

«A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

Uccelli paradisiaci e spazio sacro

Note intorno a paradisi terrestri e celesti

Maria Cristina Carile

(Università di Bologna, Italia)

Abstract Late antique and Byzantine imagery is pervaded by birds of various species. Several kinds of birds inhabit literary gardens from the second to the fourteenth centuries as well as late antique mosaics of churches. While the association of birds with the terrestrial paradise is quite straightforward, the one with a celestial, heavenly paradise is much less immediate. Here, I will explore the role of birds in this latter case in particular. Through the analysis of a few chosen examples of monumental decoration, manuscript illumination, portable objects and sculpture, I will address the use of birds in the creation (and visualization) of the sacred in the earthly realm.

Keywords Paradise. Heaven. Birds.

Al tempo di Andronico II Paleologo (1282-1328), uccelli colorati cantano dolcemente sugli alberi del giardino di sant'Anna in un'*ekphrasis* scritta da Teodoro Irtacheno (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 64-65; Dolezal, Mavroudi 2002). Irtacheno ricorda l'usignolo, il pappagallo, il pavone e il cigno e aggiunge che altri uccelli decoravano la fontana, talmente simili al vero che parevano bere dal suo bacino (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 63). In linea con la prassi letteraria dell'*ekphrasis*, nelle parole dell'autore trovano eco altri celebri descrizioni di giardini e fontane, del romanzo greco-latino e bizantino, come quelle di Achille Tazio e Eustazio Macrembolita (Dolezal, Mavroudi 2002, pp. 132-134). Nelle descrizioni letterarie dei giardini, gli uccelli non sembrano rispondere ad un ordine preciso, né avere singolarmente valenze simboliche, ma per il lettore/ascoltatore contribuiscono semplicemente a creare l'immagine visiva dell'ambientazione (Dolezal, Mavroudi 2002). Gli uccelli, reali o sotto forma di *automata*, sono dunque elementi fondamentali dei giardini letterari - indipendentemente dal fatto che questi ultimi siano teatro di rivelazioni religiose, invenzioni romanzesche o parte di palazzi esistenti (Brubaker, Littlewood 1992; Littlewood 1997). Tali giardini, in virtù delle loro caratteristiche (la vegetazione, le fonti d'acqua, i profumi e gli stessi uccelli), nella maggior parte dei casi vengono associati all'Eden (Theod. Hirt. *Ἔκ.* 67). Gli uccelli creati da Dio (Gen. 1:20-22) e poi nominati da Adamo (Gen. 2:19-20) popolavano la terra e il giardino dell'Eden situato nelle regioni più orientali, ma anche il giardino celeste o ancora la

Gerusalemme celeste, un regno dei cieli in cui talvolta il palazzo celeste si trova all'interno di uno splendido giardino (Leclercq 1938). L'associazione degli uccelli con un fecondo paradiso edenico, rappresentato in senso letterale o allegorico, è piuttosto immediata e diffusissima nell'arte dei primi secoli e della tarda antichità (Maguire 1987, pp. 17-30), ma quella degli uccelli con il paradiso celeste lo è molto meno, anche in virtù del fatto che l'idea stessa di paradiso prende diverse forme (Filoramo 1992; Scafi 2010), a volte allontanandosi dal giardino, per diventare una serie di palazzi (Carile 2012, pp. 42-48) o addirittura una città che nel IX-X secolo coincide con la stessa Costantinopoli (Maguire 2012). Tuttavia, gli uccelli sono innanzitutto elementi reali e terreni, che nell'espressione letteraria o artistica, coincidono con specie diffusissime nel Mediterraneo, creando una sottile ambiguità tra la dimensione reale e terrena e quella della rappresentazione, spesso evocativa e simbolica di realtà ultramondane. In questo breve intervento, attraverso alcuni casi studio si cercherà di delineare il ruolo degli uccelli nella definizione dello spazio architettonico, sia esso appartenente all'immagine rappresentata o alla dimensione fisica del costruito, fra la tarda antichità e Bisanzio.

