

Christian Zendri

Imago rationis.

Iconografia, politica e diritto nell'Italia settentrionale tra i secoli XIV e XV

RIASSUNTO: Nella tradizione giuridica occidentale il rapporto fra il diritto e le discipline non giuridiche, comprese quelle artistiche, è stato da sempre stretto e reciproco. Il diritto ha posto le condizioni di legittimità delle altre discipline, e d'altro canto le ha assunte nel suo seno come autorità. Il saggio avvia l'esplorazione di questa relazione sinallagmatica, alla luce della dottrina giuridica, della tradizione artistica e delle riflessioni che gli stessi artisti hanno condotto su se stessi e sulla loro arte.

ABSTRACT: In the western legal tradition, there has always been a close and reciprocal relationship between law and non-legal disciplines, including the arts. Law has not only determined the conditions of legitimacy for other disciplines but has also integrated them as authoritative sources within its own realm. This essay delves into the exploration of this symbiotic relationship, drawing insights from legal doctrine, artistic traditions, and the reflections that artists themselves made about their craft and identity.

Tradizione giuridica occidentale: così Harold J. Berman ha indicato l'esperienza giuridica compresa tra gli ultimi decenni del secolo XI e i nostri giorni. Essa ha sviluppato il diritto inteso come un organismo, dotato di una propria intrinseca capacità di crescita e mutamento grazie a un ceto di professionisti, in possesso di una educazione specifica e di spirito di corpo, capaci di sviluppare una dottrina e un linguaggio peculiari¹.

¹ Così, in sintesi, H. J. Berman, *Law and Revolution. The Formation of the Western Legal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1983, soprattutto pp. 1-10. Berman ha poi ulteriormente sviluppato l'idea in *Law and revolution. 2. The Impact of Protestant Reformations on the Western Legal Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts) 2003. Del primo volume esiste una traduzione italiana parziale a cura di E. Vianello, *Diritto e rivoluzione. La formazione della tradizione giuridica occidentale*, Il Mulino, Bologna 1987, mentre della seconda una traduzione completa a cura di D. Quagliani, *Diritto e rivoluzione. 2. L'impatto delle riforme protestanti sulla tradizione giuridica occidentale*, Il Mulino, Bologna 2010.

Parlare di tradizione giuridica significa porre l'accento sul fluire del tempo e delle generazioni, e quindi sull'esistenza di un vero patrimonio giuridico immateriale intergenerazionale². Significa però anche accettare un'idea di diritto che non ha nulla di astratto e immutabile, ed è invece per definizione in continuo mutamento, pur nel permanere di alcuni caratteri essenziali (quelli che abbiamo descritto). Non vi è da meravigliarsi, dunque, se alcuni aspetti del diritto si presentano, in passato, ben diversi da oggi, in particolare il rapporto fra giuridico e non giuridico.

Non si tratta soltanto di avvicinare il diritto e discipline e mondi non giuridici: diritto e letteratura, diritto e musica, diritto e arte³. Si tratta invece di riscoprire i nessi intimi che hanno legato intrinsecamente il diritto e altre discipline, fra cui quelle artistiche.

Così, per esempio, il ricorso all'autorità della letteratura, e in particolare della poesia, per molto tempo nella tradizione giuridica occidentale non è stato esornativo, ma sostanziale. Esso ha funzionato nei due sensi: non solo infatti il diritto si è prestato alla confezione di opere letterarie, ma si è avvalso della letteratura e della poesia come fonti di *auctoritates* capaci di fondare l'argomentazione giuridica⁴.

Il diritto inoltre ha regolato e regola le condizioni di legittimità dell'esercizio delle discipline non giuridiche, comprese quelle artistiche⁵.

Così, nella compilazione fatta preparare e approvata negli anni 529-534

² Sulla nozione di patrimonio rinvio a: C. Zendri, *Proprietà collettive e patrimonio nella tradizione giuridica occidentale moderna: appunti per una riflessione*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2018, pp. 75-94; Id., *Ordinamento Consuetudine Patrimonio. Appunti di Storia dei Domini collettivi*, in «Il Cammino delle Terre Comuni». *Dalle leggi liquidatorie degli usi civici al riconoscimento costituzionale dei domini collettivi*, atti del convegno (Tarquinia, 8 giugno 2019) a cura di S. Rosati, Archeoares, Viterbo 2019, pp. 37-44; Id., *Verso la moderna nozione di patrimonio: Johannes Gryphiander (1580-1652)*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2019, pp. 343-357; Id., *Conservazione del patrimonio e responsabilità familiari nella dottrina giuridica ed economica fra i secoli XVI e XVII: Johannes Gryphiander (1580-1652)*, «Archivio Scialoja-Bolla», 2020, pp. 239-247.

³ Su diritto e letteratura pionieristico è stato (almeno in Italia) il dossier monografico *Droit et littérature*, a cura di M. Cau e G. Marchetto, in «Laboratoire Italien. Politique et société», XIII, 2013; quanto alla più generale idea di diritto e arte, negli ultimissimi anni essa ha dato il nome a una rivista che copre i rapporti fra il diritto e l'arte, intesa nel senso più ampio e variegato: «LawArt. Rivista di Diritto, Arte, Storia / LawArt. Journal of Law, Art and History».

⁴ In sintesi, e conclusivamente, D. Quagliani, *Licet alligare poetas. Formanti letterari del diritto fra medioevo ed età moderna*, in *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, a cura di F. Meier, E. Zanin, Longo, Ravenna 2019, pp. 209-219.

⁵ Lo spiega, a metà Trecento, Bartolo da Sassoferrato, il maggior giurista del suo tempo e, forse, non solo, in un sermone pronunciato in occasione del dottorato conferito a suo fratello. Per il testo e la sua interpretazione D. Quagliani, *La giustizia nel Medioevo e nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2004, pp. 85-87.

da Giustiniano, e conosciuta come *Corpus iuris civilis*, non mancano norme che disciplinano l'attività artistica⁶.

