generici quali *imago* “immagine”, come quando Plinio o Cicerone parlano delle *imagines* dei grandi che venivano dedicate nelle biblioteche; ovvero, in casi più specifici, fecero ricorso alla parola greca *Herma*¹¹. Al contrario i Greci ebbero una parola specifica per designare il nostro “busto”, ossia *προτομή*, letteralmente “parte anteriore tagliata”. Questa espressione si usava originariamente per indicare la “parte anteriore” di un animale decapitato, ma con essa si designavano, anche nelle iscrizioni, i busti degli imperatori romani¹². La situazione sembra dunque farsi sempre più ingarbugliata. I Romani, grandi produttori e consumatori di “busti”, non ebbero mai una parola per designare specificamente questo tipo di scultura. In compenso, essi possedevano una parola che rassomiglia terribilmente al nostro “busto”, cioè *bustum*, ma che indica al massimo il sepolcro, non una «scultura rappresentante una figura umana dalla testa alla vita, senza le braccia».

Per uscire da questa *impasse* gli studiosi hanno fatto talora ricorso a una serie di «comprensibili passaggi semantici», come vengono definiti, ma che in realtà sono comprensibili fino a un certo punto: dal senso di “sepolcro”, si suppone, il termine *bustum* avrebbe assunto il senso di *immagine scolpita sul se-*

polcro¹³. Trascuriamo per un momento il fatto – in realtà tutt’altro che secondario – che questo passaggio semantico non ci è in alcun modo testimoniato. In realtà la difficoltà maggiore è un’altra. Se infatti si ricostruisce, anche sommariamente, la storia della parola “busto” nella lingua italiana, accompagnandola con uno sguardo ad altre lingue romanze, ci si accorge di un fatto abbastanza inaspettato: nel suo significato scultoreo, quello che oggi sembra il più radicato, la parola “busto” ricorre soltanto a partire dai primi decenni del Settecento¹⁴; mentre molto più antiche (fra XII e XIV secolo) sono le attestazioni di questo termine per designare la parte superiore del corpo, il “tronco”, e l’indumento che talora lo riveste¹⁵. Così Dante descrive l’arrivo di Gerione, il mostro dalla natura umana e serpentina, al momento in cui i due viaggiatori si accingono ad entrare nell’ottavo cerchio dell’Inferno¹⁶:

Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l’armi!
Ecco colei che tutto ’l mondo appuzza!”.
Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda,
vicino al fin d’i passeggiati marmi.
E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e ’l busto,
ma ’n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d’uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d’un serpente tutto l’altro fusto;
due branche avea pilose insin l’ascelle;
lo dosso e ’l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.

Ciò che il mostro offre alla vista di Dante e Virgilio, affacciandosi alla proda, è dunque la “testa” assieme al “busto”, ossia la parte superiore del proprio corpo. Più avanti nel poema, nel cerchio dei seminatori di discordie, ecco venirci incontro un’altra (spaventosa) attestazione del termine “busto” in senso anatomico¹⁷:

Io vidi certo, e ancor par ch’io ’l veggia,
un busto senza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;
e ’l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna:
e quel mirava noi e dicea: “Oh me!”.

L’ombra di chi seminò discordia fra i congiunti avanza nella forma di un troncone umano che regge per i capelli la propria testa. Il valore anatomico

di questo ulteriore “busto” dantesco è evidente. Quanto ai riferimenti al vestiario, un testo veronese del XII secolo elenca «uno camise et una gasdia et uno busto tusso», così come in un testo genovese (ancora del XII secolo) si fa menzione di un *bustus* «oggetto di vestiario non meglio identificabile», ma comunque citato in compagnia di un *paludellum* (mantelletto) e di una *iupa* (veste, gonna)¹⁸.

Ecco dunque la prima conclusione che possiamo trarre dalla nostra rapida inchiesta. La parola “busto” nel suo senso scultoreo non solo non deriva dal latino *bustum*, ma è piuttosto un derivato da “busto” in senso anatomico. In altre parole, il busto della persona non si chiama così perché rassomiglia a un busto scolpito, ma è esattamente il contrario. Chi ha cominciato a designare con questo termine il tipo di statua che i Romani produssero in migliaia di repliche, senza mai darle un nome specifico, voleva mettere in particolare evidenza la caratteristica *anatomica* di quel tipo di scultura: il suo concentrarsi semplicemente sul “tronco” dell’uomo, l’assenza di arti o addirittura di parte del petto. Proprio come nella designazione greca dello stesso artefatto – *προτομή* “parte anteriore tagliata” – ciò che è in gioco è per l’appunto la decurtazione della figura umana. Vengono in mente i versi che Giovenale dedica a Rubellio, un tale che a tal punto vantava la propria (pretesa) nobiltà, da sentirsi quasi un discendente di Cecrope, il mitico re di Atene¹⁹:

ma tu altro non sei che un Cecropide, simile
a una tronca Erma (*truncoque simillus Hermae*);
la sola differenza che a lei ti rende superiore
sta nel fatto che l’Erma ha una testa di marmo,
tu invece sei una statua vivente.