Raramente gli uccelli sono rappresentati in contesti che non comprendono vegetazione. Nei mosaici della cupola della Rotonda di Salonico, di datazione incerta ma recentemente riattribuiti al V secolo (Carile 2012, pp. 49-99; Furlas 2012, pp. 178-179, 228), le rappresentazioni architettoniche che dominano i sette pannelli (in origine otto) del fregio inferiore sono popolate da diversi volatili. Dividendo la cupola secondo un asse immaginario est-ovest, l'iconografia del settore nord si riproduce simmetrica a sud. Di conseguenza, nei pannelli nord e sud due volatili variopinti con lunghe zampe - simili a uccelli palustri, ma dal piumaggio variegato, interpretati anche come due femmine di pavone (Bakirtzis 2012, p. 51) - sono posti accanto ai baldacchini angolari del piano superiore dell'edificio, mentre due colombe chiare o due tortore sul frontone superiore (fig. 1). Nei pannelli sud-ovest e nord-ovest, due pavoni sono inquadrati dalle logge superiori, sopra le quali vi sono due coppie di volatili verdi affrontati ad una croce monogrammatica - forse due pappagalli (figg. 2-3). Nel pannello ovest, due uccelli variopinti, simili a quelli dei pannelli sud e nord, affiancavano la volta dell'edera centrale. Inoltre una colomba che spruzza un getto di acqua sulla croce gemmata compare entro un nimbo al centro dei pannelli nord e sud: un'espressione visiva dello Spirito Santo che, rifiutando qualsiasi simbolismo cristiano è stata recentemente interpretata come un disco di metallo sulla croce (Bakirtzis 2012, pp. 66, 74; Bakirtzis, Mastora 2011, p. 37). Pavoni, pappagalli, tortore e colombe compaiono anche nelle *ekphraseis* dei giardini a cui ci si è riferiti più sopra, così come i cigni che nel mosaico sono presenti come motivo decorativo sul fregio dell'edificio dei pannelli nord e sud e sulla trabeazione al piano superiore nel pannello ovest. Al contrario di quanto avveniva nelle descrizioni lette-

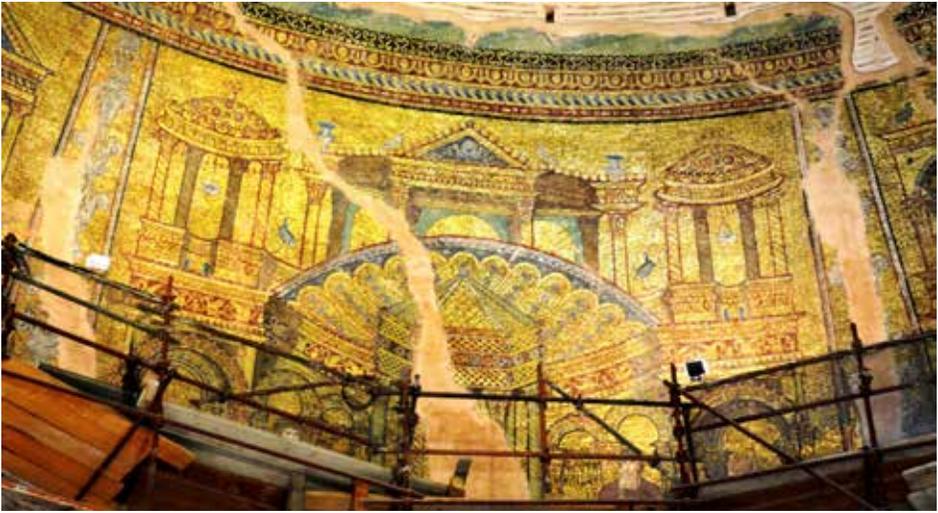


Figura 1. Rotonda, cupola, pannello sud. Salonico, Grecia (foto: D. Diffendale, licenze CC-NC-SA 2.0)



Figura 2. Rotonda, cupola, pannello nord-ovest. Pavone. Salonico, Grecia (foto: V. Voutzas, da Bakirtzis 2012)