Lo stesso si può dire poi del diritto della Chiesa, il diritto canonico. Esso si è posto precocemente il problema dell'arte, anche in particolare delle arti figurative, e ha preteso di regolarne più o meno minutamente modi e contenuti⁷.

C'è però, credo, un primo fondamentale nesso fra arte e diritto, che discende dalla stessa definizione giustiniana: *ius est ars boni et aequi*⁸. Dunque, il diritto è arte. Verso la fine del secolo XII, Uguccione da Pisa fu autore di un famoso e influentissimo lessico, le *Derivationes*⁹. Il termine che attrae l'attenzione è *ars*, arte. Uguccione istituisce un nesso fra *arcus*, arco, e *ars*, arte. L'arco è l'arco semplice, a un fornice, curvato a regolare lo spazio, e, secondo Uguccione, derivante da *arceo*, *arcere*. La medesima origine avrebbe *ars*, in quanto disciplina capace di sottoporre a *regulae* e di limitare con esse l'azione degli uomini. Questa funzione sarebbe quindi la stessa sia per le arti liberali (fra cui naturalmente il diritto) sia per quello che Uguccione chiama *artificium*, in quanto prodotto con l'uso delle mani, evidentemente secondo determinate *regulae*¹⁰.

Quest'idea di un complesso di *regulae* si trova anche in un'altra importante opera lessicografica, del secolo XIV, il *Dictionarium iuris* di Alberico da Rosciate¹¹.

⁶ Così per la matematica il titolo rubricato *De maleficis et mathematicis* del *Codex Iustinianus* (*Cod.* 9, 18), e, per la rappresentazione di figure, il titolo *De statutis et imaginibus* (*Cod.* 1, 24). Per rappresentazioni simboliche cristiane, potenzialmente blasfeme, *Nemini licere signum Salvatoris Christi vel in silice vel in marmore aut sculpere aut pingere* (*Cod.* 1, 8).

⁷ Una sintesi importante, che mostra in controluce tutto questo, è il classico studio di T. Verdon, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Mondadori, Milano 2001; tuttavia, un'osservazione pertinente e penetrantissima è quella di G. Greshake, *Il Dio unitrino. Teologia trinitaria*, Queriniana, Brescia 2008, p. 625, che mostra anche cosa intendo con disciplina da parte del diritto canonico.

⁸ *Dig.* 1, 1, 1, 1.

⁹ Uguccione da Pisa, *Derivationes*, ed. crit. *princeps* a cura di E. Cecchini, *et alii*, 2 voll., Sismel, Firenze 2004 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, II, S. 1.6). Per inciso, il titolo *Derivationes* è lo stesso usato verso la metà del XII secolo da Osberno di Gloucester, per la sua opera più celebre, per cui si veda Osberno, *Derivazioni*, a cura di P. Busdraghi, *et alii*, 2 voll., Centro italiano Studi per l'Alto Medioevo, Spoleto 1996. Su Uguccione: E. Cecchini, *Introduzione*, in Uguccione ed. 2004, I pp. XXI-XXIV; A. Fiori, *Uguccio da Pisa*, in *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani (XI-I-XX secolo)*, a cura di M. L. Carlino, *et alii*, 2 voll., Il Mulino, Bologna 2013, II pp. 1997-1999.

¹⁰ Uguccione 2004, A 308 [15], p. 80: «Item arcus dicitur fornix, quia sit arca curvatione curvatus, et ab arceo hec ars -tis, quia regulis nos arceat, et est ars nostra liberalis, artificium quod est factum manibus».

¹¹ Per un suo profilo dopo il risalente lavoro di L. Prosdocimi, *Alberico da Rosate*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, 1960, pp. 656-657; cfr. C. Storti, *Alberico da Rosciate*, in *Dizionario*

Alla voce *ars* scopriamo che essa è *collectio praeceptorum*, ma anche che *ars* è pure la scienza del diritto civile e, al contempo, *l'ars mecanica*, manuale¹².

A questo, occorre aggiungere che la funzione dell'arte è imitativa, per quanto possibile, e che essa è dottrina assunta *de infinitis*¹³.

Si noti anzi tutto che tutte le arti sono imitative, comprese quelle liberali, e che in ogni caso la funzione fondamentale di ogni arte è quella regolativa: si tratta di attività regolate e regolanti. Nello stesso tempo, però, le arti liberali non solo sono regolative, ma manifestano un ordine che le supera, quello dei comandamenti divini, dei *divina mandata*¹⁴.

Occorre osservare che *mandatum* corrisponde esattamente a ciò che noi traduciamo con *comandamento*¹⁵, e che, sembra di capire, questa capacità di manifestare i *mandata* dipende, in qualche modo, dalla funzione imitativa dell'arte. L'arte imita la natura che è creazione di Dio, e quindi anche Dio stesso, e attraverso questa imitazione regola e, nel caso almeno delle arti liberali, rende manifesti i comandamenti divini.

L'imitazione della natura nell'attività manuale può assumere una forma speciale, quella dell'arte e in particolare della pittura.

Uguccione ci ricorda che dipingere significa «*picturam facere vel picturam representare*»¹⁶. Da ciò deriva giustappunto *pictura* nel senso di *ymago*.

Ymago, immagine, è l'espressione della *species* di qualcosa¹⁷. *Species* designa la bellezza ovvero la forma di qualcosa o di qualcuno, e in particolare la forma propria o la qualità propria di qualcosa o qualcuno, risultante dalla combinazione degli accidenti e dalla disposizione delle parti¹⁸. In questo sen-

Biografico dei Giuristi italiani 2013, I, pp. 20-23.

¹² Alberico da Rosciate, *Dictionarium Iuris tam Ciuilis quam Canonici*, Venetiis, s.t., MDLXXXI., *sub voce Ars*: «Ars etiam dicitur scientia iuris ciuilis... Ars est collectio praeceptorum... Scientia nostra iuris ciuilis appellatur ars... Et dicitur ars mecanica, vt fullonis et sarcinatoris».

¹³ *Ivi*, *sub voce Ars*: «Ars imitatur quantum potest... Ars secundum Porphyrium est de infinitis sumpta doctrina».