Ciò che agli occhi di Giovenale caratterizza l’*Herma* – il pilastro quadrangolare con sopra un busto del dio Hermes – è proprio il suo essere “tronco”, priva degli arti. Si potrebbe dire che l’*Herma* è un “tronco” a cui sono stati “troncati” gli arti, allo stesso modo in cui un “busto” si caratterizza per essere la nuda rappresentazione del “tronco” umano. Lo sguardo di chi osserva il busto di un imperatore romano, di un nobile rinascimentale, di un ottocentesco benemerito della nazione, non è catturato tanto dalla presenza degli elementi che lo compongono, quanto dall’assenza di ciò che renderebbe quell’immagine una statua a pieno titolo: è solo un “busto”. Definendo un busto con la parola “busto” se ne mette a fuoco il tratto discriminante: ossia la capacità di realizzare la propria efficacia attraverso un abile gioco di sottrazioni – le braccia, a volte una parte del torace, altre volte il torace intero. In alcuni casi questo gioco è reso ancora più esplicito dall’enfatizzazione di ciò che “c’è”, se così possiamo dire, a dispetto di ciò che è stato “tagliato”. Basti rammentare la splendida e rilevata decorazione che spicca sul *thorax* da cui può essere fascia-

to un busto di Cesare o di un imperatore romano; l'intreccio fra decorazioni, collare d'onore, bandoliera militare che minuziosamente decora ciò che resta del petto di un Vittorio Emanuele, ridotto a semplice triangolo rovesciato; l'ampio e denso strato di baveri, colletti alti, cravattini abbondanti, bottoni che si dispiega sul torace ottocentesco di un Giuliani o di un Branzanti. A questo punto, però, un'altra domanda sorge spontanea. Se il busto "figurativo" deriva il proprio nome dal busto anatomico, la parola che designa il busto anatomico, a sua volta, che origine ha? Qual è insomma l'etimologia della parola "busto"? In realtà, già Hubschmidt aveva chiaramente spiegato che si tratta di un derivato dalla parola latina *fustis* "bastone, fusto di una pianta", verisimilmente attraverso una variante gallica **bustis*, la cui esistenza era stata già a suo tempo individuata da Jerzy Kurylowicz²⁰. In altre parole, l'immagine del tronco dell'albero aveva suggerito, per metafora, di definire con lo stesso nome anche il "tronco" dell'uomo. Quasi che la parte superiore del corpo, privata degli arti e della testa, corrispondesse al fusto o al tronco di un vegetale. Abbiamo del resto già visto come Dante definisse "fusto" il corpo serpentino di Gerione, quasi si trattasse del tronco di un pianta. Ancor più interessante, però, ci appare il fatto che con "busto" si sia potuto designare inversamente il "fusto" di un albero²¹. Le due designazioni insomma, quella umana e quella vegetale, si rispecchiano l'una nell'altra, in un flusso semantico reciproco.

In realtà siamo di fronte a un fenomeno di carattere assai più generale di alcuni occasionali giochi metaforici. Tradizionalmente infatti fra la struttura dell'albero e il corpo dell'uomo si stabiliscono analogie e simmetrie, quasi che l'uno possa essere considerato un'immagine dell'altro. Non a caso i Romani designavano con *truncus* sia il tronco di un albero sia il busto, ovvero il tronco di un uomo. Allo stesso modo essi attribuivano all'albero una *coma*, "chioma", nel senso di fogliame, un *vertex* nel senso di "cima" (lo stesso termine che si usa anche per designare il "capo" di un uomo), e perfino dei *braccia*, "braccia", per indicare i rami²². Di questa analogia fra corpo umano da un lato e struttura dell'albero dall'altro, Varrone, il grande erudito romano del I secolo a.C., forniva anzi una versione decisamente singolare. A suo parere, infatti, l'albero avrebbe avuto sì una struttura somigliante a quella di una creatura umana, però *rovesciata*. Ce lo riferisce Gellio, allorché, parlando della posizione del feto nell'utero materno, spiega quanto fosse pericoloso (e mal augurante) che il bambino venisse al mondo dalla parte dei piedi: evento che, se il piccolo fosse sopravvissuto, gli avrebbe comunque procurato il *cognomen* di *Agrippa*. Ciò detto, Gellio continua così: «Varrone afferma che i bambini poggiano con la testa sul fondo dell'utero, e hanno i piedi rivolti verso l'alto, non secondo la natura umana, ma secondo quella degli alberi. I rami dell'albero infatti egli li chiama "piedi" e "gambe", il ceppo e la radice li chiama "testa"»²³. Questo molteplice gioco di corrispondenze fra le forme dell'albero e l'anatomia del corpo umano possiamo anzi vederlo dispiegarsi

in piena evidenza allorché Ovidio, sotto i nostri occhi, trasforma la bella ninfa Dafni in una pianta d'alloro²⁴:

 i capelli crescono a mo' di fronde, le braccia a mo' di rami,
 il piede, un tempo così veloce, si irrigidisce in radice,
 il volto si fa chioma; solo la bellezza le resta.