rarie, nel fregio musivo della Rotonda gli uccelli non sono attribuiti di un giardino: la loro presenza al piano superiore delle grandiose architetture rappresentate non è scontata, ma denota una scelta precisa dell'iconografo, dunque un significato nel contesto del programma decorativo. Inoltre, nonostante si possa tentare un'identificazione degli uccelli con specifici volatili, l'unico uccello chiaramente e univocamente identificabile - a parte la colomba sulla croce gemmata - è il pavone maschio, che è anche l'unico uccello le cui zampe non sono visibili: nei pannelli nord-ovest e sud-ovest, non è appollaiato sull'edificio, ma sembra tutt'uno con esso (fig. 2). Inoltre il pavone detiene particolare importanza all'interno della programma decorativo: nei pannelli sud e nord le sue piume diventano la lussuosa decorazione della volta dell'emiciclo centrale (fig. 1). Nella raffigurazione di tutti gli altri uccelli - mai precisamente identificabili, seppur genericamente realistici nelle forme - le zampe sono separate dall'architettura su cui dovrebbero poggiare da una fila di tessere. Il pavone dunque può essere definito come parte esso stesso delle architetture, mentre gli altri uccelli le popolano come attributi dell'ambiente. Il pavone era innanzitutto ammirato per la straordinaria bellezza del suo piumaggio, che ogni anno a primavera rinfoltiva, rendendolo così anche un simbolo di resurrezione e incorruttibilità (Maguire 1987, pp. 38-40). Nel mondo greco-romano era collegato al cielo e all'apoteosi del defunto (Testini 1985, p. 1125), acquisendo un carattere paradisiaco, segno dell'immortalità degli imperatori, secondo una tradizione protrattasi fino a Bisanzio (Sodini 1998; Herrin 2006, pp. 3-4). Nella Rotonda, in quanto parte stessa degli edifici rappresentati, il pavone li connota come architetture celesti. Mentre le colombe sul frontone delle strutture nei pannelli nord e sud sono affiancate a due *kantharoi*, come a rafforzare il simbolismo battesimale presente in tutto il pannello (Torp 2002), i volatili verdi affrontati alle croci monogrammatiche sulle logge laterali degli edifici, nei pannelli nord-ovest e sud-ovest, stanno a conferma del carattere generico di tutti gli altri uccelli. In base alla forma del corpo, sembrerebbero colombe o tortore, ma il colore verde, il becco e gli artigli ricurvi sono tipici dei pappagalli, così come gli occhi in uno dei due esemplari della figura 3. Dunque, non possono essere identificati se non come generici uccelli. Se il motivo figurativo degli uccelli - di solito colombe - associati alla croce ad altri simboli cristiani si ritrova fin dai primi secoli, in questo caso è particolarmente complesso: si tratta di una croce monogrammatica dalle cui estremità pendono due perle, dunque una croce-albero della vita (Casartelli Novelli 1996, pp. 143-145; Hellemo 1996, pp. 114-116), che esprime la salvezza in Cristo e il sacrificio che si ripete e genera, come indicano i pendenti. Nel pannello nord-ovest uno degli uccelli dei due gruppi becca alla base della croce, esprimendo in un'immagine che la croce genera frutti: questo particolare costituisce l'unico elemento di movimento nei pannelli, connettendoli gli uni agli altri e allo stesso tempo rendendo il motivo figurativo non una



Figura 3. Rotonda, cupola, pannello sud-ovest. Coppia di volatili affrontati alla croce monogrammatica. Salonico, Grecia (foto: Bakirtzis, Mastora 2011)

semplice decorazione all'estremità delle strutture, ma un elemento che qualifica gli edifici con un carattere cristiano. In quel gruppo, gli uccelli sono fermamente posati sulle architetture, e non separati come gli altri da una linea di tessere: tanto la resa quanto il motivo caratterizzano le rappresentazioni architettoniche come grandiose architetture celesti, edifici che esistono in virtù del sacrificio rigenerativo di Cristo. Così come i pavoni sono elementi connotanti il carattere paradisiaco delle architetture, anche i volatili affrontati alla croce monogrammatica da cui pendono le perle contraddistinguono l'edificio con una connotazione cristiana. Le poderose architetture, di fronte alle quali si trovano figure di santi in posa di orante (Carile 2012, pp. 68-79), sono state quasi unanimemente identificate dalla storiografia come rappresentazioni simboliche di un paradiso celeste sotto forma di chiese (Grabar 1967) o di palazzi, che si realizza nella cupola, assieme all'abside luogo privilegiato della manifestazione architettonica del sacro nelle culture antiche (Baldwin Smith 1978; Hautecoeur 2006). In questo contesto, gli uccelli fanno parte di un complesso immaginario simbolico e sistema di codici di comunicazione visiva: arricchiscono la dimensione celeste del fregio inferiore come elementi connotanti il carattere paradisiaco e cristiano delle architetture. Inoltre, nella loro scarsa specificità, essendo tutti genericamente riconoscibili come volatili e identificabili solo in alcuni casi, costituiscono agli occhi dell'osservatore, in quanto uccelli, un elemento di raccordo con il mondo reale, rendendo realistica la visione e la prospettiva del futuro raggiungimento del regno celeste.

Così come tanti uccelli diversi arricchiscono le rappresentazioni architettoniche della Rotonda, nelle tavole dei canoni almeno a partire dal VI secolo, gli uccelli nella loro grande varietà spesso affollano le cornici architettoniche. Ad esempio, le tavole eusebiane che oggi fanno parte del tetravangelo di Rabbula (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Plut. I.56), di recente genericamente datate all'età giustiniana (527-565)

