



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici
Percorso Medievale e Bizantino

Tesi di Laurea

OLAVSANTEMENSALET

***Il frontale d'altare trecentesco della cattedrale norvegese di
Trondheim: un intreccio di storia patria, iconografie europee ed
allusioni politiche***

Relatore
Ch. Prof. Simone Piazza

Correlatrice
Ch. Prof.ssa Giordana Trovabene

Laureanda
Gloria Bertelle
Matricola 851921

Anno Accademico
2022/2023

ABSTRACT

L'*Olavsantemensale* è un frontale d'altare dipinto a olio, risalente al 1300-1340, che oggi si trova nel Nidarosdomen a Trondheim in Norvegia. Ciò che rappresenta intreccia gli eventi salienti della storia norvegese dal IX al XIV secolo, le iconografie religiose provenienti dall'Europa tramite contatti commerciali o culturali, le allusioni alla politica sia monarchica sia ecclesiastica durante la lotta per la supremazia e l'influsso sul culto del patrono nazionale.

La tesi spiega gradualmente tutti questi temi, partendo dal passato misterioso e dagli aspetti tecnici dell'oggetto. Attraverso una breve panoramica sull'arte medievale nordica in cui si risaltano le influenze estere, passa all'iconografia del santo re Olav II Haraldsson (1015-1030) e all'esame delle fonti letterarie.

La biografia, trattata in modo dettagliato, evidenzia i cambiamenti apportati dal suo regno (unificazione, legislazione e conversione dello Stato) e si sofferma sui capitoli finali raffigurati nelle scene laterali dell'*antemensale*. Dopo il martirio, prosegue con lo sviluppo del culto, la creazione dell'arcivescovado di Nidaros, la crescita del potere del clero e gli scontri con la monarchia che ne disconosce l'indipendenza.

Il percorso si conclude nella descrizione del ritratto stante di Olav al centro della tavola, prestando particolare attenzione ai significati simbolici. La croce, formata col fregio intermedio degli *zodia* dei quattro Evangelisti, riassume tutte le allusioni inserite nella composizione.

INDICE

INTRODUZIONE	7
Storia degli studi	8
Struttura della tesi	13
PREMESSA ALLA LETTURA	15
I – LA STORIA DELL’ <i>OLAVSANTEMENSALE</i>	17
II – L’ <i>OLAVSANTEMENSALE</i> E LA PITTURA NORVEGESE MEDIEVALE	22
II.1 – Che cos’è un “antemensale”?	22
II.1.1 – I frontali d’altare europei	23
II.1.2 – I frontali d’altare scandinavi	57
II.2 – Tecniche e materiali	73
II.3 – Composizione del dipinto	77
II.4 – Breve storia dell’arte medievale norvegese	79
II.4.1 – Epoca Vichinga (IX-XI secolo)	79
II.4.2 – Periodo di transizione (XI-XII secolo)	81
II.4.3 – Romanico (XII secolo)	87
II.4.4 – Gotico (XIII-XIV secolo)	91
II.4.5 – <i>Unggotik</i> (1200-1250)	98
II.4.6 – <i>Høigotik</i> (1250-1350)	101
II.4.7 – La fine del Medioevo	104
II.5 – Artisti e committenti	106
II.6 – L’iconografia di Olav II Haraldsson den Hellige	111
II.6.1 – Ritratto statico	112
II.6.2 – Scene narrative	126
III – BIOGRAFIE ED AGIOGRAFIE SU OLAV II HARALDSSON	134
III.1 – Poesie scaldiche	134
III.2 – Agiografie e testi liturgici	136
III.3 – <i>Konungasögur</i> , ovvero le saghe dei re	140
IV – LA VITA DI OLAV II HARALDSSON	152
IV.1 – La famiglia d'origine	152
IV.2 – La gioventù da vichingo	152
IV.3 – Regno di Norvegia 1000-1015	154

IV.4 – 1015: il ritorno	156
IV.5 – Unificazione e Cristianizzazione (1015-1020)	157
IV.6 – 1020 in Hålogaland	158
IV.7 – 1022 in Oppland	160
IV.8 – Asbjørn Selsbane	160
IV.9 – L'inizio delle ribellioni (1022-1025)	162
IV.10 – Il <i>Mosterping</i> (1022-1024)	163
IV.11 – La tardiva reazione di Knud den Store	164
IV.12 – La morte di Karli	165
IV.13 – Torberg Arnesson	166
IV.14 – Problemi in Hålogaland	167
IV.15 – 1026: attacco alla Danimarca	167
IV.16 – 1026-1027: attacco alla Norvegia	170
IV.17 – Raudsson contro Olvesson	171
IV.18 – Knud den Store invade la Norvegia (1028)	172
IV.19 – Il contrattacco di Olav	173
IV.20 – Esilio 1028-1030	175
IV.21 – Novità in Norvegia	176
IV.22 – Offerte e dubbi	177
IV.23 – Intanto in Norvegia...	178
IV.24 – Il cambio della marea	178
IV.25 – La marcia in Norvegia	180
V – IL MARTIRIO A STIKLESTAD	182
V.1 – Il dono delle monete (1 ^a scena dell'Antemensale)	184
V.2 – Lo schieramento a Stiklestad	188
V.3 – Il sogno della scala (2 ^a scena nell'Antemensale)	189
V.4 – Sull'orlo della battaglia	195
V.5 – 29 luglio 1030	196
V.6 – La morte di Olav II Haraldsson (3 ^a scena nell'Antemensale)	198
V.7 – La fine della guerra	205
V.8 – La sepoltura di Olav	207
V.9 – Il governo di Svend Alfivason Knudsson	207
V.10 – 3 agosto 1031 (4 ^a scena nell'Antemensale)	209
V.11 – La salita al trono di Magnus Olavsson	216
V.12 – Il regno di Magnus Olavsson	218

V.13 – Magnus den Gode ed Harald III Hardråde	220
VI – NIDAROS DAL 1031 AL 1300: LO SVILUPPO DELLA CATTEDRALE	222
VI.1 – La Klemenskirke	222
VI.2 – La Olavskirke e la Mariaskirke	223
VI.3 – L'evoluzione a Stiklestad dal 1030 al 1180	225
VI.4 – La Kristkirke	225
VI.5 – 1152-1153: la fondazione dell'arcidiocesi di Norvegia	227
VI.6 – Il misterioso reliquiario di Olav den Hellige	229
VI.7 – Il culto ed i pellegrini	230
VI.8 – I grandiosi progetti di Øystein Erlendsson (1157-1188)	231
VI.9 – L'Ottagono del Nidarosdomen	233
VI.10 – <i>Rex perpetuus Norvegiae</i>	237
VII – IL CENTRO DELL'OLAVSANTEMENSALE	239
VII.1 – Olav sotto all'arcata	239
VII.2 – Gli attributi: corona, aureola, globo crucigero ed ascia	243
VII.3 – Lo sfondo e la visione d'insieme	251
VII.4 – Il fregio intermedio	254
CONCLUSIONE	261
ELENCO DEI PERSONAGGI E DELLE FAMIGLIE	266
La famiglia di Olav II Haraldsson	266
Danimarca	266
Inghilterra e Normandia	267
Svezia e Rus' di Kiev	267
Scaldi islandesi	267
Nobili norvegesi	268
Altri norvegesi	269
Lo schieramento a Stiklestad	270
Cartine delle località citate nella biografia di Olav	271
GLOSSARIO DEI TERMINI SCANDINAVI	273
BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA	278
Bibliografia	278
Webgrafia	283
Indice delle immagini e referenze fotografiche	288

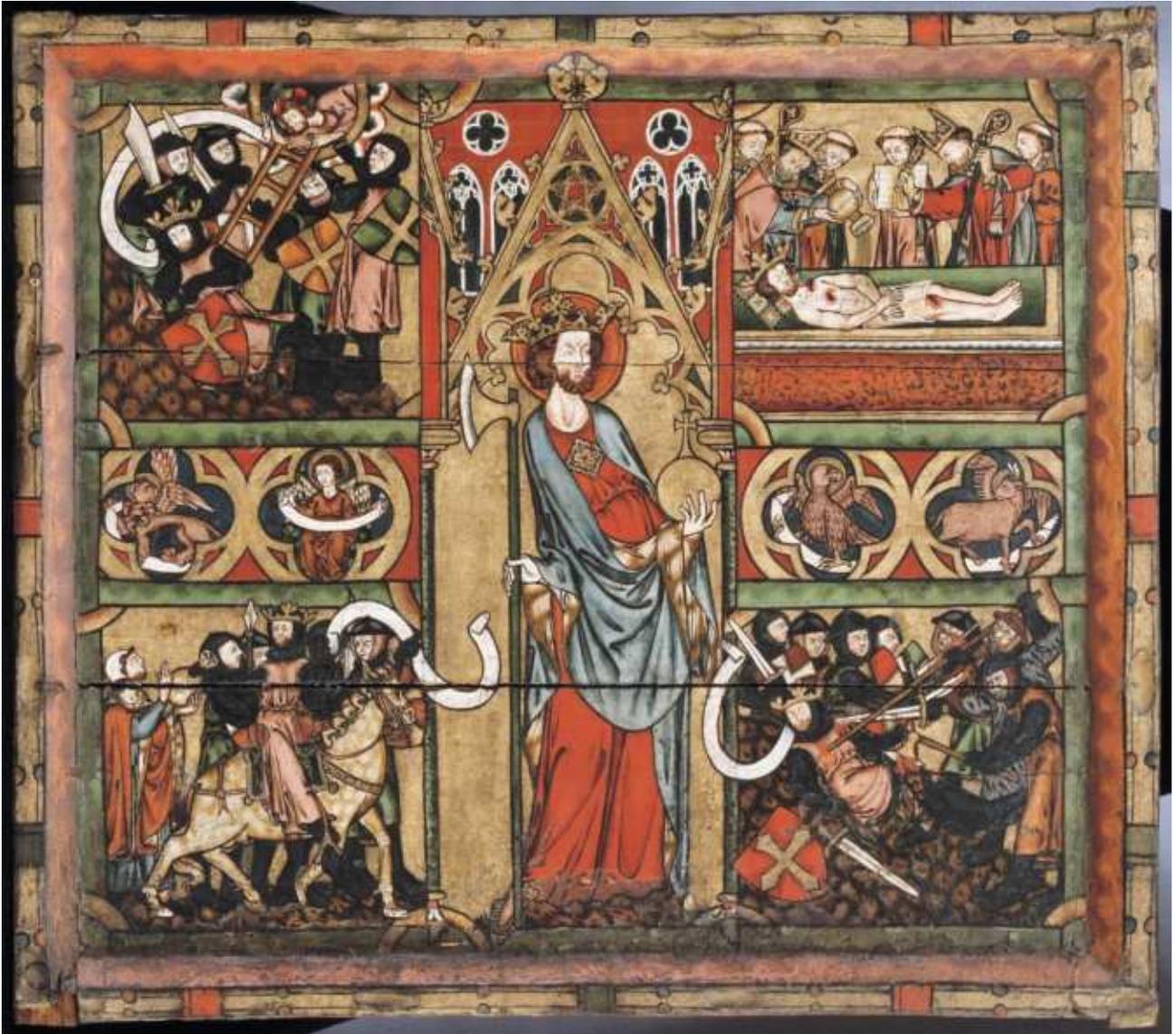


Fig. 1: Olavsantemsalet, inizio del XIV secolo, Erkebispegården Museet, Trondheim.

INTRODUZIONE

L'*Olavsantemensale* (fig. 1) è un frontale d'altare (*antemensale*, *antependium* o paliotto) dipinto ad olio, risalente al periodo tra il 1300 ed il 1340, che oggi si trova nel Nidarosdomen, ovvero la Cattedrale di Trondheim, in Norvegia. Il suo nome deriva dal fatto che l'opera celebra in immagini la figura di Olav II Haraldsson, re norvegese (1015-1030) nonché martire e santo della nazione scandinava.

Sulla tavola, ai lati del santo, ritratto in piedi sotto ad un'arcata, compaiono quattro scene della sua vita. Si tratta di avvenimenti storici, non di miracoli, sebbene il manufatto fosse esposto all'interno di una chiesa, circostanza che desta dunque una certa curiosità. Ciò che rappresenta "intreccia"¹ racconti di diversa natura: gli eventi salienti della storia norvegese dal IX al XIV secolo inoltrato; le iconografie religiose provenienti dall'Europa tramite contatti commerciali o culturali; le allusioni alla politica sia monarchica sia ecclesiastica durante le lotte per la supremazia di un potere sull'altro ed il loro influsso sul culto del patrono nazionale. La presente tesi intende districare gradualmente tutti questi significati ed analizzarne il contesto, mettendo in evidenza quanto il tema risultasse importante nella Norvegia medievale.

Nel testo si alternano nomi in diverse lingue, specialmente scandinave. La maggior parte di essi deriva dalle fonti consultate e, nonostante alcuni siano traducibili in italiano, ho preferito riportarli com'erano, per rispetto del luogo d'origine, riportandoli in corsivo o tra virgolette. Un esempio si incontra già nel titolo: ho mantenuto "Olavsantemensalet", in norvegese, con l'articolo determinativo singolare enclitico. Per favorire la lettura dei termini scandinavi ho inserito una *Premessa alla lettura* dove chiarisco alcuni punti fondamentali sul mondo nordico medievale: le lingue parlate, il territorio appartenente al Regno di Norvegia (872-1397), la pronuncia di certe lettere inusuali, l'uso dei patronimici e dei componenti dei toponimi.