Come tante altre volte accade nel poema di Ovidio, il processo della metamorfosi ha il potere di rivelare la natura profonda delle configurazioni culturali. A questo punto sappiamo che all'origine di tutto sta il "fusto" di un albero che ha suggerito l'immagine del "tronco" della persona e, assieme con esso, quella dell'indumento che l'avvolge, alla maniera di una corteccia. Da qui, ma solo dopo un considerevole lasso di tempo, anche il significato figurativo della parola "busto", quello da cui siamo partiti. Ci viene però un dubbio: e se avessimo abbandonato un po' troppo presto la pista del sepolcro, quella che ci era stata suggerita dal latino *bustum*?

D'accordo, la linguistica storica ci impedisce di trovare una connessione etimologica reale fra il *bustum* dei Romani e il nostro "busto". Resta però il fatto che vari studiosi hanno ritenuto plausibile questa derivazione, affidandosi a "comprensibili passaggi semantici" che avrebbero facilitato il (presunto) passaggio dal sepolcro al busto. A questo punto la domanda potrebbe essere la seguente: cosa ha reso così *comprensibile* un passaggio semantico che in realtà non ha fondamento linguistico? Perché è sembrato così *naturale* che l'originario "sepolcro" dei Romani sfociasse nel nostro "busto"? Si tratta di una domanda che verte adesso non più sul linguaggio, ma sulla logica delle rappresentazioni culturali, quelle che in qualche modo "si presuppongono" anche quando non vengono esplicitate.

Dal bustum, al monumentum, al reliquiario

Come abbiamo già detto, la scultura che noi chiamiamo "busto" costituiva un tipo di immagine frequentemente associata ai monumenti funebri di area italica e romana in particolare: sia come protome di forma umana scolpita a tutto tondo, o destinata ad essere addossata a una parete, sia in forma di rilievo²⁵. Si tratta di un primo dato che, più o meno consapevolmente, può essere venuto alla mente di chi trovava "comprensibile" connettere il nostro "busto" marmoreo al *bustum* funebre dei Romani. Ma teniamo anche conto di un altro fatto. Proprio sul "busto" veniva spesso incisa l'iscrizione che ricordava il nome del defunto, segnalando così l'importanza di questa raffigurazione dal punto di vista della trasmissione della memoria del defunto: il suo ruolo di *monumentum* anche in senso etimologico (ciò che "fa ricordare")²⁶. Proviamo allora a rileggere in questa luce testimonianze come le seguenti, di età classica: «Sardanapalo volle che sulla sua tomba (*bustum*) fosse incisa questa frase: "io ho quel che ho mangiato"»; oppure (la chiusa di un'iscrizione funebre): «queste cose la madre e il padre scrivono sulla tomba (*bu-*

stum)»²⁷. In casi del genere con *bustum* si indica chiaramente il sepolcro non semplicemente come luogo in cui riposano i resti del defunto, ma come vero e proprio *monumentum*, inteso come artefatto destinato a conservarne la *memoria*. Tant'è vero che si fa esplicita menzione di ciò che sopra il *bustum* è stato scritto, con l'intenzione di tramandare ai posteri una certa informazione che riguarda il defunto. Un ulteriore passo in avanti ci permettono però di farlo alcune testimonianze di età medievale: «in questo sepolcro (*bustum*) di marmo scolpito è sepolto il presule Drogone»; o anche «da un sepolcro (*bustum*) composto di immagini diverse»; e infine «nella chiesa di Spira, presso i sepolcri (*busta*) di re e imperatori»²⁸. Come si vede la contiguità fra *bustum* da un lato, immagini dall'altro (*marmore sculpto [...] signis composito variis*), è in questi casi molto stretta: in particolare è difficile credere che, parlando dei *busta* reali o imperiali presenti nella chiesa di Spira, non si alludesse anche alle immagini che dovevamo ornare questi augusti sepolcri. Se nelle testimonianze precedenti il *bustum* si era manifestato come oggetto di memoria, *monumentum*, attraverso la presenza della scrittura, adesso questo stesso carattere sembra essere rappresentato dalla presenza di immagini.

Aggiungiamo poi che, ancora nelle testimonianze medioevali, con la parola *bustum* si indica talora anche il reliquiario, l'artefatto che contiene i *pignora* dei santi e, come tale, costituisce quasi un serbatoio di miracolosi rimedi²⁹. Ora, sappiamo che, per altro verso, una delle funzioni a cui erano deputati i «busti» nella tradizione cristiana era proprio quella di contenere le reliquie del santo rappresentato in immagine, come nel caso del celebre *Busto di san Rossore*, opera di Donatello³⁰, o in quello dell'ancor più celebre – almeno fra i fedeli – *Busto di san Gennaro*³¹. Inutile dire che, in casi come questo, il busto si caratterizza come un artefatto particolarmente carico di sacralità. In quanto immagine del santo rappresentato – costruita dunque in base al parametro della rassomiglianza – e nello stesso tempo contenitore delle sue reliquie – dunque in diretto contatto con la sostanza corporale della persona rappresentata – il simulacro fonda la propria efficacia rappresentativa su una *duplice* relazione con il proprio referente: a un tempo di similarità e di contiguità. Il busto reliquiario non costituisce solo una metafora figurativa della persona rappresentata, ma anche una sua metonimia³². Sofferiamoci anzi un momento sul busto argenteo di san Gennaro.