(Bernabò 2014), mostrano una grandissima varietà di uccelli, reali e immaginari (Bernabò 2008, pp. 80-81). Fra essi spiccano pavoni affrontati ad un *kantharos* da cui esce un germoglio (f. 8v) e un volatile interpretato come un pellicano (f. 5r) il cui sangue cadrebbe sui suoi pulcini, esprimendo una simbologia cristologica tramandata dal *Fisiologo* (Bernabò 2008a, p. 12). Nonostante il pavone sembri avere un ruolo privilegiato, dal momento che una coppia di pavoni compare anche a coronamento delle architetture che inquadrano rispettivamente la *Theotokos* (f. 1v) e i ritratti di Eusebio e di Ammonio (f. 2r), e in altri uccelli è stata scorsa una simbologia cristologica (Nordenfalk 1938, v. 1 p. 250), sembra però che nelle tavole dei canoni i singoli uccelli non abbiano tutti un ruolo simbolico, ma generalmente un carattere denotativo in relazione al contesto. Molti di essi non sono neanche identificabili, ma appaiono come creazioni di volatili immaginari. Tuttavia, è nella loro varietà e nell'associazione con le architetture ad archi su colonne e ad altri elementi che risiede la loro importanza. Seguendo una prassi sviluppatasi molto presto (Frantz 1934, p. 47; Nordenfalk 2012, pp. 16-17) che trasforma le colonne delle tavole eusebiane in sempre più complesse cornici architettoniche e in veri e propri edifici, anche nel codice laurenziano le tavole sono incorniciate all'interno di arcate le cui lunette presentano molteplici decorazioni, talvolta anche elementi centrali come croci o rosette, su colonne variopinte, dotate di capitelli e basi diverse. I volatili coronano le volte di queste cornici architettoniche - spesso affrontati ad elementi centrali come vasi o cesti di frutta - quasi in tutte le tavole in connessione con motivi vegetali e floreali. In questo caso dunque, gli uccelli sono uniti al verde di piante, un binomio che rimanda immediatamente all'ambientazione del paradiso terrestre, associazione che è resa ancor più forte dalla presenza in alcune tavole di piante e arbusti, ma soprattutto di altri animali (come lepri, cervi e agnelli), alla base delle colonne. Le tavole sono inoltre arricchite da raffigurazioni di episodi evangelici e personaggi biblici sui margini. Mentre i volatili simmetricamente posti sulle volte potrebbero avere anche una semplice funzione decorativa, la disposizione di uccelli, piante e animali attorno alle architetture trasmette l'idea di un'ambientazione paradisiaca per le tavole eusebiane, in cui si inseriscono però anche le storie evangeliche, a significare che lo spazio dei Vangeli espresso dalle tavole e dai loro contenuti, ma anche i personaggi biblici che appaiono nelle illustrazioni, appartengono allo stesso ambiente. Lo spazio bianco della pagina del manoscritto diviene spazio fisico, in cui la parola è incastonata da preziose architetture al centro. In un caso, le colonne laterali si sdoppiano per diventare articolate nicchie in cui sono rappresentati gli evangelisti, Matteo e Giovanni al f. 9v e Marco e Luca al f. 10r: la loro raffigurazione all'interno delle architetture rafforza ulteriormente il carattere delle strutture rappresentate. Esse sono accesso ad una dimensione paradisiaca realizzata dagli elementi di un paradiso edenico che, associato alle scene evangeliche e a personaggi

veterotestamentari, perde il suo carattere di paradiso prima della caduta di Adamo e si trasforma in un paradiso sovratemporale, il paradiso reso possibile dal sacrificio esemplare e dalla resurrezione di Cristo. Dunque nelle tavole del tetravangelo di Rabbula, gli uccelli non rimandano semplicemente all'idea del paradiso terrestre, ma all'ambientazione privilegiata del paradiso dopo la venuta di Cristo. Allo stesso modo devono essere comprese le architetture che, associate a singoli uccelli paradisiaci come i pavoni, incorniciano Cristo, Pietro e Paolo sulle preziose placche argentee designate a rivestire codici nel tesoro di Sion (550-560) o di Keper Karanon (VI-VII secolo) (Frazer 1992), o gli uccelli che compaiono nei mosaici absidali delle basiliche di VI secolo. Ad esempio nel San Vitale di Ravenna (528-548/9) la sintetica coppia di uccelli (pavone e passerotto), talmente realistica da assumere un carattere agreste, il prato fiorito e i quattro fiumi sotto al Cristo rendono esplicito il riferimento al giardino dell'Eden, ma nel paradiso qui rappresentato è possibile una teofania, dunque non si tratta del paradiso adamitico, quanto del regno della salvezza in Cristo, a cui accedono il santo martire Vitale e il vescovo Ecclesio.