Sia nella bibliografia sia nella sitografia sono citate parecchie opere in inglese, norvegese *bokmål*², danese, svedese, islandese, tedesco e francese. Le ho lette con l'ausilio di diversi dizionari, sfruttando la mia conoscenza almeno basilare di quasi tutte queste lingue ed applicando alcuni principi della filologia germanica che dimostrano quanto le componenti della famiglia linguistica si assomiglino tra loro. I problemi principali durante la traduzione sono comparsi con i termini riguardanti i materiali

¹ L'intreccio è un motivo decorativo costante nell'arte vichinga, motivo per cui ho scelto di inserire proprio questo termine anche nel titolo.

² Il termine *bokmål* (linguaggio dei libri) serve per distinguerlo dal *nynorsk* (nuovo norvegese), la seconda lingua ufficiale in Norvegia. In entrambi i casi ci si riferisce solo alla forma scritta perché la pronuncia varia da zona a zona. Il *bokmål*, rimasto più simile al danese, viene preferito nelle regioni orientali, in quelle settentrionali, in tutte le grandi città e negli ambienti colti. Invece il *nynorsk*, creato unendo i dialetti occidentali, è più comune in quest'area.

pittorici o gli elementi architettonici, difficili da rintracciare in un dizionario generico, tuttavia ho risolto l'inconveniente individuando il termine inglese corrispondente per poi tradurlo direttamente in italiano o cercare lo stesso argomento in altri testi italiani.

STORIA DEGLI STUDI

La storiografia relativa all'Olavsantemensale risulta ricchissima di contributi³ a partire dalla metà del XX secolo, periodo in cui la tavola torna in Norvegia. Non mancano, tuttavia, testi risalenti al tardo Ottocento, prodotti sull'onda del Romanticismo che porta alla riscoperta delle tradizioni nazionali, trascurate dal XVI secolo a causa della Riforma protestante e della dominazione danese. All'epoca il pannello si trovava ancora in Danimarca.

Il primo contributo corrisponde ad un articolo anonimo pubblicato nella rivista di Copenhagen *Ny illustreret tidende* ["Nuovo giornale illustrato"] numero 459 di domenica 12 luglio 1868, intitolato *Det ældste nordiske oliemaleri* ["La più antica pittura ad olio nordica"]. Informa i lettori che in quel periodo l'*antemensale* è esposto in una mostra locale, insieme al disegno fatto dall'illustratore Julius Magnus Petersen (1827-1917) su commissione di re Carl XV (1859-1872). Inoltre rende più accessibile la descrizione del dipinto contenuta nell'inventario del 1737 della Kongens Kunstkammer danese, trascrivendola per intero. All'interno del testo vengono menzionati dei danni dovuti all'umidità nella porzione della tavola in basso a sinistra e non manca una datazione ipotetica all'inizio del XIII secolo. L'autore dubita di quest'ultima informazione, ritenendo che l'opera risalga più probabilmente alla fine del XIII secolo. Il contemporaneo disegno di Petersen, invece, non tradisce alcuna traccia dei danni accennati nell'inventario.

Nel 1878 l'archeologo norvegese Ingvald Undset (1853-1893) ripropone una descrizione simile a quella settecentesca nel suo catalogo *Norske oldsager i fremmede museer* ["Antichità norvegesi nei musei esteri"] (Oslo 1878). Tra gli oggetti elencati tra le proprietà del Museet for de Nordiske Oldsager di Copenhagen (oggi Nationalmuseet), al numero 10.363 compare la «*antependiums-tavle*» dedicata a sant'Olav. Sono sparite le notizie riguardo allo stato di conservazione, sostituite da una breve descrizione della tecnica impiegata per produrre il pannello, ora datato al 1300 circa.

Purtroppo, non rientrando nella collezione del Bergens Historiske Museum (oggi Universitetsmuseet), rimane escluso dalla serie di pubblicazioni sui frontali da parte di Bendix Edvard Bendixen (1838-1918) nella rivista *Bergens Museums Aarbog* ["Annuario del Museo di Bergen"] dal 1889 al 1911. L'antiquario lo cita soltanto, nel volume del 1897, grazie ad una scena in comune con l'Antemensale di Kaupanger.

³ Per una versione più ampia su tutti i frontali d'altare norvegesi: BLINDHEIM 1995, pp. 1-8.

All'inizio del Novecento si diffonde in Scandinavia l'interesse nei confronti della critica stilistica, che porta gli storici dell'arte dei Paesi nordici a comparare le locali pitture gotiche (XIII-XIV secolo) con quelle coeve del resto d'Europa su manoscritti, vetrate o pareti. I pionieri delle nuove ricerche sono: Andreas Lindblom (1889-1977) autore di *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Étude sur les relations entre l'Europe Occidentale et les Pays Scandinaves* ["La pittura gotica in Svezia ed in Norvegia. Studio sulle relazioni tra l'Europa Occidentale ed i Paesi Scandinavi"] (Stoccolma 1916) ed Harry Fett (1875-1962) che pubblica *Norges Malerkunst i Middelalderen* ["Pittura della Norvegia nel Medioevo"] (Oslo 1917).

Entrambi gli studiosi raggruppano gli oggetti in base allo stile, all'iconografia e ai motivi decorativi presenti, attribuendoli a diverse scuole norvegesi sviluppatesi nelle sedi vescovili più importanti. Secondo Lindblom si trattava di Bergen, centro artistico per eccellenza molto legato all'Inghilterra, e di Oslo, con una produzione più modesta sia per qualità sia per quantità rispetto all'altra città. Secondo Fett, invece, ne esisterebbe anche una terza a Trondheim, dipendente da Bergen e poco attiva. Inoltre evidenziano l'importanza del regno di Håkon IV Håkonsson [pronuncia: "Hokon Hokonsson"] (1217-1263) e dei suoi discendenti diretti per l'arrivo delle maggiori novità culturali europee, in particolare dello stile gotico e della letteratura cavalleresca, importate tramite le corti di Francia e d'Inghilterra.

Costoro vengono seguiti da altri specialisti, come Einar Lexow (1887-1948) che scrive dell'intera storia dell'arte norvegese dalla preistoria al XX secolo nel suo libro *Norges kunst* ["Arte di Norvegia"] (Oslo 1926). Per quanto riguarda i frontali d'altare trecenteschi, Lexow limita i commenti sui confronti stilistici, preferendo descrivere i manufatti, e riconosce solo una scuola occidentale ed una orientale.

A metà del secolo scorso è la volta di una pubblicazione a cura di Roar Hauglid (1910-2001) e Louis Grodecki (1910-1982) intitolata *Norvegia. Pitture delle "Stavkirker"* promossa dall'UNESCO (Milano 1955). Questi autori suggeriscono di non cercare paragoni tra le opere norvegesi e le produzioni artistiche delle corti parigina o londinese, ma in quelle delle periferie (Francia settentrionale ed Inghilterra orientale e settentrionale, perfino la Scozia) perché si avvicinerrebbero maggiormente ai lavori nordici. A loro avviso l'influenza inglese risulterebbe la più evidente.

Anne Anker Wichstrøm (1941-) nel capitolo *Maleriet i Høymiddelalderen* ["La pittura nel Pieno Medioevo"] del secondo volume, *Høymiddelalder og Hansa-tid* ["Pieno Medioevo ed epoca anseatica"], di *Norges kunsthistorie* ["Storia dell'arte di Norvegia"] a cura di Hans-Emil Lidén e Knut Berg (Oslo 1981) propone nuove datazioni ed altri raggruppamenti delle pitture in base al luogo produzione, cosa che le risulta possibile grazie ad un'attenta analisi tecnica e chimica.

L'Olavsantemensale, come in precedenza, rimane attribuito ai primi anni del Trecento e ad una bottega di Bergen attiva a Trondheim.

La prima monografia sull'Olavsantemensale compare nel volume 71 numero 3, annata 1988, della rivista *Kunst og kultur* ["Arte e cultura"]: Gunnar Danbolt (1940-) scrive l'articolo *Bilde som tale. St Olavs-antemensalet i Nidarosdomen* ["Immagine come parola. Il frontale d'altare di sant'Olav nella Cattedrale di Nidaros"]. Se i suoi predecessori hanno soltanto riconosciuto il soggetto del pannello, descrivendone brevemente le scene laterali in base a quanto tramandato sulla vita del santo, tale studioso, tramite l'analisi dei modelli iconografici, approfondisce il significato del frontale al momento della sua creazione. Servendosi del pensiero espresso dall'arcivescovo Øystein Erlendsson [pronuncia: "Oistein"] (1157-1188) e di altri manoscritti medievali, paragona il martirio di Olav alla Passione di Gesù ed avvalorata la sua teoria grazie all'individuazione di alcune similitudini fra le rappresentazioni dei due temi. Inoltre sposta la datazione dell'*antemensale* al 1330 circa. La sua interpretazione iconologica risulta talmente convincente che i successori riporteranno senza dubbi i risultati della sua ricerca.

Il volume XI, annata 1995, di *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, pubblicato dall'Istituto di Norvegia in Roma, è dedicato alla raccolta di saggi *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989* a cura di Signe Horn Fuglesang, Erla Bergendahl Hohler, Nigel Morgan e Unn Plahter. Quattro contributi si rivelano davvero interessanti per la storia dell'Olavsantemensale: quelli di Martin Blindheim, Nigel Morgan e Unn Plahter.

Martin Blindheim (1916-2008) nel saggio *Norwegian painted altar frontals from the Middle Ages as objects of research* riassume la fortuna critica dell'intero gruppo dei 31 frontali d'altare norvegesi conservati dal periodo 1250-1350. Parte dai manoscritti medievali dal XIII al XVI secolo, ad esempio gli inventari delle chiese dove tali opere vengono citate di rado o in modo ambiguo, poi prosegue dall'inizio del XIX secolo quando il Romanticismo porta alla rivalutazione del passato nazionale, descrivendo brevemente sia i testi principali prodotti dagli storici dell'arte sia i lavori all'interno dei musei di Oslo e Bergen, e termina con i progetti precedenti alla conferenza del 1989.

Nelle pagine successive, il saggio di Nigel Morgan (1967-) *Western Norwegian panel painting 1250-1350: problems of dating, styles and workshops* ripropone le teorie di Anne Anker Wichstrøm. Suddivide i manufatti prodotti nella Norvegia occidentale tra le diverse botteghe ipotetiche attive a Bergen e Trondheim, scegliendo tramite l'analisi dei motivi decorativi o delle iconografie. L'Olavsantemensale, di nuovo datato al 1300 circa, funge da principale termine di paragone.

Tra gli ultimi saggi della raccolta compare *Colours and pigments used in Norwegian altar frontals* di Unn Plahter (1936-) che esamina la parte chimica della pittura su tavola: pigmenti, leganti, colle,

foglie metalliche ed altri materiali, senza tralasciare le tecniche applicate. Per ogni *antemensale* ricava una lista precisa di pigmenti utilizzati e deduce pure come siano stati mescolati tra loro per ottenere un colore intermedio o per velature sovrapposte. Inoltre, nel saggio conclusivo *Líkneskjusmíð: 14th century instructions for painting from Iceland*, traduce l'unico trattato medievale di pittura su legno sopravvissuto fino ad oggi in un manoscritto scandinavo⁴.

Indipendentemente dai colleghi norvegesi, la svedese Anne Lidén (1947-) approfondisce l'analisi dell'iconografia di sant'Olav nel testo *Olav den Helige i Medeltida Bildkonst. Legendmotiv och attribut* ["Olav il Santo nelle arti visive medievali. Motivi dalla leggenda ed attributi"] (Stoccolma 1999). Nella prima metà del testo spiega come identificare Olav II Haraldsson nelle diverse rappresentazioni, partendo da quelle isolate in trono o stanti, e quali attributi lo distinguano, ognuno dotato di un significato preciso. Nella seconda metà, servendosi di tutte le fonti biografiche medievali (inclusa la liturgia a lui dedicata), ripercorre la leggenda del santo e ne descrive accuratamente le scene trasformate in immagini dagli artisti. All'interno del testo propone numerosi esempi di opere d'arte eseguite su differenti supporti, scelte dal XII al XVI secolo e da tutti i Paesi in cui il culto si è diffuso (Svezia, Danimarca, Norvegia, Islanda, Inghilterra, Paesi Bassi, Germania, Polonia e Palestina). L'Olavsantemensale di Trondheim compare più volte, perché descritto nei minimi dettagli, e viene datato all'inizio del XIV secolo.

Il NIKU – Norsk Institutt for Kulturminneforskning (Istituto Norvegese per la Ricerca sulla Memoria Culturale) nel luglio 2001 mette on-line il sito web *Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet* ["Un dipinto medievale viene creato – Ricostruzione del frontale di Olav dal XIV secolo"] curato da Grete Gundhus. È stato ideato in occasione della copia dell'*antemensale* per la Heimaey Stafkirkjan (una riproduzione della Haltdalen Stavkirke⁵ norvegese) sulle Vestmannaeyjar in Islanda, preceduta da indagini approfondite sull'originale per rispettare le tecniche trecentesche. Nelle diverse pagine il sito web espone in modo immediato la storia dell'Olavsantemensale (risalente al 1320-1330 secondo l'ipotesi di Gunnar Danbolt), la sua iconografia, la costruzione e la preparazione del supporto, com'è stato tracciato il disegno sul fondo, i materiali necessari per realizzare la pittura, i pigmenti utilizzati ed il metodo impiegato per stendere il colore. Termina con un confronto tra il risultato ottenuto dalla copia e l'originale medievale.