Esso fu realizzato da tre orafi provenzali, Etienne Codefroid, Guillaume de Verdelay e Milet d'Auxerre, e nel 1305 fu donato da Carlo d'Angiò al Duomo di Napoli, per essere poi collocato all'interno di una cappella specificamente dedicata al santo. Le ossa di Gennaro sono racchiuse nel capo del busto, è questa la parte che funge da reliquiario. Aggiungiamo anzi che la cappella in cui questa celebre opera d'arte è conservata costituisce uno dei luoghi in cui il busto, come forma scultorea, sembra aver maggiormente dispiegato la propria magnificenza. Attorno a quello del santo se ne distribuiscono in-

fatti numerosi altri, in una singolare propagginazione figurativa: il busto di sant'Irene, di san Domenico, di san Giovanni Giuseppe della Croce, di san Nicola, di santa Teresa d'Avila, di santa Lucia, e così di seguito. Chi entra in questa cappella ha l'impressione di trovarsi sotto gli sguardi incrociati di una vera e propria comunità di busti, che con la loro insistita presenza rendono ancor più poderosa, esaltandola, quella dell'immagine principale. Che anzi, da una nicchia ricavata nella parte superiore del cancello che chiude la cappella, si protende verso l'esterno ancora un busto di Gennaro, stavolta in bronzo, che sembra quasi fungere da «doppio» rispetto a quello collocato all'interno. In questo modo Gennaro realizza una sorta di duplice presenza nella sua forma di busto, interiore ed esteriore: e comunque tale da renderlo visibile anche quando – dopo la chiusura del cancello – il busto «vero» resta celato alla vista dei fedeli. Notiamo anzi che il principio della doppia esposizione – un'immagine di culto fortemente sacralizzata e un suo «doppio» minore ma più visibile – era praticato anche all'antichità. Fra i numerosi miti che avevano come protagonista il celebre Palladio, la statua di Atena che in molti desiderarono o vantarono di possedere, vi era infatti anche questo: «Arctino sostiene che un solo Palladio fu dato da Zeus a Dardano, e che questa statua rimase a Ilio, nascosta nel santuario, finché la città fu presa. Ma di essa era stata fatta una copia, che in nulla differiva rispetto all'originale ed era esposta alla vista di tutti»³³.

Tornando al tema che più strettamente ci riguarda, quello del busto reliquiario, sarà opportuno precisare che l'uso di utilizzare questo particolare artefatto come contenitore in cui depositare i resti di un defunto è in realtà profondamente radicato nella cultura antica. Basta ricordare il cosiddetto «canopo», ossia quel particolare tipo di vaso dai contorni umanizzati che – sia pure in contesti religiosi diversi – tanto in Egitto che in Etruria veniva utilizzato per conservare resti di un defunto. In alcune aree della Magna Grecia, fra VI e V secolo a.C., ci è anzi testimoniata la pratica di deporre i resti del defunto dentro veri e propri «busti» di terracotta, usati come cinerari. Questa pratica non permette certo di giustificare il presunto passaggio dal latino *bustum* al nostro «busto», come pure in passato si è cercato di fare, ma certo testimonia della dimensione spiccatamente funeraria che ha caratterizzato l'artefatto che chiamiamo «busto» nel corso dei secoli³⁴. Dietro la falsa etimologia di «busto» dal latino *bustum*, quella che la linguistica storica ci ha permesso di scartare, sembra dunque profilarsi una nuova convergenza, non più linguistica, ma *culturale*. Un insieme di configurazioni assai più generali, tipiche non solo del mondo antico ma anche di quello successivo: che tendono a far confluire fra loro, fin quasi a identificarle, il sepolcro e la memoria del defunto, il sepolcro e l'immagine.

Affinità elettive

Il fatto che la morte da un lato e la produzione di figure dall'altro costituiscono due polarità culturali che si richiamano fra loro costituisce un fenomeno ben noto all'antropologia storica. La statua o l'immagine in pietra che si erge presso il sepolcro – anche la più rozza, la meno provvista di tratti riconoscibili o individuali – ha infatti il compito di rendere in qualche modo *presente* ciò che è *assente* per definizione: ossia il defunto. Era questa del resto la funzione assegnata al κολοσσός, la statua-pilastro consistente in una pietra ritta e piantata al suolo, che si erige al morto nella cultura greca arcaica. Come ha mostrato a suo tempo Jean-Pierre Vernant in un celebre studio, il κολοσσός va inteso proprio come fisica rappresentazione del “doppio” del morto, equivalente in pietra della sua ψυχή, quel soffio vitale ormai per sempre disperso³⁵. Possiamo dire però che questo rapporto di reciproca attrazione fra la statua da un lato, la morte dall'altro – quasi che la statua implichi morte, e la morte richiami statue – va ben al di là di una specifica fase culturale, come quella della Grecia arcaica.