La presenza degli uccelli connota anche lo spazio liturgico della chiesa, non solo come decorazioni ma anche come oggetti performativi. Uno straordinario esempio è la colomba dal cui becco pendeva una croce, ritrovata in un tesoretto ecclesiastico ad Attarouthi in Siria (fig. 4). Datata come il resto del vasellame liturgico ad un periodo fra il 500 e il 650, questo oggetto sembra essere una realizzazione fisica delle colombe d'oro e d'argento appese sopra ai fonti battesimali e agli altari, che in uno spirito iconoclastico il vescovo monofisita Severo di Antiochia (512-518) voleva fondere, dal momento che lo Spirito Santo non poteva essere raffigurato da una colomba (*Acta Conc. Const. s.a. 536, Actio V, Mansi 1762, c. 1039A*). Il suo era un atteggiamento contrario alla prassi e come tale oggetto delle rimostranze dei partecipanti al concilio del 536, in quanto sembra che fra IV e VI secolo colombe d'oro e d'argento e vasellame liturgico a forma di colomba, o decorato con questo motivo figurativo, fossero ampiamente diffusi in tutto il Mediterraneo in connessione al pane eucaristico sopra l'altare (Testini 1985, p. 1168). L'associazione della colomba con lo Spirito Santo ha radice nei racconti testamentari del battesimo del Cristo (Mt 3:16; Mc 1:10; Lc 3:22; Gv 1:32). La credenza che lo Spirito Santo fosse manifestazione eucaristica del corpo di Cristo inoltre determinava il simbolismo della colomba nell'eucarestia e, in ultima istanza, l'identificazione colomba-Cristo (Testini 1985, pp. 1164-1168; Mazzei 2000), a cui rimanda anche il simbolo della colomba a fianco alla croce. Quando la colomba, col suo chiaro riferimento simbolico, sormontava come scultura o come oggetto liturgico l'altare o il fonte battesimale, diventava metafora visibile, realizzando agli occhi dei fedeli non solo un'associazione di carattere cristologico, ma lo stesso Spirito Santo. Nel contesto della liturgia che avveniva nello spazio dell'abside o sotto la cupola degli edifici battesimali,



Figura 4. Colomba argentea. New York, The Metropolitan Museum of Art. Attarouthi Treasure, acc. no. 1986.3.15 (foto: OASC licence)

la colomba ad ali spiegate era tramite di un'apparizione divina in forma simbolica nello spazio più sacro degli edifici, nell'abside o sotto la cupola. Il suo ruolo non era meramente decorativo, ma performativo nella misura in cui era manifestazione reale e visibile dello Spirito Santo nel momento in cui esso si manifestava nella liturgia, nel battesimo e nell'eucarestia. In quello stesso momento, in quanto realizzazione dello Spirito Santo, la colomba investita della sacralità dell'apparizione concorreva ad aumentare la dimensione sacrale dello spazio dell'abside.

Nello spazio privilegiato della chiesa inoltre, la colomba era associata anche al fuoco - ugualmente, come simbolo dello Spirito Santo (Bouras, Parani 2008, pp. 17-18, 56-57 cat. n. 10). Alcune lampade bronzee a forma di colomba, diffusissime nel IV-V secolo, sono state trovate in contesti ecclesiastici - ad esempio in una basilica di IV secolo a San Basilio di Ariano Polesine (Rovigo) e nella chiesa di IV-V secolo di Medinet-Habu in Egitto (Xanthopoulou 2010, pp. 24-25, 66-67, 210, 224) - a testimonianza dell'uso delle lampade a forma di colomba nelle chiese. La colomba non era però l'unico uccello a popolare lo spazio liturgico. Se lucerne in ceramica con la raffigurazione di vari uccelli erano comuni fin dal periodo romano, lampade bronzee a forma di pavone, tipiche di tutto il Mediterraneo tardoantico e di probabile produzione egiziana, coesistevano con lampade a forma di altri volatili che potevano essere appese o sostenute da un piedistallo (Bouras,

Parani 2008, pp. 17-18, 56-61 cat. n. 10-13; Xanthopoulou 2010, pp. 24-25). Il fortunato ritrovamento di queste lampade in contesti ecclesiastici – come ad esempio di una lampada a olio a forma di pavone nella chiesa di VI secolo di Ilinac in Croazia (Xanthopoulou 2010, pp. 25, 66-67, 221) – è evidenza del loro uso nelle chiese, in cui la loro associazione con lo spazio sacro aumentava il contenuto della liturgia. Gli uccelli, elementi terrestri ma anche attributi di un paradiso visualizzato come giardino, se posti entro il *bema* – in particolare nella forma altamente simbolica della colomba o del pavone – diventavano espressione visibile del paradiso. Se collocati all'interno delle navate, gli uccelli – così come quelli sui pavimenti delle chiese (Maguire 1987, pp. 26-28) – potevano concorrere alla manifestazione dello spazio terreno, opposto alla dimensione del sacro del santuario, nel microcosmo che si esprimeva in senso architettonico nella chiesa. Seguendo le diverse interpretazioni dell'edificio ecclesiastico nei vari contesti teologico-speculativi del Mediterraneo tardoantico – come paradiso sulla terra, ad esempio per Cipriano a metà del III secolo (*Ep.* 73.10), o come microcosmo in cui la navata riproduceva la terra e il santuario i cieli, nella visione di Massimo il Confessore nel VII secolo (*Myst.* IV) (Grabar 1947) – il significato degli uccelli poteva cambiare, assumere valenze celesti o terrestri. In ogni caso, le lampade a forma di uccello animate dalla fiamma acquisivano un valore performativo – in particolare se ad ali spiegate – riproducendo il naturale movimento degli uccelli nella chiesa, che essa fosse considerata un microcosmo o un'immagine del paradiso (Russell 1997, pp. 64-81; Delumeau 1995, pp. 15-22; Benjamins 1999; Auffarth 1999; Carozzi 2004).