¹⁴ *Ivi*, *sub voce Ars*: «Ars, liberalium artium diligenter quilibet debet doceri, quia per ea manifestantur diuina mandata».

¹⁵ Su questo: C. Zendri, *Novitates pariunt discordias. A proposito della nozione di "novum" nella tradizione giuridica fra medio evo ed età moderna*, «Laboratoire Italien. Politique et société», VI, 2005, pp. 37-54: 37.

¹⁶ Uguccione 2004, II, P 86 p. 940: «[1] Pingo -is -xi pictum, dipingere, picturam fecere vel picturam representare».

¹⁷ *Ibidem*: «[2] unde pictor, pictorius -a -um et hec pictura -e, ymago exprimens speciem alicuius rei».

¹⁸ *Ivi*, II, S 283 p. 1155: «[1] Specio -xi -ctum, considerare, sed non est in usu, et nunquam est dicendum spicio, sed specio, quod probatur per derivata, scilicet species, specimen, speculum et cetera. Et a specio hec species, idest pulcritudo vel forma, secundum quod dicitur 'species Priami

so, *species* sembra evocare le regole cui abbiamo accennato. Allo stesso tempo però, per Ugucione la *species* è differente dalla *veritas* della cosa. La *pictura* infatti sarebbe in certo qual modo una *fictura*, così che *pingere* sarebbe *ingere*, e il suo esito una *ymago ficta*, non la *veritas*¹⁹.

Più complessa è la dottrina di Alberico da Rosciate in pieno Trecento. Un primo punto importante è la netta distinzione fra pittura e scultura²⁰. Il fondamento (giuridico) di tale distinzione si trova nell'autorità del Codice giustiniano, e precisamente nella rubrica a *Cod. 1, 24 (De statutis et imaginibus)*. Non si tratta però dell'allegazione del testo giustiniano, ma della Glossa ordinaria, che raccoglie l'esito di circa un secolo e mezzo di interpretazione, fra l'inizio del secolo XII circa e la metà del XIII²¹. Si tratta dunque di un rinvio alla scienza giuridica, vale a dire, stando a Giustiniano medesimo, all'*ars boni et aequi*²². Insomma, anche alla luce di quanto già detto, è come se l'arte fosse interpretata dall'arte.

Più in particolare, la glossa qui allegata definisce esattamente la differenza fra statua e immagine dipinta: mentre nel caso della scultura nulla vi è che non designi l'effigie dell'uomo, nel caso della pittura avviene il contrario²³. La distinzione è rafforzata dall'allegazione di un passo del Digesto, che afferma la possibilità di costituire un usufrutto su statue e immagini²⁴. Anche in questo caso il rinvio è all'insieme costituito da testo e Glossa. La Glossa in particolare ci offre l'interpretazione corrente verso la metà del secolo XIII e oltre, duplice nello stile dei Glossatori. Una prima possibilità interpretativa prevede che i due termini siano interscambiabili, così che, almeno nel contesto dato, non sia rilevante un'eventuale differenza. La seconda interpreta-

digna est imperio'. Item species dicitur propria forma, idest propria qualitas, que dignoscitur ex conventu accidentium et dispositione partium».

¹⁹ *Ivi*, II, P 86 p. 940: «[2] unde pictor, pictorius -a -um et hec pictura -e, ymago exprimens species alicuius rei; et dicitur pictura quasi fictura, sicut pingere quasi ingere, est enim ymago ficta, non veritas».

²⁰ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago differt a statua... Imago sola pictura».

²¹ *Ibidem*: «C. de statu. et imagi. Super rub.».

²² Così suona la celebre definizione di Celso ricordata da Ulpiano in *Dig. 1, 1, 1, pr.*: «*Ulpianus libro primo institutionum*. Iuri operam daturum prius nosse oportet, unde nomen iuris descendat. est autem a iustitia appellatum: nam, ut eleganter Celsus definit, ius est ars boni et aequi». Su Ulpiano almeno il classico F. Schulz, *Storia della giurisprudenza romana*, Sansoni, Firenze 1968, p. 194 e *ad indicem*. Per Celso, *ivi ad indicem*.

²³ Glossa «*Quia per rescripta*»: «Est differentia inter statuam et imaginem: quia in statua nihil est quod hominis effigiem non designet».

²⁴ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «et ff. de usufr. l. statuæ et ibi no.». Il rinvio è a *Dig. 7, 1, 41, pr.*: «Statuæ et imaginis usum fructum posse relinqui magis est, quia et ipsæ habent aliquam utilitatem, si quo loco opportuno ponantur».

zione, invece, sottolinea che la statua è la figura dell'uomo, mentre la pittura è solo immagine²⁵. In particolare il termine *figura* è strettamente connesso al verbo *figere*, nel significato di figura dell'uomo e di forma della natura²⁶.

Alberico allega poi un altro passo, relativo al divieto, per i *potentes*, di impadronirsi di beni pubblici (in questo caso statue e immagini) per un uso privato²⁷.

Però i testi civilistici sembrano usare i due termini in modo promiscuo e quasi endiadico. Spetta al diritto canonico precisare la differenza. Non casualmente, infatti, Alberico nel suo *Dictionarium* a questo punto inserisce un'osservazione perentoria: per immagine si deve intendere solo la *pictura*, l'immagine dipinta. L'allegazione canonistica che segue mostra le ragioni di una distinzione tanto precisa. Si tratta, in sostanza, di un canone, il secondo, del titolo *De officio ordinarii* del *Liber Sextus Decretalium* di Bonifacio VIII (1298). Il testo, che risale al Secondo Concilio di Lione e precisamente a Gregorio X (1274), nella sua parte finale fa riferimento a una consuetudine alquanto singolare. In occasione della deposizione di un chierico, usava prelevare statue e immagini sacre dalla sua chiesa, gettarle a terra e tormentarle con spine e ortiche, quasi in segno di ulteriore punizione e umiliazione del chierico indegno. La costituzione lionese vieta, sotto la minaccia di gravi pene, una simile pratica²⁸. La distinzione attenta fra immagini e statue nasce certamente dalla volontà di reprimere la consuetudine di cui si è detto, senza distinguere se applicata a statue o dipinti.