Dice il Luigi dei *Confratelli di San Serapione*³⁶: «Io ho sempre provato un senso di invincibile ripugnanza per quei fantocci costruiti non tanto a immagine e somiglianza dell'uomo, quanto a scimmiesca imitazione del sembiante umano – veri e propri monumenti eretti alla morte in piedi, alla vita mummificata. Già fin da bambino, quando mi si voleva condurre al museo delle cere, scappavo piangendo». La formulazione è semplice ma di molta profondità. Il simulacro appare percorso da due *versus* uguali e contrari, ugualmente attivi: la morte “messa in piedi” (morte posta a simulare la vita) da un lato, e la vita mummificata (vita messa in forma di morte) dall'altro. C'è già qui, espresso in nucleo, il tratto che Ernst Jentsch identificherà come matrice generale di ciò che, dopo il saggio di Freud, si chiama comunemente “il perturbante”³⁷: ossia «il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato». La statua può risultare oggetto perturbante perché in lei la vita ha l'aspetto di morte e viceversa – lasciando aperto il dubbio su quale sia il caso specifico. Ma più ancora, quella frase di Hoffmann anticipa la più complessa riflessione di Roman Jakobson sulle metamorfosi poetiche della statua³⁸: «La statua immobile di un essere mobile è percepita o come una statua mobile o come la statua di un essere immobile». Ovvero, più avanti: «L'idea di vita che comprende il senso di una statua e l'idea di durata che impone la sua forma esteriore si fondono nell'immagine di una *vita durevole*». La statua, insomma, per statuto congiunge in sé vita e morte. Il suo aspetto esteriore modellato, la sua pretesa di riprodurre niente meno che l'aspetto di un essere umano, la fa inclinare inevitabilmente verso la vita; dunque – e se fosse viva davvero? D'altro lato, il carattere esasperatamente rigido della sua sostanza, la pietra, l'immobilità totale di questa figura che pure riproduce le fattezze di una persona viva, la

spinge con ugual forza verso la morte: perché dell'essere umano *morto* ha appunto il carattere immobile e freddo³⁹.

Queste connessioni che, dal punto di vista antropologico generale, si possono stabilire fra la morte da un lato, la statua dall'altro, sembrano insomma colmare (culturalmente) la lacuna linguistica che separa il nostro “busto” dal *bustum* dei Romani. Se il percorso semantico da *bustum* a “busto” non può essere giustificato dal punto di vista linguistico, torna in qualche modo a esserlo dal punto di vista delle rappresentazioni culturali. La trasformazione linguistica del “sepolcro” dei Romani nel nostro “busto” è parsa a taluni così “comprensibile” proprio perché naturale risulta il passaggio dal *monumentum* tombale eretto al defunto al simulacro in pietra: quell'immagine che “presentifica” l'assente e, nello stesso tempo, ne sanziona definitivamente la morte, mettendola “in piedi”.

Funus imaginarium

Nella cultura romana, quella che ha fatto spesso da sfondo alle nostre ultime riflessioni, il legame che in generale connette l'*assenza* di una persona con la *presenza* di un'effigie sembra essere stato enfatizzato in modo davvero eccezionale. Non solo arricchendo di immagini e figurazioni la tomba del defunto, come sopra abbiamo visto, ma erigendone fin dal primo momento, quello dei funerali. Quasi che per un antico romano la morte, per dispiegarsi in tutta la sua simbolica potenza, avesse non solo bisogno di erigere un simulacro al defunto, ma di *moltiplicarne* attorno a sé la presenza.

In primo luogo dovremo ricordare le solenni cerimonie del funerale nobiliare, che a Roma costituivano l'occasione per una straordinaria esibizione di immagini. I *veterum instituta*, come li definiva Tacito, ossia i costumi tradizionali, volevano infatti che bene in vista, poggiata sul feretro, si esponesse una *effigies* del defunto, che possiamo verisimilmente immaginare in forma di busto⁴⁰; ma, soprattutto, dietro il feretro venivano fatte sfilare in corteo le *imagines* degli antenati, secondo un cerimoniale davvero impressionante. Ciò che apprendiamo dalle descrizioni antiche, in particolare da Polibio, è che queste *imagines maiorum* riproducevano in cera i volti dei defunti, e che tali riproduzioni erano considerate “estremamente rassomiglianti” alla persona⁴¹. Normalmente le *imagines* venivano conservate nell'atrio in appositi armadi ma, il giorno del funerale di un membro della famiglia, esse venivano tirate fuori dai loro ripostigli e *indossate* da persone che rassomigliavano, nella taglia e nel resto, al defunto di cui portavano l'*imago*. In più, questi figuranti avevano indosso abiti corrispondenti al rango cui apparteneva in vita il defunto che impersonavano, ed erano accompagnati dai segni della sua distinzione⁴². Quelle immagini erano dunque agite, svolgevano una funzione performativa che consisteva nel suscitare nuovamente la *presenza* degli antenati defunti. Polibio, che descriveva il funerale gentilizio romano con

una certa emozione, commentava: «come non sentirsi commossi vedendo le immagini di uomini celebri per la loro virtù tutte raccolte, e per così dire vive e animate?»⁴³. Le *imagines* non erano semplicemente delle figure che rassomigliavano ai defunti, ne costituivano dei veri e propri doppi. Quel giorno gli antenati erano veramente lì, erano tornati per accompagnare alla sepoltura quel membro della famiglia che si aggiungeva, ultimo, alla *lignée* dei trapassati. Come diceva Plinio, con una frase di epica semplicità⁴⁴:

sempre ogni defunto aveva presso di sé tutto il popolo della sua famiglia, quello che in ogni tempo era venuto al mondo prima di lui.