A un analogo ambiente concettuale, della chiesa come porta del paradiso, sembrano rimandare due frammenti di stipite – di portale oppure di iconostasi – ritrovati a Mesopotam durante la felice missione archeologico-conservativa diretta da Gianclaudio Macchiarella, che qui ricordo con affetto e stima, e Maurizio Boriani nel 2007. Nel ripostiglio di marmi erratici che occupava un angolo del *katholikon* di San Nicola, testimoni della continuazione d'uso del sito della chiesa dal periodo romano fino al XX secolo, i due frammenti spiccano per l'accuratissima resa formale e volumetrica del volatile, un parrocchetto, così come per la vitalità della scultura, che contrasta fortemente con l'andamento irregolare del nastro tripartito sullo sfondo. Anche se non sono stati trovati confronti diretti per la scultura, che sembra inserirsi nel contesto di XII-XIII secolo, in cui elementi figurativi tridimensionali emergono da uno sfondo bidimensionale, il rilievo deve forse essere collegato alla fondazione o rifondazione del monastero intorno al 1224-1225, in connessione con la nascita del despotato di Epiro, sotto la dinastia dei Comneni-Doukas (Macchiarella 2009). Nonostante il frammento sia avulso dal proprio contesto, dunque non se ne possa comprendere il rapporto originale con lo spazio circostante, si deve sottolineare che in esso il volatile emerge in contrasto con il nastro, astratta declinazione di un tralcio vegetale, pur rimanendo nello spazio della cornice dell'elemento



Figura 5. Ripostiglio lapidario. Frammenti appartenenti ad uno stipite, recuperati durante la missione archeologico-conservativa del 2007. *Katholikon* di San Nicola, Mesopotam

architettonico. La resa dell'uccello in questo caso ne esprime la vitalità e centralità, contrastando il caos del nastro retrostante. Se immaginato nel probabile ambito di una porta del *katholikon* o del monastero, o più probabilmente di un'iconostasi, questo elemento frammentario riesce ancora a comunicare un'originale contenuto di ordine e pace, destinato a influire anche sullo spazio in cui era inserito, se non a connotarlo in senso paradisiaco.

In conclusione, gli uccelli - elementi reali e terreni che nella rappresentazione riproducono spesso esemplari tipici del Mediterraneo e che, come tali, alcuni hanno interpretato in senso puramente descrittivo (Ortali 1997) - non sono sempre univocamente collegati alla dimensione paradisiaca, ma arricchiscono lo spazio architettonico concorrendo a definirne la specificità. Nel caso della Rotonda un uccello in particolare e il gruppo simbolico attorno alla croce monogrammatica contribuiscono a connotare lo spazio delle architetture rappresentate in senso celeste e cristiano. Nelle tavole dei canoni del tetravangelo di Rabbula, i volatili, assieme alle architetture, alle scene testamentarie e ai personaggi biblici, definiscono lo spazio della cornice delle tavole come un paradiso-giardino dopo la venuta del Cristo. Le colombe sopra gli altari delle chiese tardoantiche, in quanto oggetti performativi, realizzano agli occhi dell'osservatore la manifestazione dello Spirito Santo - e per esteso di Cristo - contribuendo ad aumentare la sacralità dello spazio del santuario. In modo analogo, le lampade tardoantiche a forma di uccello arricchiscono lo spazio ecclesiastico con connotazioni che, a seconda dei casi, possono rimandare alla dimensione del creato o del paradiso, ruolo a cui si può ricollegare anche il frammento scultoreo di Mesopotam. Nei casi di studio analizzati in questa sede, gli uccelli connessi allo spazio architettonico sono tutti genericamente positivi, sia i volatili con alto valore simbolico come la colomba e il pavone, sia gli uccelli intesi come gruppo. In quanto elementi che fanno parte della realtà terrena, a seconda dei casi contribuiscono alla comunicazione visiva di uno spazio agrobucolico, che ha le sue radici nel *locus amoenus* (Mazzeo 2000), ma può appartenere anche alla rappresentazione del paradiso, sia esso un giardino paradisiaco o uno spazio ultramondano, in cui può essere preponderante anche soltanto la dimensione del palazzo celeste. In virtù della loro presenza, partecipano nella creazione di una dimensione nota, dunque possibile anche nell'astrazione di un paradiso celeste in cui la rappresentazione architettonica coincide con quella del paradiso. Come la parola stessa 'paradiso' rimanda necessariamente all'idea di giardino (Bremmer 1999; Panaino 2015), così gli uccelli sembrano collegati allo stesso ambito. Quando in associazione con lo spazio sacro, lo spazio sacro diventa una dimensione possibile, accessibile o comprensibile. Allo stesso tempo, grazie all'accezione positiva degli uccelli e alla loro tradizionale connessione con l'Eden, gli uccelli - strumenti noti e reali, parte dell'immaginario dei giardini reali o letterari, quanto del paradiso - concorrono a creare una dimensione ideale, in cui proiettare l'aspettativa della realizzazione del regno dei cieli.