Insomma, l'immagine dipinta è, per questa glossa, non solo differente ma in qualche modo inferiore rispetto a quella scolpita, perché segna una maggiore distanza dal modello. Al contempo, però, il termine stesso *imago* solo in un modo generico e improprio può adattarsi a una statua. Infatti, l'immagine in senso proprio è solo quella pittorica²⁹.

Questa "distanza", che separa l'immagine dal suo modello e marca un'insufficienza della funzione imitativa dell'arte e della pittura in particolare, conferisce però all'arte pittorica e alle sue creazioni un'autonomia altrimenti insperabile. Credo sia quanto si può implicitamente leggere in un passaggio

²⁵ Glossa «Statuae, et imaginis» ad *Dig.* 7, 1, 41, *pr.*: «Pro eodem ponas. 2. Vel dic statua, id est figura hominis: imago sola pictura».

²⁶ Ugucione MDLXXXI, II, F 42, 1 e 8, p. 442: «Fingo -gis -xi ... et hec figura -e: est figura hominis, forma naturae».

²⁷ *Dig.* 41, 1, 41.

²⁸ *Liber Sextus*, I, XVI, 2. Il testo si può leggere anche negli atti del II Concilio di Lione, in *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, a cura di G. Alberigo, *et alii*, EDB, Bologna 1991, p. 323.

²⁹ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago sola pictura».

in cui Alberico ricorda che per immagine si può intendere, ancora una volta per antonomasia, quella di Dio e dell'uomo³⁰. Infatti il *Dictionarium iuris* prosegue ricordando che Dio creò l'uomo a sua immagine e somiglianza³¹, secondo la Bibbia³². La creatura di Dio non è semplicemente una copia imperfetta del suo Creatore. Essa, pur conservando in sé l'impronta del suo divino fattore, è però indipendente da esso, e, per così dire, autonoma. E, proprio perché non perfetta copia (nello stesso senso in cui, lo abbiamo visto, un dipinto non può essere del tutto fedele all'originale), può però avere una sua vita; la sua stessa imperfezione le consente di essere qualcosa di diverso dal suo modello, e quindi di esistere indipendentemente da esso.

Che le cose stiano così, è provato, mi pare, da alcune allegazioni *ad adiuvandum*. Mi riferisco, in particolare, a un passo del Decreto di Graziano. Di primo acchito esso sembra significare solo che, talvolta, la parola *imago* è utilizzata come sinonima nelle locuzioni *imago Dei* e *imago hominis*³³. In realtà siamo di fronte a un testo attribuito ad Agostino, in cui il problema era il rapporto tra uomo e donna, e in particolare la pretesa superiorità dell'uomo in quanto immagine di Dio, mentre la donna sarebbe confinata in altra posizione e altro ruolo³⁴. Insomma, e certo per ragioni che ai nostri occhi paiono inaccettabili, proprio negare alla donna di essere *imago Dei*, poiché essa sarebbe solo *imago viri*, finisce per dare alla donna stessa, almeno rispetto a Dio, un'esistenza indipendente, o, se non altro, più indipendente rispetto a quella del *vir*.

Quindi potremmo dire che l'immagine, allo stesso tempo, è e non è l'oggetto rappresentato. Questo statuto giuridico dell'immagine è confermato da alcune altre osservazioni di Alberico. Prima di tutto il termine immagine è talora utilizzato per designare gli inganni, le illusioni di matrice diabolica³⁵. Anche in questo caso il termine segna una inadeguatezza rispetto al modello. Però, qui è l'autonomia dell'immagine a uscirne compromessa. Mentre l'immagine di Dio è differente dall'originale, ma questa differenza le consente di assumere un'esistenza che è insieme compiutamente reale e autonomamente valida, il tratto caratterizzante dell'immagine frutto di illusione diabolica è proprio quello illusorio³⁶. L'immagine diabolica è solo un inganno, un'illusione ispirata dal demonio.

³⁰ *Ibidem*: «Quandoque ponitur pro imagine Dei et hominis».

³¹ *Ibidem*: «Vnde dicitur: creavit Deus hominem ad imaginem et similitudinem suam».

³² *Ibidem*. Il riferimento è naturalmente a *Gen.* 1, 26-27.

³³ *Decr. Grat.*, C. XXXIII, q. v, can. 13.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque ponitur pro ludificatione artis diabolicae».

³⁶ Questo è vero soprattutto per il lungo canone 14 in *Decr. Grat.* C. XXVI, q. V.

Una distanza e un'autonomia sono affermate da Alberico anche quando pretende di risolvere l'immagine nella memoria del modello³⁷. Nella tradizione cristiana, le immagini sono venerate in memoria e ricordo, e solo in questo senso sono limitato oggetto di adorazione³⁸. Anche questo, dunque, sembra porre una distanza, a ben vedere incommensurabile, fra immagine e modello.

Al contempo, questa distanza (in un certo senso metafisica) non deve essere tale da rendere immagine e modello privi di una immediata connessione. Lo dimostra un testo raccolto da Graziano³⁹. Si tratta del divieto di rappresentare il Cristo in forma di agnello, secondo l'uso più antico, con la giustificazione che, nell'età della Grazia, in cui il popolo di Dio ha ricevuto la pienezza della Legge, quell'uso è ormai inaccettabile e quindi è necessario rappresentare il Redentore nella sua immagine umana.

Alberico sottolinea che l'immagine può dunque essere immagine di animali bruti, ma anche l'immagine della ragione stessa, cioè immagine di essere umano, in questo caso quella del Cristo⁴⁰. Ma il testo, a dire il vero, mostra la necessità di un rapporto di fedele rappresentazione tra immagine e oggetto rappresentato: *imago* equivale a *similitudo*⁴¹.