Con l'avvento dei funerali imperiali, l'importanza cerimoniale delle immagini nello svolgimento della cerimonia andò progressivamente aumentando. Sappiamo da Appiano che, in occasione dei funerali di Cesare⁴⁵

un tale alzò sul feretro un'effigie di cera dello stesso Cesare; il cadavere infatti, disteso nella bara, non era visibile. Mediante un artificio meccanico, quell'effigie ruotava da ogni parte, e si videro le ventitré ferite inferte bestialmente in tutto il corpo e sul volto.

Nel dramma che si svolge attorno al cadavere di Cesare, la *effigies* del morto, posta bene in vista sul feretro secondo i *veterum instituta*, assume dunque le forme perturbanti di un automa di cera, capace di far rivivere *ad libitum* il dramma dell'assassino. L'immagine - che anche in questo caso possiamo immaginare in forma di busto - non solo presentifica l'assenza irrimediabile di Cesare, ma ne ricapitola gli ultimi momenti di vita, iterandone il dramma. Narra poi Cassio Dione che, ai funerali di Augusto, oltre a quelle degli antenati furono esibite ben tre *imagines* del defunto: il corpo era celato nella bara, collocata nel feretro, ma fuori, ben visibili, vi erano un'immagine di cera adornata da abiti trionfali, una d'oro e un'altra (forse d'oro anche questa) trasportata su un carro trionfale⁴⁶. Evidentemente, trattandosi dei funerali di un personaggio straordinario, l'uso tradizionale era stato insieme rispettato e moltiplicato: non una sola *effigies* del morto era visibile al funerale, ma addirittura tre. In un certo senso, possiamo affermare che più il defunto era importante - più il funerale era solenne - e più il numero delle *imagines* cresceva attorno al feretro, in un gioco di rispecchiamenti che trasformava il raddoppiamento in una triplicazione. L'importanza delle immagini al funerale, comunque, raggiunse il suo culmine allorché - a partire da Pertinace e Settimio Severo - la cerimonia funebre per l'imperatore assunse la forma del cosiddetto *funus imaginarium*⁴⁷. In questi casi, infatti, il defunto riceveva non una ma due esequie: la prima ne riguardava il corpo "autentico", la seconda riguardava invece una sua statua di cera. Prima di essere solennemente bruciata, questa statua veniva esposta al pubblico per ben sette giorni, e intorno ad essa si svolgeva una sorta di pantomima rituale,

che vedeva all'opera medici, senatori, cavalieri, cori di donne e di fanciulli, e così di seguito⁴⁸.

Il rapporto fra morte e rappresentazione figurata, fra assenza irreparabile e presenza recuperata attraverso l'immagine, occupava dunque una posizione centrale nel funerale romano, sia quello nobiliare che quello imperiale. Senza *imagines*, senza imitazioni visibili del defunto, queste cerimonie sarebbero state semplicemente inconcepibili.

Note

1 M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1999, s. v. *busto*.

2 Come nota A. Lo Monaco, *L'ordo libertinus, la tomba, l'immagine: una nota sulla nascita del busto ritratto*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale», XCIX, 1998, pp. 85-100 (86 e sgg.): «è difficile e fuorviante rintracciare [...] una tradizione univoca alla quale imputare la genesi della forma del busto come rappresentativa di tutta la figura umana e ne possa motivare il suo impiego in un contesto funerario; sembra invece necessario [...] ricorrere all'idea di una confluenza di tradizioni disparate».

3 L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Dritte Auflage, besorgt von G. Wissowa, III, Leipzig 1920, pp. 58-80; V. Scrinari, *Bustum*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1958-1997, 2 (1959), pp. 227-231; I. Lavin, *On the Source and Meaning of the Renaissance Portrait Bust*, in «The Art Quarterly», 3, 1970, pp. 207-226; soprattutto Lo Monaco, *L'ordo libertinus...*, cit.; si veda poi l'ampia ricerca di T.A. Motz, *The Roman Freestanding Portrait Bust: Origins, Context and Early History*, Phd Dissertation, University of Michigan, 1993. Ringrazio il mio amico Pino Pucci per le preziose indicazioni che ha voluto fornirmi.

4 A questo proposito non possiamo tacere delle etichette in plastica con su scritto "busti di pollo" che allignano in molti supermercati nel settore "carni bianche": un'espressione in cui macelleria e burocrazia vanno mano nella mano.

5 L. Lippi, *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli*, con le note di P. Lamoni, Firenze 1688, 11, 48: «Tira in un tempo istesso a un bellimbusto, e passagli un vestito di dommasco». Sulla variante "imbusto" per "busto", cfr. *infra* n. 15.

6 M. de Montaigne, *Saggi*, Libro I, XXIII, *Della consuetudine*, (1580), trad. it. a cura di F. Garavini, Milano 1970, p. 150.

7 O. Pianigiani, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, ora in www.etimo.it/?term=busto (sulle tracce del D'Ovidio, ma con riserve e altre proposte interpre-

tative); Cortelazzo, Zolli, *Dizionario etimologico della lingua...*, cit., s. v. *busto*; Lavin, *On the Source and Meaning...*, cit.