Bibliografia

Fonti primarie

- Cyprianus, *Ep.* 73. Ed. G.F. Diercks, *Sancti Cypriani episcopi Opera*, vol. 3.2, *Sancti Cypriani episcopi Epistularium*. Turnhout: Brepols, 1996. Corpus Christianorum. Series Latina 3C.
- Maximi Confessoris Mystagogia: una cum latina interpretatione Anastasii bibliothecarii*. Ed. C. Boudignon. Turnhout: Brepols, 2011. Corpus Christianorum. Series Graeca 69.
- Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. Ed. J.D. Mansi, vol. 8. Firenze, 1762.
- Teodoro Irtacheno, Ἐκφρασις εἰς τὸν παράδεισον τῆς ἁγίας Ἄννης τῆς μητρὸς τῆς Θεοτόκου. Ed. J.F. Boissonade, *Anecdota Graeca*, 5 vols. Paris, 1829-1833, vol. 3, pp. 59-70. Repr. Hildesheim, 1962.

Fonti secondarie

- Auffarth, Christoph (1999). «Paradise Now – But for the Wall Between. Some Remarks on Paradise in the Middle Ages». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 168-179.
- Bakirtzis, Charalambos (2012). «Rotunda». In: Bakirtzis, Charalambos (ed.), *Mosaics of Thessaloniki, 4th-14th Century*. Athens: Kapon Editions, pp. 50-127.
- Bakirtzis, Charalambos; Mastora, Pelli (2011). «Are the Mosaics in the Rotunda into Thessaloniki Linked to its Conversion to a Christian Church?». In: Rakocija, Miša (ed.), *Niš and Byzantium, Ninth Symposium* (Niš, 3-5 June 2010). Niš: Niš and Byzantium, pp. 33-45. The Collection of Scientific Works 9.
- Baldwin Smith, Edward (1978). *The Dome: A Study in the History of Ideas* 2nd ed. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamins, H.S. (1999). «Paradisiacal Life: The Story of Paradise in the Early Church». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 153-167.
- Bernabò, Massimo (2008a). «Fantasie novecentesce, ridipinture, fattura del codice». In: Bernabò, Massimo (a cura di), *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 1-21.
- Bernabò, Massimo (2008b). «Miniature e decorazioni». In: Bernabò, Massimo (a cura di), *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea*

- Laurenziana, cod. Plut. 1.56: L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 79-112.
- Bernabò, Massimo (2014). «The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book». *Dumbarton Oaks Papers*, 68, pp. 342-358.
- Bouras, Laskarina; Parani, Maria (2008). *Lighting in Early Byzantium*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Bremmer, Jan N. (1999). «Paradise: from Persia, via Greece, into the Septuagint». In: Luttikhuisen, Gerard P. (ed.), *Paradise Interpreted: Representations of Biblical Paradise in Judaism and Christianity*. Leiden; Boston: Brill, pp. 1-20.
- Brubaker, Leslie; Littlewood, Antony (1992). «Byzantinische Gärten». In: Carroll-Spillecke, Maureen (Hrsg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, pp. 213-248.
- Carile, Maria Cristina (2012). *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*. Spoleto: CISAM, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Carozzi, Claude (2004). «Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa. Testo, Immagini, simboli». In: Castelnuovo, Enrico; Sergi, Giuseppe (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*. Torino: Einaudi, pp. 85-143.
- Casartelli Novelli, Silvana (1996). *Segni e codici della figurazione altomedievale*. Spoleto: CISAM. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Delumeau, Jean (1995). *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*. New York: Continuum.
- Dolezal, Mary-Lyon; Mavroudi, Maria (2002). «Theodore Hyrtakenos' Description of the Garden of St. Anna and the Ekphrasis of Gardens». In: Littlewood, Antony; Maguire, Henry; Wolschke-Bulmahn, Joachim (eds.), *Byzantine Garden Culture*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 105-158.
- Filoramo, Giovanni (1992). s.v. «Paradise». In: *Encyclopedia of the Early Church*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 649-650.
- Fourlas, Benjamin (2012). *Die Mosaiken der Acheiropoietos Basilika in Thessaloniki: Eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Frantz, M. Alison (1934). «Byzantine Illuminated Ornament: A study in Chronology». *The Art Bulletin*, 16 (1), pp. 42-101.
- Frazer, Margaret E. (1992). «Early Byzantine Silver Book Covers». In: Boyd, Susan A.; Mundell Mango, Marlia (eds.), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-century Byzantium = Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986 at the Walter Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington D.C.* Washington, DC: Dumbarton Oaks, pp. 71-84.
- Grabar, André (1947). «Le témoignage d'un hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien». *Cahiers Archéologiques*, 2, pp. 61-67.