Insomma, il diritto sembra riflettere intorno ai problemi che solleva la rappresentazione artistica, e pittorica in particolare, assumendo certamente come sfondo l'esperienza che i giuristi potevano avere dell'arte, ma argomentando (e questo è interessante) sulla base di autorità esclusivamente giuridiche o, al massimo, scritturali⁴².

Se consideriamo Bartolo da Sassoferrato, il maggior giurista del Trecento e non solo, troviamo la formulazione molto chiara dell'idea di un primato della scienza civile (il diritto dei *doctores*) sulle altre scienze, e a maggior ragione su

³⁷ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque pro memoria».

³⁸ *Decr. Grat.* D. II c. 28 *De consecr.*

³⁹ *Decr. Grat.* D. II c. 29 *De consecr.*

⁴⁰ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Imago quandoque ponitur pro picturis bestiarum. de conse. dist. 3. c. sextam. Quandoque pro imagine rationis, ut ibi prope fin.». Per l'allegazione si veda la nota precedente.

⁴¹ *Ivi*: «Imago, idest similitudo».

⁴² Come è il caso del testo citato alla nota precedente, dove un passo della Lettera ai Romani è allegato fra due autorità giuridiche, una civilistica (dal Codice di Giustiniano) e una canonistica (dal Decreto di Graziano): «Imago, idest similitudo C. ad legem Iul. Viscel. l. 1. [= *Cod.* 9, 21 (*Ad legem Viselliam*), 1]. Qui vere sunt filii, praesciti, et praedestinati, sunt conformes imaginis filii Dei. ad Ro. 8. [*Ad Rom.* 8, 28-30] de poe. distin. 4. si ex bono [*Decr. Grat. de poen.* D. IV can. 8; una nuova edizione critica in *Gratian's "Tractatus de penitentia". A New Latin Edition with English Translation*, edited and translated by A. A. Larson, Catholic University Press, Washington D. C. 2016, pp. 218-226]».

quelle attività che scienze non erano considerate, come la pittura. In un celebre discorso pronunciato da Bartolo in occasione del conferimento del titolo dottorale a suo fratello, questo primato è spiegato facendo parlare la stessa *scientia civilis*, che si qualifica come regina. La ragione di questo primato risiede nel fatto che essa sostiene tutte le altre, ma non è sostenuta da nessuna. Detto altrimenti, è la scienza giuridica a porre le condizioni di legittimità dell'esercizio delle altre scienze e arti, pittura compresa⁴³.

Il diritto condiziona la pittura profondamente, a volte in modo decisivo. Si pensi alla pittura infamante studiata da Gherardo Ortalli⁴⁴. Sulla base di studi più risalenti di Aldo Mazzacane, Piero Fiorelli e Peter Landau, Ortalli ha ricordato che la diffusione della pittura infamante coincide con la formazione di una precisa dottrina (giuridica) dell'infamia⁴⁵. Di qui la differente declinazione della pittura infamante, in dipendenza dalla natura e gravità dei crimini⁴⁶. Di qui anche la predilezione per la pittura infamante in caso di contumacia⁴⁷.

Lo stesso Ortalli ha richiamato l'attenzione sulla, diciamo così, tendenza espansiva dell'infamia derivante dalle pitture: essa finiva per colpire, in qualche modo, anche il pittore, con un processo simile a quello che interessava gli esecutori di giustizia⁴⁸.

C'è anche un altro aspetto da considerare, messo in luce dalla storiografia: la necessità, tipica della pittura infamante, di realizzare ritratti somiglianti, deve aver favorito il rinnovamento della ritrattistica⁴⁹.

Ortalli confuta un nesso così stretto, e ritiene che invece a permettere l'identificazione dell'infamato fosse, soprattutto, la scrittura, il *titulus* che accompagnava le immagini⁵⁰.

Ciò mi pare coerente con quanto abbiamo letto nelle fonti di diritto comune: si riconosce certamente il valore della somiglianza, ma non se ne negano i limiti. Anzi, la pittura (a differenza della scultura) è considerata ontologicamente carente di una piena conformità al modello. Questo, fra l'altro, mi pare consenta di comprendere meglio il riconosciuto ruolo principe della scultura (e non della pittura) nell'evoluzione del ritratto e della ritrattistica,

⁴³ Il sermone bartoliano è stato studiato in modo approfondito da Quaglioni 2004, pp. 85-87.

⁴⁴ Il libro di Ortalli fu pubblicato per la prima volta nel 1979, ora riedito e ampliato: *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Viella, Roma 2015.

⁴⁵ Ortalli 2015, p. 27.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 30-35.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 66-70.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 81-84.

⁴⁹ *Ivi*, p. 88.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 88-102.

ricordato proprio da Ortalli⁵¹. Potrebbe anche contribuire a spiegare lo scarso peso avuto dalla pittura nel sortilegio delle immagini⁵².

Mi si permetta di soffermarmi (molto rapidamente) su alcuni esempi trecenteschi che forse aiuteranno a comprendere l'osmosi esistente fra il linguaggio artistico-pittorico e quello giuridico. Consideriamo i celebri affreschi senesi di Ambrogio Lorenzetti, noti tradizionalmente come *Allegorie del buono e del cattivo governo*. Al di là della correttezza di una simile dizione⁵³, a noi interessano alcune osservazioni, fra cui la presenza di vasti cartigli e, più in generale, testi che fanno parte integrante del ciclo pittorico. Giustamente Chiara Frugoni e Gabriella Piccinni, in due diversi recentissimi tentativi di interpretazione complessiva, procedono a studiare, parallelamente, le immagini e le iscrizioni. Ma quali funzioni svolgono tali iscrizioni? Se teniamo in conto la lezione dei testi fin qui studiati, almeno due. Da un lato, colmano l'insufficienza della rappresentazione pittorica. Dall'altro, però, mi sembra che facciano qualcosa di più, e che la chiave di questa seconda funzione sia riposta, una volta ancora, nella tradizione giuridica. La collocazione di testi o singole parole in corrispondenza di rappresentazioni fondamentali svolge, mi pare, lo stesso compito che la tradizione giuridica ha assegnato alle glosse⁵⁴. Se queste ultime, infatti, hanno per scopo quello di spiegare (nel senso letterale di *explicare*) il significato delle parole e dei loro nessi⁵⁵, e se in particolare

⁵¹ *Ivi*, pp. 88-89.