8 S. Pompeo Festo, *De verborum significatione*, Lindsay. L'etimologia proposta dal grammatico tasioso, *bustum* non può derivare da *bene ustum* però questo termine faccia riferimento alla pratica di ardere il cadavere, e vada riconnesso alla *glia* di *urere*, cioè "bruciare", sembra fuor di dubbio lativamente all'origine di *bustum*, e al suo rapporto, la spiegazione più probabile è la seguente. Esso composto di *uro* "bruciare", cioè *amburo* "bruciatissimo" (*amb+uro*), il cui participio è *ambustus*. È bile che questo participio sia stato analizzato non *amb-ustus*, ma come *am-bustus*, dando così origini inedite all'aggettivo verbale sostantivato **bustum*. nel verbo *comburo* "brucio completamente", e nel participio *combustus*, la presenza della *-b-* in *po* di parola si deve ugualmente a una (falsa) *ai* con *amb-uro* interpretato foneticamente come *iro*. Cfr. A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1965, s. v. *bustum*. Si tratta di un fenomeno che in linguistica viene definito "mescolamento" (M. De Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden 2008, s. v. *bustum*).

9 Cfr. Spelthahn, *bustum*, in *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae 1900-, 2 (1900-1906), pp. 2256-2; *vocem*.

10 Sbaglia perciò Lavin, *On the Source and Meaning...*, cit., p. 210, quando afferma che «*bustum* was first with the connotation of human protome by its writers».

11 Plinio, *Naturalis historia*, 35, 9 s.: «mentiri di *imagines* erat aliquis virtutum amor [...]. Non est tereundum et novicium inventum, siquidem non argenteae, at certe ex aere in bibliothecis [in dicantur illis, quorum immortales animae in locis locuntur]; Cicerone, *Epistulae ad Atticum*, 4, 10, hic pascor bibliotheca Faustii [...] sic litteris sustulit recreor maloque in illa tua sedecula quam ha