Nel frattempo sono progredite le ricerche presentate ad Oslo nel 1989, sfociando nei tre volumi di *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*, a cura di Erla Bergendahl Hohler (1937-2019), Nigel Morgan, Unn Plahter e Anne Anker Wichstrøm, pubblicati ad Oslo nel 2004. I volumi presentano i 31 frontali conservatisi dal periodo 1250-1350 analizzandone la storia, lo stile, l'iconografia, le

⁴ Per il significato del termine "Líkneskjusmíð" vedere pp. 109-110.

⁵ Più informazioni riguardo la Haltdalen Stavkirke nel capitolo I – *La storia dell'Olavsantemensale* alle pp. 19-20.

tecniche artistiche ed i materiali. Inoltre vengono raggruppati secondo le ipotetiche botteghe medievali norvegesi da cui sarebbero stati prodotti. Lo scopo è svelare quale significato avessero nella liturgia norvegese o nel contesto europeo, specialmente rispetto ad Inghilterra, Francia e Germania. Non manca un catalogo con una scheda dedicata a ciascun esemplare.

Un decennio più tardi Margrethe Stang pubblica l'articolo *Den døde kongen: Maktspill, kirkepolitikk og et alterfrontale fra 1290-tallet* ["Il re morto: giochi di potere, politica della Chiesa ed un frontale d'altare dagli anni 1290"] nella rivista *Kunst og kultur* ["Arte e cultura"] volume 96 numero 6 dell'annata 2013. Cambia completamente l'interpretazione dell'Olavsantemensale rispetto a quanto riportato fino a quel momento seguendo la tradizione consolidata da Gunnar Danbolt. I suoi dubbi sorgono dalla scena laterale della sepoltura di sant'Olav, l'unica raffigurata diversamente da quanto descritto nelle fonti medievali, e dal fatto che le uniche tre chiese ancora esistenti a Trondheim nel 1691 (anno in cui il manufatto viene spostato a Copenhagen) fossero il Nidarosdomen, la Vår [pronuncia: "Vor"] Frue Kirke (chiesa di Nostra Signora) e la Olavskirke, parte di un convento. Quest'ultima verso la fine del XIII secolo risulta prima vittima di un incendio, che ne provoca una parziale ricostruzione, e poi la sede principale delle schermaglie tra l'arcivescovo Jørund di Nidaros (1287-1309) ed il Capitolo della Cattedrale, dunque il pannello dipinto sarebbe stato commissionato in queste circostanze. Per riuscire ad adattare la sua ipotesi al contesto storico, ovviamente anticipa la datazione del frontale al 1290 circa.

Margrethe Stang è anche l'autrice del saggio *Enemies of Christ in the Far North: Tales of Saracens, Jews and the Saami in Norwegian medieval painting* apparso nel volume 1 *The Holy City Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100-1536)* della raccolta *Tracing the Jerusalem Code* (Berlino 2021). Nel testo, tramite tre esempi mirati, dimostra che i visi di Ebrei, Saraceni e Sami venissero ritratti come delle caricature nelle scene dei martiri dei santi. L'ultimo popolo, nella mentalità medievale, corrispondeva alla parte pagana degli abitanti della Norvegia settentrionale e compare soltanto una volta nell'arte locale: nella battaglia fatale raffigurata nell'Olavsantemensale. Stranamente non viene mai citata la data del pannello.

Nella stessa raccolta è presente anche un saggio dell'archeologo Øystein Ekroll (1957-), intitolato *St Olav, Nidaros, and Jerusalem*. Lì riprende le ricerche esposte pure in *St Olav and the Octagon of Nidaros Cathedral in Trondheim – a Nordic Martyrion?* incluso nel volume XXVII di *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* ["Atti relativi all'Archeologia e alla Storia delle Arti"] (Roma 2014). In entrambi i testi studia il rapporto tra il culto di sant'Olav, il proliferare della letteratura agiografica, lo sviluppo della Cattedrale di Nidaros e l'evoluzione delle analogie tra il patrono di Norvegia e Gesù. Il tutto si riunirebbe nella composizione dell'Olavsantemensale, ma non

propone nessuna chiesa in particolare, né di Trondheim né del resto della regione circostante, come luogo di origine dell'opera.

Dalla rassegna dei contributi più significativi offerti dalla critica, emerge che, in generale, gli studiosi convergono sull'interpretazione dell'Olavsantemense, trovandosi però in disaccordo riguardo alla data, al luogo di produzione (se Bergen o Trondheim) ed al riconoscimento degli influssi stranieri (se inglesi, francesi o tedeschi). A tal proposito esprimerò un mio commento nella conclusione della tesi.

STRUTTURA DELLA TESI

Nel primo capitolo la tesi ripercorre la storia dell'Olavsantemense: le sue origini misteriose, lo spostamento in Danimarca in epoca moderna ed il ritorno in patria nel 1930 con una nuova sistemazione.

Il secondo capitolo parte dalla produzione dell'oggetto (funzione, materiali, tecniche, composizione, stile, artista e possibili committenti) per proseguire con una breve panoramica sull'arte medievale nordica, inclusa la questione delle influenze estere, soprattutto riguardo al genere dei frontali d'altare. Si affronta poi l'analisi dell'iconografia di sant'Olav Haraldsson, descrivendo come si sia sviluppata nei primi secoli e quali siano gli attributi o le scene che permettono di identificarlo.

Nel terzo capitolo vengono esaminate in ordine cronologico le numerose fonti letterarie medievali riguardanti la vita di re Olav II Haraldsson (1015-1030), cioè poesie scaldiche⁶, agiografie e saghe storiche. Queste fungono da base per i contenuti successivi.

Nel quarto capitolo la biografia del santo monarca è trattata in modo più dettagliato. Si è perseguito lo scopo di evidenziare gli importanti cambiamenti avvenuti durante il suo regno: unificazione, legislazione e cristianizzazione della nazione. Inoltre si è fatto luce sul complesso processo di aggregazione dei nemici fino alla vigilia della battaglia finale a Stiklestad, al fine di riconoscere alcuni personaggi raffigurati nell'*antemense*.

Il quinto capitolo si apre con un'accurata descrizione del protagonista e del suo equipaggiamento militare. In seguito continua la biografia da dov'era stata interrotta nel capitolo precedente, narrando le ultime gesta del monarca e soffermandosi sugli episodi rappresentati nelle quattro scene laterali del frontale. La storia di Olav non termina né con il martirio né con la santificazione, ma un trentennio più tardi con il destino dei suoi due successori sul trono di Norvegia, il figlio Magnus Olavsson den Gode (1035-1047) ed il fratellastro Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: "Hardrode"] (1046-1066), senza dimenticare gli altri personaggi partecipi e le prime testimonianze del culto del santo.

⁶ Le poesie scaldiche sono componimenti recitati dai poeti di corte (chiamati scaldi) per lodare le gesta della nobiltà, quasi sempre tramite citazioni della mitologia pagana.

Il sesto capitolo riassume gli avvenimenti salienti dall'XI al XV secolo. Dunque espone l'espansione della capitale, lo sviluppo del culto di sant'Olav, la costruzione di una serie di chiese per ospitarne le reliquie, l'arrivo di pellegrini perfino stranieri, la fondazione della sede arcivescovile di Nidaros (1152-1153), i progetti del secondo arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188), la crescita del potere del clero fino alla metà del Trecento ed i frequenti scontri con la monarchia che ne disconosce l'indipendenza proprio grazie alle antiche leggi di Olav. Così si raggiunge il periodo approssimativo in cui è stato dipinto l'*antemensale*.

Nel settimo capitolo il percorso si conclude nella descrizione del ritratto stante di sant'Olav al centro della tavola, prestando un'attenzione particolare ai significati simbolici inclusi. La croce, formata insieme al fregio intermedio dove compaiono gli *zodia* dei quattro Evangelisti, riassume tutte le allusioni inserite nella composizione e presenta Olav come evangelizzatore della Norvegia, destinato a vegliare in eterno sulla sua patria da re supremo.

PREMESSA ALLA LETTURA

In Scandinavia durante il Medioevo (X-XIV secolo) si parlava in norreno, una lingua comune a Norvegia, Islanda, Danimarca, Svezia e alle rispettive colonie. Non esistevano evidenti varianti dialettali. Dunque non risultava strano se la letteratura islandese fosse nota ovunque o se i poeti islandesi si trovassero in ogni corte reale. Il latino, noto al clero e agli eruditi, non si diffuse mai nella produzione letteraria, a meno che il testo non fosse rivolto all'estero.

Il Regno di Norvegia (872-1397) include alcune colonie d'oltremare⁷: Orkney, Shetland, Caithness (Scozia settentrionale), Ebridi, Isola di Man, Fær Øer e Groenlandia. L'Islanda, colonizzata dai norvegesi in fuga dai cambiamenti politici in patria, rimane una repubblica autonoma fino al tardo XIII secolo, quando si sottomette alla corona norvegese. Il Caithness, le Ebridi e l'Isola di Man vengono cedute alla Scozia nel 1263-1266 in seguito ad una guerra tra i due regni. Nel 1468 condividono la stessa sorte le Orkney e le Shetland come dote per un matrimonio tra il re di Scozia ed una principessa di Danimarca. Invece la Groenlandia, l'Islanda e le Fær Øer rimangono possedimenti norvegesi fino al 1814 per poi diventare danesi, a causa della pretesa d'indipendenza della Norvegia dall'Unione di Kalmar fondata nel 1397.

Il norreno viene trascritto con alcune lettere particolari che si sono tramandate nelle lingue scandinave attuali:

	PRONUNCIA IPA		PRONUNCIA IPA
Ǻ – Ǻ	ɔ:	Æ (aesc)	æ
Ö – Ø	œ	ð (eth)	ð
Ó	ou	þ (thorn)	θ
Ú – Ü	ʏ	J	j

Per facilitare la lettura, ho aggiunto una pronuncia approssimativa accanto ai termini con queste lettere.

Ho scelto di inserire i nomi nelle rispettive lingue attuali dei Paesi coinvolti (norvegese *bokmål*, danese, svedese ed islandese) in modo da renderli più riconoscibili essendoci molti omonimi, come nel caso di Olav, Olaf, Olof e Óláfr. Inoltre non ho tradotto i pochi noti in italiano, ad esempio re Canuto il Grande di Danimarca (1017-1035) appare come Knud den Store in danese.

⁷ Le informazioni geografiche sono principalmente tratte da MATHIESEN 1926, pp. 11-12, 46, 51.

In Scandinavia non esistevano i cognomi, ma venivano usati i patronimici, inserendo il nome del padre al genitivo (desinenza –s o –ar) ed il suffisso –son (figlio) o –datter (figlia).

Alcuni termini norvegesi si dimostreranno piuttosto ricorrenti nei toponimi:

<i>Øy</i>	Isola	<i>Vik</i>	Porto
<i>Nes</i>	Promontorio, penisola	<i>Borg</i>	Fortezza
<i>Sund</i>	Stretto	<i>Kirke</i>	Chiesa
<i>Elva</i>	Fiume	<i>Domen</i>	Cattedrale
<i>Dal</i>	Valle	<i>Ping</i>	Assemblea

I – LA STORIA DELL'OLAVSANTEMENSALE

L'*Olavsantemensale*⁸ si trova nel Nidarosdomen, la Cattedrale di Trondheim⁹, in Norvegia (fig. 2). È stato prodotto all'inizio del XIV secolo, circa dal 1300 al 1320, da un pittore anonimo soprannominato "Olavsmesteren", probabilmente attivo in una bottega della città di Nidaros. Si tratta di un'opera di alta qualità, influenzata dallo stile inglese contemporaneo, e l'iconografia risulta particolarmente curata, forse grazie alla presenza di numerosi teologi nella vicina cattedrale. Inoltre rappresenta la conclusione della storia di re Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030), patrono nazionale. Per questi motivi rientra tra i più famosi frontali d'altare norvegesi del periodo *Høigotik* (Gotico Recente).



Fig. 2: L'*Olavsantemensale* nella cappella est dell'Ottagono, Nidarosdomen, Trondheim.

⁸ Illustreret Tidende 1868, pp. 356-357; UNDSET 1878, pp. 67-68; BENDIXEN 1898, afhandling n. 10 p. 19; LINDBLOM 1916, pp. 46, 154, 161, 179, 181; LEXOW 1926, p. 134; MATHIESEN 1926, p. 25; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 13-15; LASKO 1991; NILSÉN 1993, p. 481; BLINDHEIM 1995, pp. 3, 7; MORGAN 1995, pp. 16-20, 23; LIDÉN 1999, pp. 138, 292; ALSVIK 2000, p. 5; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Panelet*, 2001; SKURTVEIT 2008; STANG 2013, pp. 158-159, 163, 165-167; THUNE 2014; STEFFEN 2016; THUNE 2018; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; EKROLL 2021, p. 296; RASMUSSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

⁹ L'odierna Trondheim nel Medioevo veniva chiamata Nidaros ed era la capitale del Regno di Norvegia (872-1397), sede sia della corte reale fino al 1217 sia dell'alto clero della Chiesa di Norvegia dipendente dalla monarchia. Dal 1217 al 1314 la corte si sposta a Bergen, poi si trasferisce definitivamente ad Oslo. Il nome di Nidaros cambia in Epoca Moderna, intorno al XV secolo.