⁵² *Ivi*, pp. 110-111.

⁵³ Sulla questione e su tutta l'opera è tornata di recente Chiara Frugoni, con *Paradiso vista Inferno. Buon Governo e Tirannide nel Medioevo di Ambrogio Lorenzetti*, Il Mulino, Bologna 2019. Ancora più recentemente, e con posizioni sovente differenti rispetto a quelle della Frugoni, G. Piccinni, *Operazione Buon Governo. Un laboratorio di comunicazione politica nell'Italia del Trecento*, Einaudi, Torino 2022. Quanto alla lettura "giuridica" degli affreschi senesi, essa sembra essersi concentrata soprattutto su un'interpretazione alla luce del diritto proprio senese, e assai meno (come invece si cerca di suggerire nel testo) sul diritto comune. A ogni modo, oltre ai puntuali contributi di M. Ascheri, *Statuten, Gesetzgebung und Souveränität. Der Fall Siena*, in *Statuten, Städte und Territorien zwischen Mittelalter und Neuzeit in Italien und Deutschland*, a cura di G. Chittolini, D. Willoweit, Duncker & Humblot, Berlin 1992, pp. 113-156; M. Ascheri, R. Funari, *Il proemio dello Statuto comunale del 'Buon Governo' (1337-39)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», XCVI, 1989, pp. 350-364, rimane classico il contributo di A. Riklin, *Ambrogio Lorenzetti's politische Summe*, Stampfli, Bern 1996, soprattutto pp. 65-87.

⁵⁴ Dunque qualcosa di diverso e di più di una guida di viaggio, come suggerisce Piccinni 2022, pp. 9-18.

⁵⁵ Così Ugucione 2004, G 78 [1-3], p. 536. In fondo è questo l'uso che ne fa anche la critica moderna. Si vedano i saggi di M. Seidel, «Dolce vita». *Il ritratto dello stato senese dipinto da Ambrogio Lorenzetti*, e *Vanagloria*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*. I. *Pittura*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 245-292 e 293-340. Un'interpretazione giuridico-politica dell'immagine della Giustizia in M. Sbriccoli, *La benda della Giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo*



1. Ambrogio Lorenzetti, *Buon Governo*, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

esse conseguono questo risultato di volta in volta correggendo, ampliando o restringendo il significato delle parole a cui sono apposte⁵⁶, ciò accade anche per quelle vere e proprie glosse apposte dal Lorenzetti. Per limitarsi al Buon Governo (fig. 1): l'allegoria di *Sapientia*, che sovrasta l'immagine della giustizia, non solo ci permette di capire chi sia un personaggio di altrimenti difficile identificazione, ma apre una prospettiva interpretativa che altrimenti resterebbe chiusa. Come, infatti, dimenticare che l'arte professata dai giuristi è appunto la giustizia, la quale, per le sue caratteristiche, è proclamata all'inizio del Digesto *vera philosophia*?⁵⁷

E questa Giustizia, di proporzioni monumentali, che siede sotto la Sapienza (fig. 2), con gli occhi rivolti a essa, glossata dal primo versetto del Libro della Sapienza («Diligite iustitiam, vos qui iudicatis terram»), può ben essere interpretata, grazie a queste glosse, come quella *iustitia* da cui *ius appellatum*, di cui ancora parla il Digesto⁵⁸. Infatti, fine del *iudicium* è proprio il *ius dicere*, che deriva da *iustitia*. Che questa maestosa Giustizia tenga in equilibrio i piatti di una bilancia, su cui si trovano altre due figure

all'età moderna, in *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Giuffrè, Milano 2003, pp. 41-95, soprattutto pp. 63-69. Importante, anche metodologicamente, M. M. Donato, *Ancora sulle 'fonti' nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni*, in *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal medioevo all'età moderna*, atti del convegno (Siena, palazzo Pubblico, 24-25 febbraio 1997) a cura di S. Adorni Braccesi, M. Ascheri, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 2001, pp. 43-79.

⁵⁶ Si veda la gl. *Interpretationem* a *Dig.* 1, 2, 1.

⁵⁷ *Dig.* 1, 1, 1, *pr.*-1.

⁵⁸ *Dig.* 1, 1, 1, *pr.*



2. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare de *Il Buon Governo*, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

allegoriche, glossate rispettivamente come Giustizia commutativa e Giustizia distributiva si può spiegare certamente con la tradizione teologica e filosofica, ma anche, e per certi aspetti mi pare meglio, con quella giuridica (che per altro nutre le altre)⁵⁹.

⁵⁹ Quaglioni 2004.



3. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare del piatto destro della bilancia, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

Da un lato occorre ricordare la definizione di Giustizia tramandata dalle Istituzioni giustinianee, come «constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuens»⁶⁰. Dall'altra, a quanto abbiamo già detto sarà bene aggiungere che la *iuris prudentia* (chiamata anche *civilis sapientia*) consiste

⁶⁰ *Inst.* 1, 1, 1, *pr.*



4. Ambrogio Lorenzetti, *Giustizia*, particolare del piatto sinistro della bilancia, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

nella *notitia* delle cose divine e umane, nella *scientia* del giusto e dell'ingiusto⁶¹. Inoltre, questa *scientia* che è anche *sapientia* (e *sapientes* sono chiamati i suoi cultori), per essere *scientia* e *sapientia* del *ius*, si articola nei tre celebri precetti: «honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique

⁶¹ *Inst.* 1, 1, 1, 1.

tribuere»⁶². Aggiungiamo infine che la funzione dei giuristi, quale si può leggere descritta nel Digesto, consiste precisamente nel distinguere l'equo dall'iniquo, il lecito dall'illecito, rendendo gli uomini buoni non solo con il timore delle pene, ma con le esortazioni che nascono dalle ricompense⁶³.