- immagine Aristotelis sedere quam in istorum sella curuli». Cfr. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte...*, cit., p. 56. Le *Hermæ* sono più specificamente i pilastri quadrangolari sormontati da un busto di Hermes o, in seguito, di altre divinità: Cicerone, *De legibus*, 2, 65; Giovenale, *Saturae*, 8, 52 s.; etc.
- 12 Cfr. H.G. Liddell, R. Scott, H. Stuart Jones, *Greek English Dictionary*, s. v. *πρωτομή*, ora in <http://www.tlg.uci.edu/lsgj>.
- 13 Cortelazzo, Zolli, *Dizionario etimologico della lingua...*, cit.
- 14 Cfr. A.M. Salvini, *Discorsi accademici*, I, Firenze 1712, p. 25: «Lo stesso Ermete unito con Atena, cioè Pallade, diede il nome all'Ermatene, cioè sorta di termini, o statue di mezzo busto, che per ornamento del suo studio di villa, e libreria con tanta sollecitudine si fa provvedere Cicerone dal suo amico, e confidente Attico»; *Prose Toscane*, II, Firenze 1715, 2: «A quel titolo colà fuori [...] il busto di Dante è sovrapposto»; cfr. J. Hubschmid, *Romanisch-germanisches Wortprobleme*, I, in «Vox Romanica», XXIX, 1970, pp. 82-122 (pp. 116-119).
- 15 Hubschmid, *Romanisch-germanisches Wortprobleme...*, cit.; W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1972, n. 1422. Di "busto" è ben testimoniata, fin dal XIV secolo, la variante "imbusto", in cui il termine è preceduto dal prefisso "in", e che ricorre anche nell'espressione "bellimbusto". "Imbusto" è utilizzato sia per indicare il tronco del corpo umano sia l'indumento relativo. Cfr. *Lessicografia della Crusca in rete*, s. v. *imbusto*, <http://www.lessicografia.it>.
- 16 Dante, *Inferno*, XVII, vv. 1 e sgg.
- 17 Dante, *Inferno*, XXVIII, vv. 118 e sgg.
- 18 Hubschmid, *Romanisch-germanisches Wortprobleme...*, cit.
- 19 Giovenale, *Saturae*, 8, 52 s.: «at tu / nil nisi Cecropides truncoque simillimus Hermæ: / nullo quippe alio discrimine vincis quam quod / illi marmoreum caput est, tua vivit imago».
- 20 Hubschmid, *Romanisch-germanisches Wortprobleme...*, cit. Il riferimento bibliografico a questo prezioso studio è opportunamente contenuto in Cortelazzo, Zolli, *Dizionario etimologico della lingua...*, cit. Cfr. J. Kurylowicz, *Sur quelques mots pré-romans. A propos de l'â celtique*, in *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryes par ses amis et ses élèves*, Paris 1925, pp. 203-215 (p. 204).
- 21 Cfr. *Lessicografia della Crusca in rete*, s. v. *busto*, <http://www.lessicografia.it>.
- 22 A. Perutelli, I "bracchia" degli alberi. Designazione tecnica ed immagine poetica, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XV, 1985, pp. 9-48.
- 23 Varrone, fr. 145 Funaioli (*Grammaticae Romanae Fragmenta*, Collegit recensuit Hyginus Funaioli, Lipsiae 1907): Gellio, *Noctes Atticae* XVII, 16.
- 24 Ovidio, *Metamorphoses*, I, vv. 550 ss.: «in frondem crines, in ramos bracchia crescunt, / pes modo tam velox pigris radicibus haeret, / ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa».
- 25 Lo Monaco, *L'ordo libertinus...*, cit.
- 26 Lavin, *On the Source and Meaning...*, cit.
- 27 Cicerone, *Tusculanae disputationes*, 5, 101; *Carmina latina epigraphica*, 682, 8 (a. 403).
- 28 «Epitaphium Drogonis archiepiscopi Metensis, filii Caroli Magni, qui in isto loco iacet» (Patrologia Latina 138, 196 B): «Conditur hoc busto praesul Drogo, marmore sculpto, / Spiritus in requie laetus ovat Abrahae; Passio Sancti Gangolfi Martyris» (Patrologia Latina, 137, 1093 B): «E busto signis composito variis»; F.X. Remling, *Urkundenbuch zur Geschichte der Bischöfe zu Speyer*, Mainz 1852, p. 147, 39: «in Spiensi ecclesia, ad busta imperatorum et regum parentum et antecessorum nostrorum qui ibidem sepulti sunt, fecimus sepeliri». Cfr. *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum Ausgehenden 13 Jahrhundert*, I, bearbeitet von O. Prinz, München 1959, p. 1628 e sgg., s. v. *bustum*, b.
- 29 *Mittellateinisches Wörterbuch...*, cit.
- 30 Lavin, *On the Source and Meaning...*, cit.
- 31 F. Strazzullo, *La Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli 1994, pp. 13-54.
- 32 M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 2008, p. 44 e sgg., p. 53 e sgg.
- 33 Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, 1, 693.
- 34 Così S. Ferri, *Busti fittili di Magna Grecia e l'origine dell'erma*, estratto da «Rendiconti Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, XVIII, Roma 1963, pp. 29-42; Lavin, *On the Source and Meaning...*, cit.
- 35 J.P. Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del doppio: il kolossós*, in Id., *Mito e pensiero presso i Greci*, (1965), trad. it. Torino 1970, p. 356 e sgg.
- 36 E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, (1819-1821), trad. it. Torino 1969, p. 299.
- 37 S. Freud, *Il perturbante*, (1919), in *Opere*, IX, trad. it. Torino 1977, p. 88. Sull'equivalenza fra "morte" e "pietra" nella cultura greca cfr. ancora Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria...*, cit.
- 38 R. Jakobson, *La statue dans la symbolique de Pouchkine*, in Id., *Questions de poétique*, Paris 1973, p. 180 e sgg.
- 39 Sul rapporto fra la statua e la morte cfr. Bettini, *Il ritratto dell'amante...*, cit., p. 161 e sgg.
- 40 Tacito, *Annales*, 3, 5.
- 41 Polibio, *Historiae*, 6, 53, 5. Sulle *imagines maiorum* a Roma la bibliografia è molto vasta: M. Bettini, *Antropologia e cultura romana*, Roma 1998, p. 176 e sgg.; H.I. Flower, *Ancestor masks and aristocratic power in roman culture*, Oxford 1996, p. 91 e sgg.
- 42 Cfr. soprattutto Polibio, *Historiae*, 6, 53 sgg.; Diodoro Sicuro, *Bibliotheca historica*, 31, 25, 2.
- 43 Polibio, *Historiae*, 53, 10.
- 44 Plinio, *Naturalis historia*, 35, 6.
- 45 Appiano, *Historia Romana*, 2, 147.
- 46 Cassio Dione, *Historiae Romanae*, 56, 34.
- 47 L'espressione *funus imaginarium* – nel senso di funerale celebrato per un'immagine – la conosciamo da *Scriptores historiae Augustae*, Giulio Capitolino, *Pertinax* 15, 1: «*funus imaginarium ei [scil. Pertinacis] et censorium ductum est*».
- 48 Erodiano, *Ab excessu divi Marci*, 4, 2, 1 sgg., a proposito dei funerali di Settimio Severo; Cassio Dione, che dichiara di essere stato testimone dei funerali di Pertinace (*Historiae Romanae*, nell'epitome di Xyphili-

nus, 75, 4, 1 sgg.). Cfr. *Scriptores historiae Augustae*, Elio Sparziano, *Severus*, 7, 8: «*funus deinde censorium Pertinacis imagini duxit*»; Giulio Capitolino, *Pertinax* 15, 1: «*funus imaginarium ei et censorium ductum est*». Il *funus imaginarium* dell'imperatore romano richiama il tema del "doppio corpo del re" studiato da E. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medioevale*, (1957), trad. it. Torino 1989; per il rinascimento italiano cfr. an-

che G. Ricci, *Il principe e la morte*, Bologna 1998, con la bibliografia successiva al libro di Kantorowicz. Sul *funus imaginarium* cfr. soprattutto F. Dupont, *L'autre-corps de l'empereur-dieu*, in *Corps des dieux*, sous la direction de C. Malamoud e J.P. Vernant, «Le temps de la reflexion» VII, Paris 1986, pp. 231-235; G. Pucci, *Imago imperii, imperium imaginis*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XVII, 1997, pp. 177-188.