Purtroppo si conosce poco della sua storia. La prima notizia risale al 1691, quando finisce nella Kongens Kunstammer di Copenhagen¹⁰. Nell’inventario del 1737 viene segnato come proveniente dalla “Thronhjems Kirke”, cioè una chiesa di Trondheim. In seguito, nel 1848, il pannello passa nel Nationalmuseet di Copenhagen, all’epoca chiamato Museet for de Nordiske Oldsager (Museo per le Antichità Nordiche). Gli viene dedicata una mostra nel 1868 perché, a causa della datazione al XIII secolo, era ritenuto il più antico dipinto ad olio rinvenuto nel Nord Europa, dunque meritava particolare attenzione. Per l’occasione l’illustratore Julius Magnus Petersen (1827-1917) ne disegna una copia su commissione del re Carl XV (1859-1872). Siccome risulta adatta alla trasformazione in una calcografia, viene poi riprodotta su parecchi libri scandinavi fino a metà Novecento (fig. 3).



Fig. 3: JULIUS MAGNUS PETERSEN, Disegno dell’Olavsantemsele, 1868 circa.

¹⁰ In Epoca Moderna, dal 1397 (data di fondazione dell’Unione di Kalmar) al 1814, la Danimarca governa sull’intera Scandinavia che comprende gli ex regni di Norvegia (incluse le colonie oltre mare, ad esempio le Fær Øer, l’Islanda o la Groenlandia) e di Svezia (inclusa parte della Finlandia). Inoltre, nel 1537, a causa della Riforma luterana, il Cattolicesimo scompare dalle tre nazioni.

L'*antemensale* rimane a Copenhagen fino al 1930, quando viene restituito alla Norvegia durante la celebrazione dei 900 anni trascorsi dalla morte di sant'Olav, l'*Olavsjubileet*. Torna dunque nella Cattedrale di Trondheim con una cerimonia a cui presenzia re Håkon VII [pronuncia: "Hokon"] (1905-1957, primo re norvegese dopo la separazione dalla Svezia). Terminata la festa, resta esposto nell'Ottagono, il famoso coro a pianta ottagonale, ospitato a ridosso di un altare costruito appositamente nella cappella ad est (*fig. 2*).

Al suo ritorno in patria molti studiosi norvegesi affermano che originariamente l'opera si trovasse nella Haltdalen Stavkirke, situata nel Holtålen Kommune [pronuncia: "Holtolen"], nella parte meridionale della regione del Trøndelag. L'argomento in favore di tale tesi è una considerazione dei fratelli archeologi Oluf Rygh (1833-1899) e Karl Rygh (1839-1915) che lavorano rispettivamente nell'Universitetets Oldsaksamling (Collezione di Antichità dell'Università) di Oslo e nel Vitenskapsmuseet (Museo delle Scienze) di Trondheim: secondo costoro le misure ridotte del dipinto provano che appartenesse ad una chiesa piccola, quindi dotata di un altare proporzionato, ad esempio la Haltdalen Stavkirke, la chiesa più piccola conservatasi nella regione. In breve questa supposizione si trasforma in una radicata tradizione orale, non supportata da prove certe, e perdura fino ad oggi. Tuttora la chiesa di origine risulta sconosciuta, però si trovava indubbiamente a Trondheim o nel Trøndelag meridionale. A lungo si è pensato addirittura alla cattedrale stessa, nonostante le dimensioni modeste ed i materiali sobri scelti per realizzare il pannello.

La Haltdalen Stavkirke¹¹ (*fig. 4*) ha una storia altrettanto misteriosa che rende difficile dedurre se davvero il dipinto possa provenire da lì. La chiesa parrocchiale lignea risale al 1170 circa, costruita lungo il fiume Gaula che attraversa il villaggio sorto tra le foreste della valle. La sua prima citazione in un diploma avviene nel 1345. Non esistono altre fonti scritte che testimonino la commissione dell'*antemensale*.

Il suo aspetto appare modesto perché è composta solo da una semplice navata rettangolare (4,8 x 5,8 metri) e da un coro più stretto (2,9 x 3,4 metri) posizionato ad est. Il tetto a due spioventi è ripido, mentre le fondamenta sono di pietra. Non compaiono decorazioni particolari, a parte le basi sferiche dei pali angolari, tipiche degli edifici più antichi, ed alcune tracce di pittura del XVII secolo. Forse all'esterno era anche dotata di un portico che proteggeva tutte le pareti dagli effetti del clima rigido. Gli arredi interni nel corso dei secoli sono andati perduti, ad esclusione dell'altare collocato a ridosso della parete est.

Dopo il Medioevo viene modificata spesso, conservando la maggior parte del legno originale. La causa principale risulta il numero di fedeli che presenziano alle messe. L'epidemia di Peste Nera della

¹¹ Le informazioni sulla Haltdalen Stavkirke derivano da: ALSVIK 2000, pp. 4-6; OLSEN HAUGEN 2018; ANKER 2020; *Haltdalen Stavkirke*, Norske Kirker, n.d.

metà del XIV secolo ha decimato gli abitanti del piccolo insediamento, però poi la popolazione è aumentata senza causare un eccessivo sovraffollamento alle funzioni perché diluite nella settimana e seguite da persone in piedi. La Riforma protestante peggiora la situazione, sia diminuendo le messe ad una soltanto alla domenica sia prevedendo che tutti si siedano. Perciò nel 1664 l'unico portale della chiesa sul lato sud viene spostato ad ovest, ciò permette di aggiungere posti. Presto lo spazio torna insufficiente, quindi vengono prese misure drastiche: la costruzione esistente diventa il coro con sacrestia, mentre viene creata una nuova stanza ad ovest, terminata nel 1704. La *stavkirke* sopravvive così fino al 1851 quando si prevede la sua demolizione perché troppo piccola secondo la legge. Nel 1881 la chiesa sostitutiva è pronta, però i parrochiani salvano quella vecchia, contattando il Fortidsminneforeningen (Associazione per la memoria del passato). A breve viene smontata, spedita al Vitenskapselskapet (Società Scientifica) di Trondheim e ricostruita nel 1883. Prima dello spostamento l'espansione settecentesca viene eliminata. La parete ovest mancante si ricostruisce usando i materiali recuperati dalla *stavkirke* demolita ad Ålen [pronuncia: "Olen"], incluso il portale, mantenuto nonostante venga riaperto quello sul lato sud. Dal 1937 l'intera chiesa è esposta nel Folkemuseum a Sverresborg, un quartiere di Trondheim.



Fig. 4: Lato sud della Haltdalen Stavkirke, 1170 circa, Sverresborg (Trondheim).

Nel 1984 anche l'Olavsantemensalet nell'Ottagono del Nidarosdomen viene rimpiazzato da una copia, mentre l'originale viene spostato prima al Kulturhistorisk Museum di Oslo, dove viene esaminato con cura, e poi, dal 1987, nell'esibizione museale nell'Erkebispegården [pronuncia: "Erkebispegorden"] (Palazzo dell'Arcivescovo), situato accanto alla Cattedrale di Trondheim.

II – L’OLAVSANTEMENSALE E LA PITTURA NORVEGESE MEDIEVALE

II.1 – CHE COS’È UN ANTEMENSALE?

L’Olavsantemensale è un dipinto con una funzione¹². Il termine “antemensale” (plurale *antemensaler*), composto nel XIX secolo dagli studiosi scandinavi, si ricollega proprio a questa, essendo formato dalle parole latine *ante* “davanti” e *mensa* “tavolo”. Altrimenti viene sostituito dai norvegesi *alterfrontal* e *altertavle* (tavola d’altare) o semplicemente *frontale* e *tavle*, oppure dall’islandese *fyrirbrík*.

In Europa ci si riferisce allo stesso oggetto sia con termini latini, come *antependium*, *pallium altaris*, *tabula* ed *ante altare*, sia con i loro derivati nelle diverse lingue moderne, come *paliotto*, *devant d’autel* ed *altar frontal*.

Si tratta di un frontale d’altare, cioè un pannello rettangolare con il lato lungo corrispondente alla base, posto a ridosso del lato anteriore dell’altare maggiore di una chiesa per coprirlo. Costituiva il punto focale dell’edificio, attirando l’attenzione dei fedeli. Di solito i materiali usati si rivelano preziosi, come i tessuti pregiati, i metalli od il legno rivestito di foglia d’oro o d’argento, perfetti per luccicare nella penombra. Su questa base il dipinto o il rilievo viene suddiviso in un grande riquadro centrale, che mette in risalto il santo a cui è dedicata l’opera, e tanti piccoli riquadri laterali (spesso sei) che rappresentano scene tratte dalla sua agiografia o altre figure di santi, apparendo più colorati e fitti di personaggi. Il genere risulta tipico della liturgia cattolica medievale fino al XIII secolo, dunque viene importato in Norvegia dall’Europa nei periodi in cui regnano gli stili Romanico (XI-XII secolo) e Gotico (XII-XIV secolo). Il primo prevede soprattutto l’uso di metalli, smalti e gemme, mentre l’altro preferisce la pittura su tavola.

Negli inventari medievali delle chiese islandesi ed inglesi (XII-XVI secolo), invece, viene riportata la presenza di *tabulae* tra gli arredi e gli oggetti liturgici. Purtroppo, usando un unico termine per tutti i pannelli, si confondono quelli che si trovano davanti o sopra l’altare, a meno che non sia esplicitamente scritto *ante altare* o *super altari*. Inoltre, non sempre sono specificati a seguito la tecnica, i materiali o il soggetto, rendendo difficile l’identificazione. Per fortuna, raramente in una di queste chiese si trovano più esemplari. In Norvegia sono rimasti solo un paio di inventari e pochi documenti negli archivi storici, però non nominano alcun oggetto del genere, dunque le informazioni

¹² FETT 1917 p. 16; LASKO 1991; FUGLESANG 1993, p. 321; BINSKI 1995, pp. 47; BLINDHIEM 1995, p. 1; MORGAN 1995, pp. 10-11; DI BERARDO 1998; LIDÉN 1999, pp. 285, 288; ALSVIK 2000, p. 5; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Panelet*, 2001; SKURTVEIT 2008; NYBORG 2009, p. 184; KOLLANDSRUD 2012, p. 356; STANG 2013, pp. 158, 197 nota 2; THUNE 2015; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; TSCHUDI-MADSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

riguardo luogo d'origine, committenza, datazione e spostamenti risultano scarse. Paradossalmente si è conservato un numero maggior di frontali d'altare in Norvegia rispetto al resto d'Europa.

II.1.1 – I FRONTALI D'ALTARE EUROPEI

Nelle nazioni Europee¹³ non si sono conservati molti frontali d'altare dipinti, simili a quelli prodotti in Norvegia. Durante il Medioevo si preferivano altre tecniche per eseguirli: placchette metalliche in rilievo o smaltate fissate su un pannello, lastre di pietra o legno scolpite oppure tessuti preziosi ricamati. Perfino i pochi esemplari dipinti risultano diversi perché in Scandinavia gli artisti usavano come legante l'olio, mentre in Europa uno solubile in acqua, spesso l'albume d'uovo. La tempera, secondo la tradizione bizantina prevalente in Occidente, prevede che la prima mano di colore sia più scura rispetto alle successive velature chiare, inoltre non permette le sfumature ed il risultato finale è opaco. Soltanto nelle nazioni settentrionali si diffuse presto la pittura ad olio che aveva caratteristiche opposte rispetto alle tempere. Nonostante tutte queste differenze, sembra che i frontali fossero un genere di arredo dell'altare maggiore davvero comune.

Il problema principale degli esemplari conservatisi è che, esistendo pale d'altare della stessa forma, i pannelli appartenenti allo stile Romanico tendono a venire chiamati *antependia* o paliotti, mentre quelli gotici o rinascimentali (successivi al XIII secolo) sono definiti con altri termini che indicano opere esposte sopra l'altare, come “retablo” (nome spagnolo derivato dal latino *retro* e *tabulum*) o dossale. Ciò dipende dai cambiamenti nella liturgia durante il XII-XIII secolo: i preti cominciano ad officiare le messe rivolgendo le spalle ai fedeli, quindi posizionandosi davanti all'altare nascondendolo, e a sollevare l'ostia durante la consacrazione. Le pale d'altare compaiono raramente durante l'XI-XII secolo, ottengono il ruolo di esaltare l'Eucarestia nel XIII secolo e raggiungono l'apice dello sviluppo nel tardo Medioevo con i grandi polittici. In precedenza, sopra alla *mensa* erano posizionati soltanto la tovaglia, il calice, la patena, un evangelario miniato, i reliquari (dal IX secolo), un piccolo crocifisso di metallo (dall'XI secolo) e due candelabri (dal XII secolo). L'elenco non include nessuna decorazione pari ad un'oreficeria o ad un dipinto, comunque fin dalle prime chiese cristiane il punto focale dell'abside veniva messo in risalto da ulteriori arredi preziosi come il ciborio ed il frontale. Questi sono presenti specialmente negli edifici ecclesiastici maggiori che imitano i

¹³ LINDBLOM 1916, p. 233; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 13-15, 20; LASKO 1991; MARTINDALE 1995, pp. 37-45; MORGAN 1995, pp. 10-12, 21-22; PLAHTER 1995, p. 116; BINSKI 1995, pp. 47-57; SKAUG 1995, pp. 31-33; DI BERARDO 1998; BELTING 2001, pp. 429-431, 434-435, 441, 463-472, 488, 490-495, 544-549; KROESEN e SCHMIDT 2009, pp. 1-8; BINSKI 2009, pp. 31-35, 43-46; DE BLAAUW 2009, pp. 47-54; DE MARCHI 2009, pp. 57-59, 62-65; KEMPERDICK 2009, pp. 125-131, 137-138, 145-146; NYBORG 2009, pp. 183-185; SCHMIDT 2009, pp. 203-207, 209-212, 216-220; KOLLANDSRUD 2012, pp. 355, 357-358, 363; VALENTI 2012, pp. 21-26, 77-108, 123-141, 175-177, 193-197, 203-208, 291-292, 313-317, 323-327, 350-372, 375-439, 440-441, 454, 468, 495, 503-505, 538, 546-548; STANG 2013, pp. 162, 167 nota 3; THUNE 2015.

modelli più antichi. Al contrario, in Scandinavia, gli *antemensaler* risultano tipici delle piccole parrocchie di campagna.