- Grabar, André (1967). «À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique». *Cahiers Archéologiques*, 17, pp. 59-81.
- Hauteceur, Louis (2006). *Mistica e architettura: Il simbolismo del cerchio e della cupola*, Torino: Bollati Boringhieri. Or. ed.: *Mystique et architecture: Symbolisme du cercle et de la coupole*. Paris: Picard, 1954.
- Hellemo, Guy (1996). *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th Century Apses and Catecheses*. Leiden; Boston: Brill.
- Herrin, Judith (2006). «Byzantine Studies on Display». In: Jeffreys, Elizabeth (ed.), *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies* (London, 21-26 August 2006), vol. 1, *Plenary Papers*. Aldershot: Ashgate, pp. 3-12.
- Leclercq, Henri (1938). s.v. «Paradis». En: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 13.2. Paris: Librairie Letouzey et Ane, pp. 1578-1615.
- Littlewood, Antony (1997). «Gardens of the Palaces». In: Maguire, Henry (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, pp. 13-38.
- Macchiarella, Gianclaudio (2009). «Il monastero bizantino e la chiesa di San Nicola a Mesopotam: un caso a sé». In: Boriani, Maurizio; Macchiarella, Gianclaudio (a cura di), *Albania e Adriatico Meridionale: Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*. Firenze: Alinea Editrice, pp. 22-27.
- Maguire, Henry (1987). *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. University Park; London: The Pennsylvania State University Press.
- Maguire, Henry (2012). «The Heavenly City in Ekphrasis and Art». In: Odorico, Paolo; Mesis, Charis (éds.), *Villes de toute beauté: L'Ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves = Actes du colloque international* (Prague, 25-26 novembre 2011). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 37-48.
- Mazzei, Barbara (2000). «Colomba». In: Bisconti, Fabrizio (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 153-154.
- Nordenfalk, Carl (1938). *Die spätantiken Kanontafeln: Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg: O.I. Boktryckeri.
- Nordenfalk, Carl (2012). *Storia della miniatura: Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*. Torino: Einaudi.
- Ortali, Azelio (1997). *Gli uccelli nei mosaici bizantini*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Panaino, Antonio (2015). «Around, Inside and Beyond the Walls: Names, Ideas and Images of Paradise in Pre-Islamic Iran». In: Scafi, Alessandro (ed.), *The Cosmography of Paradise: The Other World from Ancient*

- Mesopotamia to Medieval Europe*. London; Torino: The Warburg Institute; Nino Aragno.
- Russell, Jeffrey Burton (1997). *A History of Heaven: The Singing Silence*. Princeton: Princeton University Press.
- Scafi, Alessandro (2010). «Epilogue: a Heaven on Earth». In: Bockmuehl, Markus; Stroumsa, Guy (eds.), *Paradise in Antiquity: Jewish and Christian Views*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-220.
- Sodini, Jean-Pierre (1998). «Les paons de Saint-Polyeucte et leurs modèles». In: Ševčenko, Ihor; Hutter, Irmgard (eds.), *AETOS, Studies in Honour of Cyril Mango Presented to Him on April 14, 1998*. Stuttgart; Leipzig: B.G. Teubner, pp. 306-313.
- Testini, Pasquale (1985). «Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana». In: *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo = XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 7-13 aprile 1983). Spoleto: CISAM, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 1107-1179.
- Torp, Hjalmar (2002). «Dogmatic Themes in the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki». *Arte Medievale*, n.s., 1 (1), pp. 11-34.
- Xanthopoulou, Maria (2010). *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne*. Turnhout: Brepols.