Vediamo dunque le allegorie del Lorenzetti: sul piatto di sinistra della bilancia la Giustizia distributiva incorona un buono (ricompensa) e decolla un malvagio (pena, fig. 3). Il buono riceve la corona, segno di onore (*honos*) e quindi, possiamo dire, vive *honeste*. Il malvagio ha perduto una daga, con cui, evidentemente *laedebat alterum* (forse il buono incoronato, come suggerisce la Frugoni?)⁶⁴. Sul piatto di destra la Giustizia commutativa consegna a due personaggi uno stajo, una stadera e una canna, tutti dunque strumenti di misura (fig. 4). Si tratta ancora di dare a ciascuno il suo, naturalmente. In questo caso di misurare correttamente. Mi pare che giustamente Chiara Frugoni abbia ricordato le prediche di Bernardino di Siena, specchio, fra l'altro, di pratiche non sempre eque, fra cui quella di disporre di due staji, uno minore per vendere e uno maggiore per comprare. Forse questo passo ci offre la chiave per una più fine interpretazione: la Giustizia consegna unità e strumenti di misura a due personaggi. Certamente, ciò avviene perché l'atto stesso di misurare presuppone una relazione con altri. Però, osserviamo che gli strumenti di misura sono rispettivamente di peso, lunghezza e capacità (cioè assolvono a ogni comune e possibile misurazione, che avviene, appunto, giuridicamente, *pondere, numero et mensura*), e poi che ognuno dei due personaggi (venditore e acquirente?) rispettivamente e *mutatis mutandis*, è tenuto a usare lo stesso strumento per lo stesso tipo di merce, indipendentemente che stia comprando o vendendo. Un'ultima osservazione: commutare significa, anche rendere a ciascuno bene per bene e male per male: infatti, si ricordi un passo evangelico (*Luca 6, 36*): «Eadem quippe mensura, qua mensi fueritis, remetietur vobis». Per inciso, il versetto in questione fa parte dello stesso capitolo VI del Vangelo di Luca in cui si legge il celebre monito contro l'usura e ripreso dai giuristi: «mutuum date, nihil inde sperantes»⁶⁵. E il nesso doveva essere assai più stretto nella mente di uomini del XIV secolo, perché non era ancora entrata nell'uso la suddivisione del testo biblico in versetti⁶⁶,

⁶² *Inst.* 1, 1, 1, 3.

⁶³ *Dig.* 1, 1, 1, 1.

⁶⁴ Frugoni 2019, pp. 66-67.

⁶⁵ *Luca 6, 35*.

⁶⁶ Introdotta solo nel secolo XVI, e, per quanto qui interessa, nella quarta edizione della *Vulgata* curata da Robert Estienne nel 1551.



5. Ambrogio Lorenzetti, *Concordia*, particolare delle due corde intrecciate, 1338-1339. Siena, palazzo Pubblico, sala del Buongoverno.

così che stiamo parlando “solo” di parole che si leggono nello stesso capitolo del Vangelo, e non (ancora) in differenti versetti, o almeno non in versetti che abbiano raggiunto una netta e definitiva distinzione e organizzazione.

Qualche altra osservazione, solo di passaggio. Le due corde, che scendono dalle cintole delle due personificazioni allegoriche della giustizia distributiva e di quella commutativa, di colore rispettivamente bianco e rosso, come le rispettive vesti, e che si intrecciano poi in un'unica corda impugnata da *Concordia*, non hanno (forse) solo a che fare con la paretimologia di *concordia* da *cum chorda*, ricordata da Chiara Frugoni (e criticata dalla Piccinni) e che rimanda all'armonia⁶⁷. Il loro colore mi pare corrisponda infatti alla distinzione fra la giustizia alta, di sangue, la cui allegoria infatti indossa un abito rosso con corda rossa, e giustizia bassa, che non implica versamento di sangue, e che invece veste di bianco con corda bianca (fig. 5)⁶⁸. Quanto a *Concordia*, al di là di ogni etimologia e paretimologia, non sarà male ricordare che la principale opera canonistica porta il titolo di *Concordia discordantium canonum*, ed è costruita proprio sulla ricerca della concordia, intesa nel senso di armonia come la intende la Frugoni sulla scorta di Quintiliano e Dante⁶⁹.

⁶⁷ Frugoni 2019, pp. 70-73. Piccinni 2022, pp. 69-70.

⁶⁸ Sul valore simbolico del rosso si veda P. Grison, *Rouge*, in *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures couleurs, nombres*, 4 voll., Laffont, Paris 1974, IV, pp. 126-130: 127, 129. Per il bianco, A. Gheerbrant, *Blanc*, *ivi*, I, pp. 203-207: 207.

⁶⁹ Frugoni 2019, p. 72.

Non dobbiamo però dimenticare il diritto civile. Giustiniano, con la costituzione *Deo auctore*, aveva autorizzato proprio le interpolazioni dei testi raccolti dai suoi compilatori, al fine di realizzare l'armonia della tradizione giuridica che andava raccogliendo⁷⁰. Quest'idea fu sintetizzata nella terzina dantesca⁷¹:

«Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'ì sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano».

Dunque, si tratta di levare il troppo e il vano. *Concordia* è qui raffigurata mentre stringe in mano la fune risultante dall'intreccio delle due corde citate poco sopra, quella rossa e quella bianca, e mentre tiene in grembo un oggetto, che la Frugoni interpreta come una cassetta da carpentiere da cui spunterebbe una pialla. Sulla cassetta è dipinta la parola *Concordia*. Chiara Frugoni ha visto bene nel contrapporre a questo oggetto la sega di *Divisio*, nell'affresco dedicato alla Tirannide. Ma ha trascurato di sottolineare che la pialla rinvia non tanto all'appianamento delle discordie, quanto alla rimozione di ciò che è inutile e dannoso, in modo da permettere a due pezzi di combaciare esattamente, proprio come Giustiniano e Dante volevano. E poi ha mal interpretato l'attrezzo. Non di una cassetta da carpentiere contenente una pialla si tratta, ma solo di una pialla, anzi di un piallone di grandi dimensioni⁷².