Le nazioni del Nord Europa hanno anche subito un periodo di iconoclastia o di rinnovo artistico a causa dell'avvento della Riforma Protestante durante il XVI secolo. Si tratta in particolare di Inghilterra, Paesi Bassi e Germania. Le opere d'arte religiose medievali, se sono sopravvissute, si trovano ancora nelle chiese (non sempre quelle per cui sono state commissionate) e raramente nei tesori o nei musei, quindi risulta sconosciuta la ricchezza dell'arredo più antico di questi edifici. Il contesto appare diverso dall'originale, soprattutto se si tratta di oggetti mobili spostati altrove all'interno dell'edificio o in un altro luogo. Ecco un altro motivo per cui la Scandinavia ricopre un ruolo particolare: grazie alle relazioni di lunga data con queste nazioni, rispecchia le loro tradizioni, ma gli arredi ed i dipinti della maggior parte delle chiese si sono preservati al loro posto (almeno fino all'Ottocento), aiutando gli studiosi a ricostruire la storia della pittura europea.

Le prime notizie riguardo gli *antependia* risalgono alla Tarda Antichità. Purtroppo sono fornite da documenti (donazioni, atti di consacrazione e regole dei monasteri), testi (cronache ed inventari) o rappresentazioni nelle immagini, non da esemplari giunti fino ad oggi. L'altare, all'epoca considerato pari al tavolo dell'Ultima Cena su cui si svolse la prima Eucarestia, è il punto focale della devozione pubblica, posizionato al centro dell'abside e coincide al punto verso cui tutti i fedeli si rivolgono. Il prete, al contrario, guarda la comunità mentre officia la messa, dunque è posizionato dietro all'altare. L'imperatore Costantino I (306-337) fornisce alle prime basiliche romane degli altari con vistose decorazioni composte da placche d'argento e gemme incastonate. Probabilmente queste non rivestono soltanto il davanti, ma anche gli altri tre lati.

Costantino, inoltre, fonda una tradizione riguardo al risaltare l'altare che verrà seguita per i secoli a venire. L'intera abside, incluso l'arco trionfale, viene mosaicato o dipinto, secondo un programma iconografico preciso che serve a veicolare un messaggio religioso generale o locale. Il mosaico di pasta vitrea, in particolare, non funge esclusivamente da rifinitura preziosa che attira lo sguardo, ma il suo luccichio sembra suggerire un'effettiva apparizione celeste. Per evidenziare la *mensa* all'interno di questo spazio dispersivo, viene sormontata da un ciborio, simile ad un piccolo tempio pagano, su quattro colonne: nell'Impero d'Oriente il suo uso continua persino dopo alla comparsa del *templon* che nasconderà la zona dedicata al clero, mentre in Occidente viene abbandonato dal XIII secolo a causa della scomodità nell'inserimento delle pale. L'*antependium*, invece, rimarrà una consuetudine soprattutto occidentale.

Dal IV secolo l'altare, sia lasciato spoglio sia decorato da metalli, è sempre coperto da tessuti che fungono da tovaglie molto lunghe. Alcuni, detti paliotti (dal latino *pallium* "drappo"), sono appesi proprio sul lato anteriore nei giorni di festa, esibendo immagini a tema che possono corrispondere a

simboli, figure stanti o scene narrative. In entrambi i casi si tratta di pesanti stoffe di lana, spesso ricamate con fili d'oro e gemme preziose. Non si tratta di una semplice dimostrazione di ricchezza: si aggiunge in rispetto per il luogo del rito fondante della religione cristiana. A volte i committenti sono gli imperatori, ad esempio Costanzo II (337-361) dona diversi drappi del genere in occasione della consacrazione della basilica di Santa Sofia a Costantinopoli nel 360. Purtroppo nessuno di questi si è preservato fino ad oggi.

Le rappresentazioni degli altari nell'arte, invece, aiutano a ricostruire la situazione almeno dal VI secolo. Nei mosaici di Ravenna (*fig. 5*) e nelle miniature dei manoscritti risultano frequenti gli altari spogli coperti da tessuti colorati. Forse gli *antependia* di oreficeria o di tessuto erano esposti solamente nei giorni di festa.



Fig. 5: Lunetta dei sacrifici di Abele e Melchisedec, VI secolo, Basilica di San Vitale a Ravenna (foto dell'autrice).

I primi frontali conservatisi risalgono all'VIII secolo, quando l'Italia è governata dai Longobardi. L'Altare del duca Ratchis, commissionato dal duca omonimo tra il 737 ed il 744, si trova a Cividale del Friuli (Udine) nel Museo Cristiano. Consiste in quattro lastre di marmo bianco che fungevano da rivestimento per tutti i lati di un altare. I bassorilievi sul davanti (*fig. 6*) rappresentano la *Majestas Domini*, cioè Gesù benedicente seduto in trono all'interno di una mandorla. Quest'ultima è formata da quattro rami di palma, sorretta da quattro angeli e circondata da un cielo stellato. I fianchi laterali dell'altare, invece, raffigurano due scene narrative essenziali. A sinistra, la visita di Maria ad Elisabetta, poste sotto a due arcate. A destra, l'adorazione dei Magi, inchinati di fronte al trono su cui è seduta Maria con il Bambino sulle ginocchia. Il retro è occupato da simboli: una spessa cornice ad intreccio, due grandi croci gemmate e tre fiori di diverse dimensioni, disposti ai lati di un riquadro traforato che forse serviva per accedere alle reliquie contenute in un vano.



Fig. 6: Altare del duca Ratchis, 737-744, Museo Cristiano di Cividale del Friuli (Udine).

I due secoli successivi vedono l'ascesa al potere di Carlo Magno (768-814) sul territorio francese e tedesco. Durante il periodo in cui in Europa domina l'arte carolingia, viene favorita la diffusione degli *antependia* metallici. Prosegue dall'Antichità l'uso di materie ricercate come placchette in rilievo di oro, argento o rame dorato, gemme incastonate e smalti. Il tutto è applicato su un pannello di assi di legno. Si tratta di un lavoro costoso, eseguito dagli orafi su richiesta di monarchi, papi o vescovi per abbellire le sedi episcopali.

L'iconografia più comune rimane la Maestà di Gesù, condivisa con i paliotti. La differenza è che i primi, probabilmente a causa del peso, non vengono mai spostati, dunque esprimono un messaggio associato alla funzione quotidiana dell'altare, mentre i secondi vengono aggiunti nei giorni di festa e portano pure altre immagini particolari. Negli stessi giorni, sopra agli altari, sono esposti anche i reliquiari, all'epoca statue tridimensionali in materiali preziosi che ritraggono il santo o la parte del corpo corrispondente alle reliquie contenute, in modo da richiamare una venerazione più profonda da parte dei fedeli.

L'esempio più famoso di *antependium* del IX secolo risulta l'Altare di Sant'Ambrogio, commissionato dall'arcivescovo Angilberto II di Milano (824-859) all'orafo Vuolvinius attorno all'840 per l'altare maggiore della Cattedrale. Questo è un'ulteriore esempio della rara soluzione scelta a Cividale del Friuli: non viene rivestito solo il lato anteriore, ma tutti e quattro, quindi il programma figurativo ne coinvolge l'intera superficie a disposizione, in questo caso suddivisa in riquadri da cornici geometriche smaltate intervallate da pietre incastonate e bordate da filigrane. Il frontale (fig. 7), in placchette d'oro, raffigura al centro la *Majestas Domini* all'interno di una mandorla

ovale corrispondente all'intersezione dei due bracci di una croce, formata dai quattro piccoli quadrati dedicati agli *zodia* degli Evangelisti. Negli spazi agli angoli della croce appaiono in gruppi di tre i dodici Apostoli stanti. A destra e a sinistra del centro, i due rettangoli restanti sono occupati da sei scene narrative ciascuno, riguardanti la vita di Gesù, dove compaiono in media da due o tre personaggi ed accenni essenziali al luogo in cui si svolgono. Il pannello posteriore, invece, è in argento e composto allo stesso modo. Ai lati di due porticine centrali viene raccontata la vita di sant'Ambrogio in dodici scene semplici. Gli sportelli, utili per custodire il sarcofago in porfido che ospitano i corpi di sant'Ambrogio e dei martiri Gervasio e Protasio (patroni della Cattedrale), sono decorati da quattro medaglioni tondi al cui interno sono rappresentati l'arcangelo Michele, l'arcangelo Gabriele, sant'Ambrogio che incorona prima l'arcivescovo Angilberto II e poi Vuolvinius.



Fig. 7: VUOLVINIUS, Altare di Sant'Ambrogio, 840 circa, Basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

Al primo quarto dell'XI secolo risale la Pala d'Oro di Aachen (Aquisgrana), prodotta in Germania durante il regno della dinastia ottoniana (962-1024) come donazione alla Cappella Palatina, poi diventata Cattedrale. Purtroppo si sono conservate soltanto le placchette d'oro, applicate su una cornice moderna in legno di quercia (fig. 8). Il punto focale del pannello dorato è la *Majestas Domini*, contenuta in una mandorla posizionata tra due riquadri dedicati rispettivamente a Maria orante e all'arcangelo Michele che sconfigge il drago. Sugli angoli di questi, spiccano quattro piccoli medaglioni con gli *zodia* degli Evangelisti. Attorno sono raffigurate dieci scene della vita Gesù, dall'entrata a Gerusalemme alla Resurrezione. In totale i riquadri dorati formano tre registri, come a Milano.



Fig. 8: Pala d'Oro, 1000-1025, Cattedrale di Aquisgrana (Nordrhein-Westfalia, Germania).



Fig. 9: Antependium di Basilea, 1000-1050, Musée de Cluny a Parigi, proveniente dalla Cattedrale di Basilea (Svizzera).

La stessa bottega quasi sicuramente ha creato, durante la prima metà dell'XI secolo, anche l'Antependium di Basilea (fig. 9) per la Cattedrale svizzera su commissione dell'imperatore Heinrich II il Santo (1002-1024) e di sua moglie Cunegonda. Conservatosi intatto dal Medioevo, presenta ancora tutta la copertura d'oro in rilievo, le perle e le pietre preziose sulle aureole. Il pannello misura 175 per 120 centimetri ed è diviso in una fila di cinque alte arcate. Quella centrale, la maggiore, ospita

Gesù stante che benedice e regge il globo (con il monogramma Chi-Rho tra le lettere Alpha ed Omega), mentre i due minuscoli donatori inginocchiati gli baciano i piedi. Le laterali, invece, sono abitate da san Benedetto, all'estrema sinistra, e dai tre arcangeli. L'estradosso è decorato da volute vegetali in cui si confondono quattro piccoli clipei contenenti un busto ciascuno. La cornice riprende la stessa decorazione, tranne sui bordi superiore ed inferiore dove corre un'iscrizione.

Ormai è già iniziato il periodo dell'arte romanica (XI-XII secolo) che vede il graduale abbandono della complicata realizzazione dei frontali d'altare in oreficeria, a partire dalla scomparsa delle pietre preziose incastonate e dell'oro puro. Verso l'anno 1200 si verifica l'avvio di una tecnica sostitutiva che avrà presto fortuna: i pannelli di legno dorati e dipinti a tempera. Non sono rari i tentativi di avvicinarsi allo splendore del passato tramite le dorature, i bassorilievi sul supporto o l'applicazione di sottili lamine metalliche. Entrambe le tecniche, comunque, vengono rinfrescate dal nuovo metodo che viene preferito per comporre le immagini sull'intera superficie rettangolare, al posto delle cornici geometriche. Adesso l'imitazione in miniatura dell'architettura monumentale unisce l'insieme con ordine, in modo simile all'Antependium di Basilea. Inoltre i personaggi principali vengono messi in risalto, ponendoli sotto ad una costruzione a metà tra un baldacchino ed un portale.



Fig. 10: Soester Antependium, 1170 circa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte a Münster, proveniente dalla chiesa di Sankt Walpurgis a Soest (Westfalen, Germania).

Il Soester Antependium (*fig. 10*), realizzato nel 1170 circa, appartiene al genere dei pannelli dipinti tedeschi, a quanto pare risulta il più antico a nord delle Alpi. Proviene dalla chiesa conventuale di Sankt Walpurgis a Soest in Westfalen, consacrata nel 1166 dall'arcivescovo Rainald von Dassel di Colonia. La città è la capitale della regione che gode di un forte sviluppo artistico insieme al resto della Germania nord-occidentale: al momento la Niedersachsen (Bassa Sassonia) produce opere notevoli grazie alle commissioni del duca Heinrich der Löwe (morto nel 1195) e degli arcivescovi di

Amburgo-Brema, più tardi fiorirà anche Colonia. L'*antependium*, a causa della sua ottima qualità esecutiva, forse è stato commissionato ad una bottega della zona. Raffigura, sotto quattro semplici arcate, santa Valpurga di Heidenheim (710-779) e sant'Agostino alle estremità perché patroni del convento agostiniano, mentre Maria e Giovanni Battista si rivolgono verso il centro dove appare la *Majestas Domini* all'interno di un quadrilobo arcobaleno, circondato dagli *zodia* degli Evangelisti. Purtroppo la pittura della cornice si è staccata, persino dentro ai tondi concavi, e le lacune si estendono pure nel pannello. Già nel 1822 il pittore nazareno Peter von Cornelius (1873-1867) si lamenta del pessimo stato di conservazione del frontale d'altare. Oggi si trova al Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte di Münster.

Il XII ed il XIII secolo risultano l'apice della pittura su tavola spagnola in stile romanico con influssi bizantini. Si tratta di un gruppo di frontali d'altare piani provenienti dalla Catalogna, quasi identici a quelli prodotti in Norvegia un secolo più tardi, se non fosse per lo stile diverso (gli esemplari norvegesi del 1250 circa sono già gotici). Inoltre le assi che compongono i pannelli sono unite tra loro verticalmente, a differenza del resto d'Europa, e la cornice viene fissata sul davanti, non funge anche da telaio. Il fondo, se dorato, spesso appare decorato da incisioni o da rilievi in pastiglia.

Uno dei primi esempi, risalente al secondo quarto del XII secolo, proviene dalla chiesa di Saint-Martin d'Hix (o Sant Martí d'Ix) a Bourg-Madame in Occitanie, sui Pirenei tra la Catalogna e l'*exclave* catalana di Llívia. Il centro dell'*antependium* (*fig. 11*) rappresenta Gesù in Maestà all'interno di due cerchi arcobaleno campiti di verde, sospesi su un cielo stellato rosso. I due riquadri laterali sono divisi in quattro parti da bande di diverso colore e ciascuna racchiude due personaggi stanti: i dodici Apostoli, san Martino che divide il mantello con un mendicante (in alto a destra) ed altri due santi. Ogni lato della cornice è ornato da motivi geometrici differenti che includono anche una fila di tondi (a sinistra) e dei girali vegetali.

Una variante coeva proviene da La Seu d'Urgell (*fig. 12*), un paese sul confine tra Catalogna ed Andorra a poca distanza da Bourg-Madame. Gesù in Maestà è sempre all'interno di due cerchi arcobaleno, però sono campiti di giallo, ed è affiancato unicamente dai dodici Apostoli, separati in due gruppi di sei che formano un coro. Lo stile risulta identico a quello di Hix, soprattutto grazie ai colori saturi ed ai panneggi composti di fitte pieghe parallele. Entrambi i pannelli oggi si trovano al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona.



Fig. 11: Frontale d'altare, 1125-1150, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Saint-Martin d'Hix a Bourg-Madame (Occitanie, Francia).



Fig. 12: Frontale d'altare, 1125-1150, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da La Seu d'Urgell (Spagna).

Nel museo è conservato pure il frontale d'altare proveniente da Avià (fig. 13), un paese 90 chilometri a sud-est di La Seu d'Urgell. Questo pannello, risalente alla seconda metà del XII secolo, merita attenzione perché compaiono le prime sfumature nei panneggi, un baldacchino che risalta la grande figura centrale e quattro scene narrative laterali. Il tema corrisponde al racconto della Natività: nel riquadro in alto a sinistra sotto tre arcate avvengono l'Anunciazione e la Visitazione di Maria presso la cugina Elisabetta; in alto a destra Gesù è appena nato e giace nella greppia tra il bue e l'asino, osservato da Giuseppe; in basso a sinistra sono riuniti i tre Re Magi con i loro doni, rivolti verso il centro; sotto all'ampia arcata trilobata campita d'oro, la Madonna in trono tiene il Figlio sulle ginocchia, mentre lui è intento a benedire i Magi; in basso a destra, infine, il racconto si conclude con la Presentazione al Tempio.



Fig. 13: Frontale d'altare, 1150-1200, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Avià (Spagna).

Le novità presentate ad Avià, tranne i panneggi sfumati, si incontrano anche sul frontale di Sant Pere de Boí (un paese vicino a Taüll), datato al XIII secolo (fig. 14). L'aspetto generale delle figure risulta più rigido rispetto agli altri esempi catalani, inoltre l'intero sfondo è dorato, ornato da piccoli gigli stilizzati in rilievo. Il baldacchino centrale, composto da un'arcata trilobata arancione che poggia su esili colonne, ospita san Pietro abbigliato da vescovo, seduto sul trono, che benedice con la mano destra, dal cui polso pende la chiave, mentre con la sinistra regge il bastone pastorale. Lo affiancano quattro scene tratte dalla sua vita, divise in due registri da una banda con decori geometrici rossi e gialli. Pietro è riconoscibile grazie al mantello blu ed alla tunica rossa. Purtroppo il riquadro in basso a sinistra ha una grossa lacuna nella porzione inferiore, estesa alla cornice molto rovinata.



Fig. 14: Frontale d'altare di Sant Pere, XIII secolo, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Boí (Spagna).

La chiesa di Santa Maria de Taüll è nota per un *antependium* di legno scolpito risalente al 1150-1170 (fig. 15), un'altra tipologia di pannelli per l'altare diffusa in Catalogna. Anche questo mostra una brillante policromia ed una composizione basata sull'architettura. Al centro spicca la *Majestas Domini* all'interno di una mandorla blu, circondata dagli *zodia* dei quattro Evangelisti negli spigoli verdi. Ai lati lo spazio viene suddiviso in due registri da dodici strette arcate a tutto sesto, ognuna dedicata ad un apostolo e campita di un colore diverso. Ne manca uno in alto a destra.



Fig. 15: Frontale d'altare scolpito, 1150-1170, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente dalla chiesa di Santa Maria de Taüll (Spagna).

La pittura su tavola spagnola si sviluppa in un periodo in cui accade lo stesso in Italia, però con uno stile più conservativo del passato e, soprattutto, sotto forma di pale d'altare. La Toscana diventa la culla della tecnica che prenderà piede nell'intera penisola durante il XIII secolo.

Un caso particolare, perché desta dei dubbi riguardo all'uso, è quello proveniente dall'Abbazia di Berardenga (Siena) realizzato dal Maestro di Tressa (attivo a Siena tra il 1215 ed il 1240), oggi conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Il dipinto a tempera (fig. 16) viene datato al 1215 grazie ad un'iscrizione sulla cornice, tuttavia non è nota la sua storia prima del XIX secolo, nemmeno la sua funzione all'interno della chiesa abbaziale. Una cornice dorata geometrica suddivide la superficie dell'intero pannello, che misura 198 per 98 centimetri, in un grande quadrato centrale e due stretti rettangoli laterali. Il centro ripropone la tipica iconografia della *Majestas Domini*, ma in una versione un po' modificata: Gesù appare seduto sulla volta celeste (non su un trono), affiancato da due angeli, all'interno di una mandorla ovale stellata. Gli spigoli di risulta sono riempiti dagli *zodia* dei quattro Evangelisti. I due stretti rettangoli, invece, raffigurano sei scene relative alla Passione su tre registri. La porzione inferiore della tavola è rovinata, mancano frammenti della cornice decorativa dorata ed un'intera asse del telaio esterno. Ciò rende impossibile dedurre se sia stato usato come

frontale d'altare o come *retablo*. Nel primo caso, il telaio avrebbe dovuto avere due piedini per evitare i danni provocati dall'umidità e dai calci accidentali. La posizione delle lacune presenti, comunque, sembra avvalorare questa teoria.



Fig. 16: MAESTRO di TRESSA, Pannello dipinto, 1215, Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente dall'Abbazia di Berardenga (Siena).

La composizione delle immagini del pannello di Berardenga risulta quasi identica a quella dell'Antependium di Città di Castello (Perugia). Si tratta di un bassorilievo d'argento (*fig. 17*) donato alla Cattedrale umbra dal papa Celestino II (1143-1144), nato e cresciuto lì. Lo spazio viene separato, dalle spesse cornici con decorazioni geometriche, con proporzioni diverse rispetto al dipinto senese: lo stretto rettangolo centrale è affiancato da due larghi rettangoli laterali divisi in due registri. La mandorla ovale racchiude una *Majestas Domini* più consueta, ad eccezione degli astri aggiunti accanto al trono (Sole, Luna e due stelle). Sopra e sotto ad essa i quattro *zodia* degli Evangelisti fungono da guardiani, mentre ai lati i quattro riquadri ospitano nove scene dell'infanzia e della passione di Gesù (quello in alto a sinistra contiene l'Annunciazione, la Visitazione e la Natività), prive di ulteriori suddivisioni.



Fig. 17: Antependium in argento, 1143-1144, Cattedrale di Città di Castello (Perugia).

Alla fine del XII secolo risale l'Antependium in argento dorato (*fig. 18*) conservato nella Cattedrale di Cividale del Friuli (Udine). È stato donato dal patriarca Pellegrino II di Aquileia (1195-1205), raffigurato tra i santi contenuti nei clipei della cornice decorata a girali vegetali. La parte centrale del pannello rappresenta tre ampie arcate che ricordano vagamente un baldacchino e che ospitano la Madonna in trono con il Bambino tra due arcangeli. I due lati, invece, sono suddivisi in tre registi dove si assiepano venticinque santi stanti in fila. Si può notare un'evidente differenza rispetto sia all'altare longobardo in marmo sia al precedente esempio di Città di Castello, ma una vicinanza con gli sviluppi tedeschi dell'XI secolo.



Fig. 18: Antependium di Pellegrino II, 1195-1205, Cattedrale di Cividale del Friuli (Udine).

Un caso particolare tra i frontali d'altare con rilievi metallici si manifesta proprio in Germania. L'Antependium di Sankt Ursula a Köln (Colonia) è stato prodotto nel 1170 in legno di quercia con placchette di bronzo (*fig. 19*), alternando parti dorate, come lo sfondo, e parti argentate, come le dodici arcate laterali su due registri. La cornice esterna e quelle interne, specialmente il grande quadrifoglio centrale, dimostrano un'accentuazione di questa tecnica decorativa. Verso la fine del Trecento viene rinnovato, togliendo tutti i bassorilievi figurativi che occupavano gli spazi incavi e sostituendoli con dei semplici dipinti su fondo oro. La semplicità dipende dal fatto che sono stati tracciati soltanto i contorni neri degli abiti e degli attributi, colorando unicamente gli incarnati, dunque mani e visi. Le dodici arcate ospitano altrettanti santi e sante stanti (parecchi sono vescovi o martiri della zona), mentre nel quadrilobo centrale figurano la Madonna in trono col Bambino e quattro angeli sugli spigoli. Non si è conoscenza se l'iconografia riprenda quella originale, comunque Maria ha sempre goduto di un culto particolare nella città. Il frontale apparteneva all'altare maggiore della chiesa romanica di Sankt Ursula, attorno al 1290 il coro è stato ricostruito ed il pannello ha perso la sua collocazione. Oggi si trova nello Schnütgen-Museum di Colonia, venendo temporaneamente esposto nella Cäcilienkirche (chiesa di Santa Cecilia).



Fig. 19: Antependium di Sankt Ursula, 1170 (rinnovato alla fine del XIV secolo), Schnütgen-Museum di Colonia, proveniente dalla chiesa di Sankt Ursula a Colonia (Nordrhein-Westfalen, Germania).

In Europa la metà del XII secolo segna il principio dell'arte gotica (XII-XIV secolo) che tende a prediligere tecniche diverse rispetto a quella romanica. I mosaici absidali sono sostituiti dalle pitture, spesso affreschi, mentre i cibori non vengono più creati. La decorazione degli altari maggiori si limita agli *antependia* ed alle pale d'altare. Queste ultime, data l'altezza crescente cercata dall'architettura, durante il XIII secolo si espandono sempre di più in modo da riempire lo spazio vuoto ed evidenziare il punto focale delle enormi chiese. Pure gli altari maggiori aumentano di dimensione, per spiccare rispetto agli altri minori nelle numerose cappelle laterali, dunque cessa la produzione di pannelli in materiali preziosi, favorendo il trionfo definitivo della versione dipinta sia piana sia in alto- o bassorilievo, spesso resa più luminosa dalla doratura dello sfondo. Ne esistono alcuni esemplari dove la pittura è stata stesa su una lastra di pietra, tra questi rientra il *retablo* della Cappella di San Michele nella Cattedrale di Mainz (Magonza) realizzato prima del 1308 (fig. 20). È stato donato da due ecclesiastici: il canonico Embricho von Schönbeck, nel 1308 diventato il vescovo locale, e suo fratello Simon, diacono nella Cattedrale. La lastra di arenaria, divisa in più blocchi, in totale misura 378 per 139 centimetri e lo spazio a disposizione viene ridotto tramite sei arcate trilobate dipinte che fiancheggiano una mandorla centrale. Questa ospita un Gesù assiso benedicente, attorniato da quattro angeli (rovinati da parecchie lacune) e supplicato da Maria e Giovanni Battista inginocchiati sotto le due arcate interne. Le quattro esterne, invece, sono occupate da due santi vescovi e due sante, tutti in piedi, disposti secondo una precisa gerarchia.