L'arte sembra parlare anche, se pure certamente non solo, la lingua del diritto e della giurisprudenza⁷³. E il diritto sembra sforzarsi, lo abbiamo visto, di parlare la lingua dell'arte, o almeno di adattarvi.

Concludendo, torniamo dunque alla dottrina. Non però alla dottrina giuridica quale la pensiamo di solito, o almeno non subito. La dottrina che vorrei qui presentare è anzitutto quella del *De pictura* di Leon Battista Alberti. All'inizio del II libro Alberti scrive⁷⁴:

⁷⁰ *Cod.* 1, 17, 1.

⁷¹ Dante Alighieri, *Commedia*. III. Paradiso, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano 2021, VI, 10-12.

⁷² Qualche riferimento in G. Šebesta, *La via del legno*, in *Scritti etnografici di Giuseppe Šebesta*, Museo degli usi e costumi, San Michele all'Adige 1991, pp. 561-611: 586-588. Non si inganna sull'oggetto Sbriccoli 2003, p. 67. Nemmeno si inganna Piccini 2022, p. 16.

⁷³ Il problema di questa lingua è stato posto e impostato da D. Quagliani, *La lingua della giurisprudenza*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁷⁴ Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1975, II, p. 45.

«Ostendendum censeo quam sit pictura non indigna, in qua omnem operam et studium consumamus. Nam habet ea quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat».

Insomma, la pittura è arte di rendere presenti, almeno nel ricordo, gli assenti: qualcosa che abbiamo già trovato in Alberico da Rosciate⁷⁵.

Ancora⁷⁶:

«Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari videant, tum deo se paene simillimos esse intelligant. Quid, quod omnium artium vel magistra vel sane praecipuum pictura ornamentum est? Nam architectus quidem epistilia, capitula, bases, columnas fastigiaque et huiusmodi caeteras omnes aedificiorum laudes, ni fallor, ab ipso tantum pictore sumpsit. Pictoris enim regula et arte lapicida, sculptor, omnesque fabrorum officinae omnesque fabriles artes diriguntur. Denique nulla paene ars non penitus abiectissima reperietur quae picturam non spectet, ut in rebus quicquid adsit decoris, id a pictura sumptum audeam dicere. Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut, cum caeteri fere omnes artifices fabri nuncuparentur, solus pictor in fabrorum numero non esset habitus... Sunt quidem cognatae artes eodemque ingenio pictura et sculptura nutritae. Sed ipse pictoris ingenium, quod in re longe difficillima versetur, semper praeferam... est pingendi ars profecto liberalibus ingeniis et nobilissimis animis dignissima».

Si rinnova dunque il nesso fra pittura e scultura, e la competizione fra esse, problema che qui vediamo risolto in favore della pittura (a differenza di ciò che abbiamo visto nella lessicografia giuridica). Al di là della differente soluzione, che il problema si ponga in modo così vivo mi pare interessante in sé, soprattutto perché individua una sorta di diarchia su cui dovremo fra poco dire qualcosa.

Soprattutto, però, la pittura è arte regina, nel senso che essa sostiene e alimenta le altre, in qualche modo le legittima e ne pone le condizioni di esistenza, mentre non è vero il contrario. E questo è talmente vero che essa sfugge, secondo Alberti, ai limiti delle altre arti meccaniche, sia perché il pit-

⁷⁵ Alberico MDLXXXI, *sub voce Imago*: «Quandoque pro memoria».

⁷⁶ Alberti 1975, II, 26-28, pp. 47 ll. 8-20, 51 ll. 4-6 e 20-21.

tore, secondo la tradizione, non è un *faber*, sia perché, proprio per queste sue caratteristiche, essa ben si adatta anche *liberalibus ingeniis*, alle intelligenze che coltivano le arti liberali.

Abbiamo visto nella lessicografia giuridica dei secoli XII-XIV la dicotomia fra l'arte che è attività dell'intelletto e quella che, per usare le mani, si sostanzia in *artificium*⁷⁷. Ma abbiamo anche visto Bartolo da Sassoferrato esaltare la *sapientia civilis* in un sermone dottorale, verso la metà del Trecento, quale scienza perfetta, regina, che sorregge tutte le altre senza esserne sorretta, con forse (forse, però!) la sola eccezione della teologia⁷⁸.

Non mi pare si debba aggiungere molto: il giudizio dell'Alberti sulla pittura richiama molto da vicino quello di Bartolo sulla giurisprudenza civile. Entrambe, arte pittorica e *civilis sapientia*, sostengono e legittimano le altre, nei rispettivi campi. Entrambe condividono la loro eccellenza con un'altra disciplina, la teologia e la scultura. Vero è che Alberti dichiara di preferire comunque la pittura, mentre Bartolo sembra dire che la teologia sia superiore alla *civilis sapientia* (ma ne è poi davvero convinto?). Entrambe, inoltre, hanno qualcosa di divino. Tenendo conto della formazione giuridica di Alberti (che è fra l'altro autore di un *De iure*), non parrà forse troppo strano ritrovare qui la «lingua della giurisprudenza», parlata però dalla pittura e per la pittura. Insomma, e considerando che *ratio* significa certo facoltà razionale, ma anche *ragione*, cioè diritto⁷⁹, possiamo forse concludere che se certamente la *ratio*, cioè il diritto, si fa carico dell'arte dell'immagine e del suo linguaggio, anche quest'ultima arte, assimilando la lingua della ragione-diritto, diventa davvero, e in un senso interessante, *imago rationis*.

⁷⁷ Si vedano più sopra le osservazioni di Ugucione da Pisa e Alberico da Rosciate (note 10 e 12).

⁷⁸ Bartolo da Sassoferrato, *Sermo in doctoratu domini Bonaccursij fratris sui*, in *Consilia, quaestiones et tractatus*, Avgvstae Tavrinorvm, s.t., 1589, c. 224rA-224vB: 224rB.

⁷⁹ Su questo e molto altro, diffusamente, P. Fiorelli, *Intorno alle parole del diritto*, Giuffrè, Milano 2008.