Fig. 20: Retablo, ante 1308, Cappella di San Michele, Cattedrale di Magonza (Rheinland-Pfalz, Germania).

Durante il XIII secolo la pittura e le arti in generale fioriscono in ogni corte reale europea perché la nobiltà laica patrocina la produzione letteraria ed artistica, surclassando il clero. Ciò avviene specialmente in Francia grazie a re Louis IX il Santo (1226-1270) ed in Inghilterra grazie a re Henry III (1216-1272), dai quali si diffonde la passione per la cultura attraverso i loro contatti sia con il Mediterraneo sia con la Scandinavia. Gli altari delle chiese allora diventano il simbolo delle istituzioni che se ne prendono cura, dunque le richieste per i rivestimenti decorativi aumentano, esaltando il culto locale. I pannelli dipinti sono legati alla liturgia, ma non necessari al suo svolgimento. Purtroppo sono sopravvissuti pochi esempi in Germania, Francia ed Inghilterra, mentre sono numerose le fonti letterarie o documentarie a riguardo e molte prevedono sia un frontale sia una pala d'altare. Sembra che nell'intera Europa non fosse una soluzione inusuale, dati i rinvenimenti.

La Francia è il regno che più soffre di queste circostanze. Dalle fonti scritte si sa che dominavano i rilievi policromi su metallo, pietra o legno, adombrando la produzione di pannelli piani dipinti. Inoltre non comparivano soltanto nelle chiese di paese o dei chiostrini, ma anche nelle cappelle private all'interno delle residenze della nobiltà. Nel 1300 la contessa Mathilde di Artois paga il maestro Simon per dipingere un *devant d'autel* ed un'altra tavola da collocare *haut deseure l'autel* per il suo castello di Aire. Sfortunatamente l'esito della sua commissione non è giunto fino ad oggi.

In Inghilterra almeno è rimasto qualche esemplare precedente al 1400. Nulla rispetto a quanto si conta da inventari, cronache e documenti. Basti pensare che a Saint Albans Abbey in Hertfordshire il monaco Willelmus attorno al 1200 ha dipinto quattro frontali d'altare, poi svaniti nel corso della storia. Ogni parrocchia di campagna aveva un patrono laico, appartenente ad una famiglia di cavalieri o nobili, che assecondava gli statuti emessi dalla Chiesa inglese: raccomandavano un *frontellum* pure per gli altari laterali, dipinto o ricamato, da venire considerato come la decorazione minima donata dalla comunità di fedeli. Le norme erano talmente precise da suggerire perfino i principali soggetti da raffigurare, cioè Maria ed il santo patrono locale, posizionato a destra sul posto d'onore.

Al contrario, in Italia, Spagna e Norvegia, la periferia del continente, si sono conservati più pannelli, però appartengono ad una sola delle due tipologie: in Italia vengono preferite le opere da porre sopra l'altare, mentre le altre due nazioni rimangono fedeli agli *antependia*.

Il Centro Italia, da Roma a Bologna, gode di una fama speciale. Dalle città-stato toscane si irradia un profondo cambiamento, tramite i nuovi ordini mendicanti (Francescani e Domenicani), che sovrasta il tradizionale culto delle icone bizantine copiate. Si sviluppano diversi generi di pittura su tavola che favoriscono il dialogo con l'osservatore grazie a gesti ed espressioni coinvolgenti. I principali sono le pale d'altare di varie forme, le Madonne giganti di Siena (dal 1260 circa) ed i Crocifissi monumentali. Questi ultimi prima presentano un Gesù eretto, divino, trionfante sulla morte (*Christus Triumphans*), e più tardi si afferma un Gesù inerte che pende morto dalla croce, rievocando il dolore umano (*Christus Patiens*). Le prediche di san Francesco d'Assisi (1181-1226) influiscono particolarmente sul nuovo modo di interpretare la religione.

Durante il XIII secolo avvengono anche altri cambiamenti nell'iconografia oltre a quelli toscani. Gesù in Maestà non domina più incontrastato le porzioni centrali dei pannelli, accompagnato dalle scene relative alla sua Passione. Il culto di Maria assume un nuovo valore perché viene riconosciuta come madre del Figlio di Dio, colui che nasce per salvare l'umanità grazie al suo sacrificio, quotidianamente rievocato nei riti tramite l'Eucarestia. Perciò la Madonna col Bambino è spesso affiancata dalle scene precedenti o successive alla Natività. Inoltre, a ridosso della metà XIII secolo, l'importanza delle gesta di san Francesco d'Assisi si diffonde al di fuori dei confini italiani tramite gli ordini mendicanti, portando all'estero le sue peculiari raffigurazioni. Nel Centro Italia viene venerato subito dopo la morte con una serie di alte tavole cuspidate (*fig. 21*) che rappresentano un suo grande ritratto stante attorniato da piccole scene narrative tratte dalla sua biografia: un modello derivante dalle "icone della vita" (*fig. 22*, prodotte in Oriente dall'XI secolo), facilmente adattabile ad altri santi verso cui una comunità sia piuttosto devota, utile per fornire un ideale di condotta cristiana e convertibile senza sforzo in una composizione orizzontale. Così i due personaggi, Maria e Francesco, rinnovano i soggetti a disposizione per decorare gli altari duecenteschi, infondendo la dottrina ai fedeli tramite le immagini esposte ed una composizione ben studiata per trasmettere un preciso significato. A breve la Madonna col Bambino sposta le immagini di Gesù, invece i pannelli dedicati ai santi rimangono in numero minore perché collegate a festività minori, dunque meno appropriate per essere lasciate in mostra durante le principali feste dell'anno o in giorni non riservati al santo in questione. Il tema generale, comunque, rimane la salvezza tramite la fede.

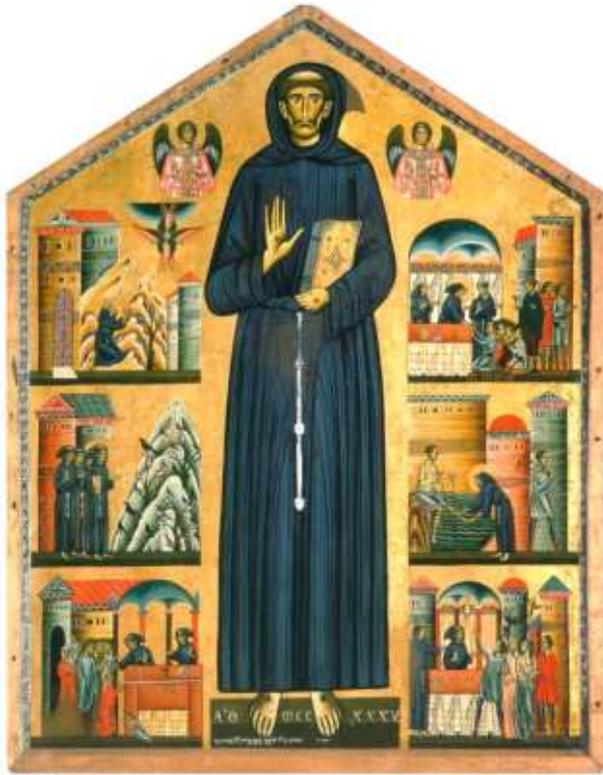


Fig. 21: BONAVENTURA BERLINGHIERI, Pannello con storie della vita di san Francesco d'Assisi, 1235 circa, chiesa di San Francesco in Pescia (Pistoia).

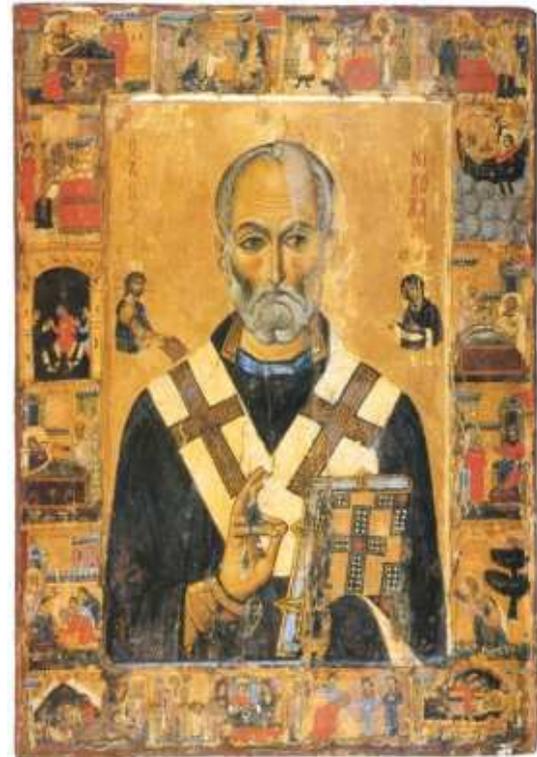


Fig. 22: Icona biografica di san Nicola, fine del XII secolo – inizio del XIII secolo, Monastero di Santa Caterina sul Sinai (Egitto).

Le prime pale d'altare a partire dal XII secolo sono i *retablos* che, come già visto nell'esempio di Berardenga (Siena), mantengono la forma rettangolare compatta, facendoli sembrare dei frontali spostati in un'altra posizione. Presto si sviluppa la variante chiamata "dossale", con la parte superiore che termina centinata o cuspidata. Gli inventari del XIII secolo contribuiscono a non distinguere la funzione dei pannelli dipinti, usando il termine "tabula" per entrambe. Il dubbio persiste fino al tardo XIII secolo, quando compaiono i trittici dotati di sportelli richiudibili ed i polittici fissi "a facciata", uno stratagemma atto a condensare in un unico luogo le effigi di tutti i santi venerati all'interno della chiesa sui vari altari.

Due esempi di pannelli posizionati sopra all'altare, ma facilmente confondibili con un frontale, si trovano nella Gemäldgalerie di Berlino, provenienti dalla Wiesenkirche (Sankt Maria zur Wiese) di Soest in Westfalen (Germania). Entrambi sono in legno di quercia, secondo la tradizione tedesca seguita con attenzione nella capitale delle regioni nord-occidentali.

Il più antico, un dossale (fig. 23), risale al 1240 circa ed ha il bordo superiore che alterna punte ed archi, rendendolo meno adatto al ruolo di *antependium*. Raffigura tre grandi scene della Passione: a sinistra Gesù viene portato davanti a Ponzio Pilato ed i suoi soldati per essere giudicato, nell'arco centrale appare la Crocifissione immersa in una folla di persone ed angeli dolenti e, a destra, le Pie Donne incontrano l'angelo al sepolcro vuoto. Le due immagini laterali sono poste dentro due cerchi

incavi, inscritti in cornici quadrate. Tutti i bordi che ripartiscono la composizione sono dorati, in modo da evidenziarli rispetto allo sfondo giallo. La stessa tecnica è stata sfruttata per mettere in risalto la croce centrale.

Il più recente, un *retablo* (fig. 24), risale al 1260 circa ed è perfettamente rettangolare. La superficie dorata, suddivisa da tre grandi arcate a tutto sesto in rilievo, misura 123 per 71 centimetri. Al centro spicca la Trinità, rappresentata come Dio in trono che sorregge il Figlio crocefisso inviandogli la colomba dello Spirito Santo. L'iconografia, tipica della Germania tra il XIII ed il XIV secolo, viene chiamata *Gnadenstuhl* ("Trono di Grazia"). Questo tema verrà esportato anche in Scandinavia, dove comparirà spesso all'interno di un quadrilobo. Ai lati della Trinità, tornando al pannello di Soest, Maria e l'apostolo Giovanni fungono da intercessori, rievocando una *Deesis*.

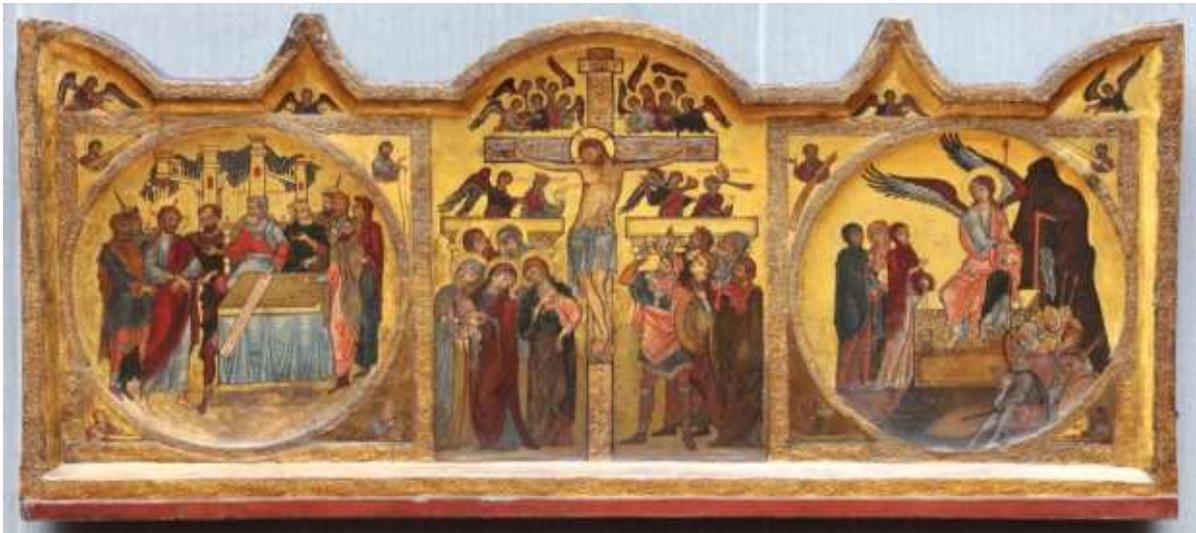


Fig. 23: Dossale della Crocifissione, 1240 circa, Gemäldgalerie di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania).

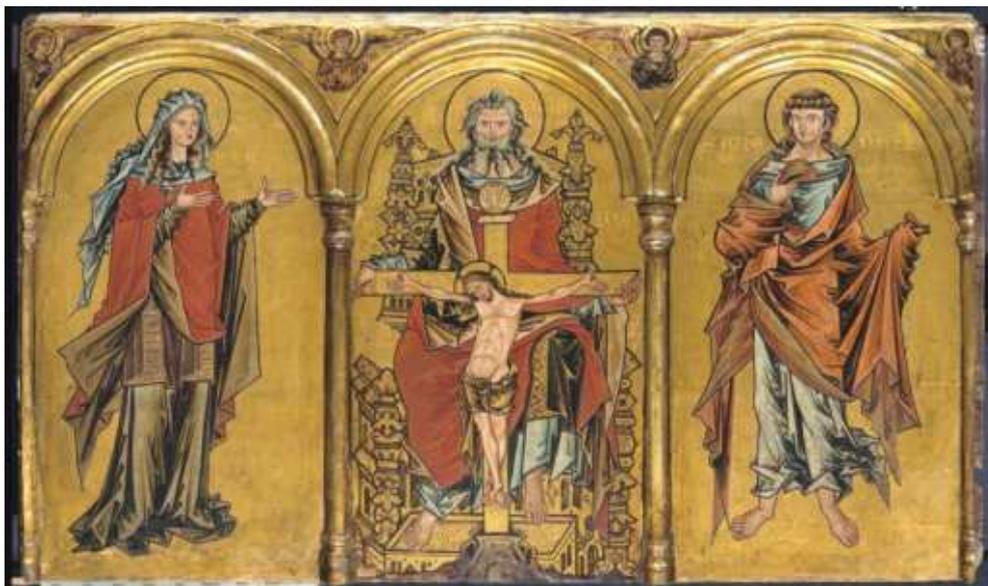


Fig. 24: Retablo con il Gnadenstuhl, 1260 circa, Gemäldgalerie di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania).

Il problema della distinzione tra *antependia* e *retablos* sussiste specialmente per le opere spostate nei musei o in un contesto diverso dall'originale, come possono provare i pannelli di Aschaffenburg in Germania (1250 circa), di Westminster in Inghilterra (1260-1270) e di Siena in Italia (1280-1290). L'Aschaffenburger Tafelbild (*fig. 25*), un dipinto su tavola dallo sfondo dorato, appartiene alla Stiftskirche (chiesa della collegiata) di Aschaffenburg, una città sulle sponde del Main a poca distanza da Frankfurt in Germania. Il pannello di 210 per 85 centimetri è stato prodotto nel 1250 circa, però non si è conservato bene quanto quelli appena descritti della Wiesenkirche. Oggi consiste in due sole assi orizzontali di quercia, molto danneggiate a destra, mentre a sinistra la pergamena che fungeva da base si estende oltre il loro perimetro sebbene deteriorata. Sia il formato sia l'iconografia ricordano il Soester Antependium del XII secolo. Inoltre entrambi sono stati commissionati a ridosso del completamento delle rispettive chiese come decorazione per gli altari maggiori. In questo caso la *Majestas Domini* centrale, sbiadita a metà lungo la diagonale, si trova racchiusa in una mandorla ovale bordata da un arcobaleno. Le quattro arcate laterali ospitano Maria e san Pietro a sinistra, l'unico lato leggibile. La posizione ed il gesto compiuto da Maria lasciano intuire che facesse parte di una *Deesis*. Pietro, invece, risulta il patrono della chiesa insieme a sant'Alessandro, molto probabilmente l'altro personaggio mancante a sinistra. Nonostante la somiglianza con un frontale d'altare noto, l'Aschaffenburger Tafelbild viene rimpiazzato nel tardo XV secolo da una pala di grandi dimensioni, quindi persiste il dubbio riguardo il suo ruolo.

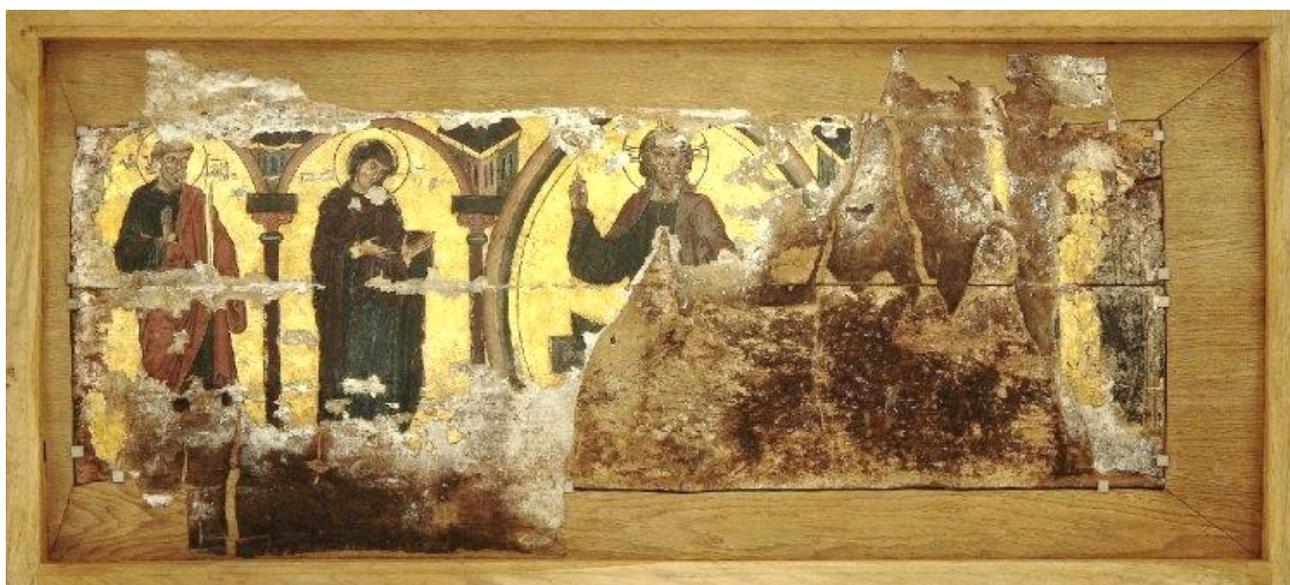


Fig. 25: Aschaffenburger Tafelbild, 1250 circa, Stiftskirche di Aschaffenburg (Bayern, Germania).

Il Westminster Retable (*fig. 26*) merita una particolare attenzione. Si tratta di un pannello posizionato sicuramente sopra all'altare, il più antico preservatosi fino ad oggi in Inghilterra, però sembra sia una copia in legno dipinto di un precedente frontale argenteo. Inoltre, la sua composizione potrebbe aver ispirato la pittura norvegese contemporanea grazie ai rapporti amichevoli tra i rispettivi monarchi. È

stato commissionato nel 1260-1270 dal patrono re Henry III (1216-1272) per l'altare maggiore della Saint Peter's Abbey a Londra (poi diventata la Westminster Cathedral) in occasione della sua consacrazione nel 1269. Misura 330 centimetri di larghezza, rientrando nella tipologia dei *retablos* orizzontali, la più ricorrente nella nazione durante il XIII secolo. La lunga superficie bassa viene suddivisa in cinque scompartimenti da spesse cornici dorate su cui sono state applicate delle lamine di metallo dorato e delle gemme. Lo scompartimento centrale rettangolare è affiancato da due quadrati e da altri due rettangoli alquanto stretti. All'interno dei tre rettangolari spiccano dei baldacchini, composti da arcate trilobate che poggiano su colonne e che sono sormontate da una ghimberga e due pinnacoli. Questi servono per risaltare i personaggi ospitati, come se fossero statue in un'edicola. Dato che la chiesa è dedicata a san Pietro, costui ha ottenuto un posto d'onore, infatti si trova sul lato destro sotto ad un baldacchino. Gli fa da pendant san Paolo sull'estrema sinistra, purtroppo non più visibile dopo il XVIII secolo. La figura principale risulta Gesù, collocato al centro, raffigurato stante nel suo ruolo di salvatore, mentre benedice e regge il globo terrestre. Si trova nell'arcata maggiore e nelle minori, accanto a lui, si intravedono tra le lacune sua madre Maria e l'apostolo Giovanni. I tre personaggi riuniti formano una *Deesis* insolita, favorendo l'intercessione presso le divinità, sebbene diano l'impressione di essere remote, alle porte della Gerusalemme Celeste. I due scompartimenti quadrati laterali, invece, sembrano esclusivamente decorativi perché riempiti da otto stelle ad otto punte, numerosi esagoni di vetro blu e qualche rombo di vetro verde, dando un effetto simile a degli smalti. Le stelle in origine incorniciavano delle piccole scene narrative relative ai miracoli di Gesù, cioè i momenti cruciali della sua missione sulla Terra per trasformarla tramite il conforto fisico e spirituale. Purtroppo ne sono sopravvissute tre molto danneggiate. Il tema della salvezza tramite la fede nel Messia risulta strano nel tardo XIII secolo perché l'arte inglese soffre di uno scarso interesse a riguardo, al contrario di quanto accadeva all'inizio del Medioevo sotto il governo anglosassone. In realtà l'abbazia è stata fondata da questa popolazione e curata dalla loro dinastia regnante fino all'invasione normanna del 1066. L'iconografia "fuori moda" del *retablo* rende plausibile il rifacimento di un precedente frontale metallico, eseguito secondo lo stile di Henry III.



Fig. 26: Westminster Retable, 1260-1270, Westminster Cathedral a Londra (Regno Unito).

Il pannello dipinto nel 1280-1290 da Guido di Graziano (attivo dal 1278 al 1302) per l'altare maggiore della chiesa di San Pietro in Banchi a Siena oggi è conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 27). Misura 141 per 100 centimetri e la sua funzione originale rimane incerta. Raffigura sulla porzione centrale un imponente san Pietro benedicente seduto in trono, sotto ad un ampio arco trilobato in rilievo, mentre ai lati compaiono quattro scene tratte dalla sua agiografia più le due superiori apparentemente poco inerenti: l'Annunciazione a sinistra e la Natività a destra. Forse queste fornivano una connessione con il soggetto dell'ipotetica pala d'altare, cioè la Madonna.



Fig. 27: GUIDO di GRAZIANO, Pannello di san Pietro, 1280-1290, Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente dalla chiesa di San Pietro in Banchi a Siena.

In alcuni casi conservati *in situ* non serve cercare tracce di bruciature provocate dalle candele o danni dovuti ai calci ed alla risalita dell'umidità, perché erano previsti sia il frontale d'altare sia il dossale in *pendant*. Questa situazione era comune all'intera Europa, dentro ad ogni tipo di chiesa dotata di una certa importanza (cattedrali, duomi, parrocchie e cappelle private, conventuali o monastiche). Purtroppo sono giunti fino ad oggi soprattutto esempi risalenti all'inizio del XIV secolo, come i tre di Saint-Thibault-en-Axois in Francia, Bologna in Italia, Vallbona les Monges in Spagna e Thetford in Inghilterra.

Nella chiesa di Saint-Thibaut-en-Auxois (Borgogna) l'altare maggiore è rivestito da due pannelli in legno scolpito policromo risalenti all'inizio del XIV secolo (fig. 28). Sia il dossale sia il frontale espongono scene della vita di san Teobaldo di Provins (1033-1066), un monaco eremita guaritore, le cui reliquie giacciono in un reliquiario posto in una cappella apposita all'interno della chiesa. La leggenda del santo ha grande importanza nella regione francese, dunque l'edificio è meta di

pellegrinaggi. L'*antependium* presenta al centro, sotto ad un arco tondo polilobato dal fondo blu, Tebaldo benedicente seduto su un trono, come se imitasse Gesù in Maestà. Su entrambi i lati si susseguono le scene in altorilievo tratte dalla sua agiografia, senza alcuna divisione, sebbene siano sormontate da una fila di arcate pensili trilobate che non interrompono nemmeno la campitura uniforme rossa dello sfondo. Il dossale, invece, attira l'attenzione grazie ad un ampio arco fiammato ornato da gattoni: contiene la Crocefissione con una piccola folla di fedeli addolorati che si stagliano contro il cielo blu. A destra e a sinistra viene ripreso il motivo delle arcate pensili, però in questo caso sono a fiamma e più basse del centro. I personaggi ospitati appaiono davvero fitti, rendendo ancora più difficile distinguere le scene.

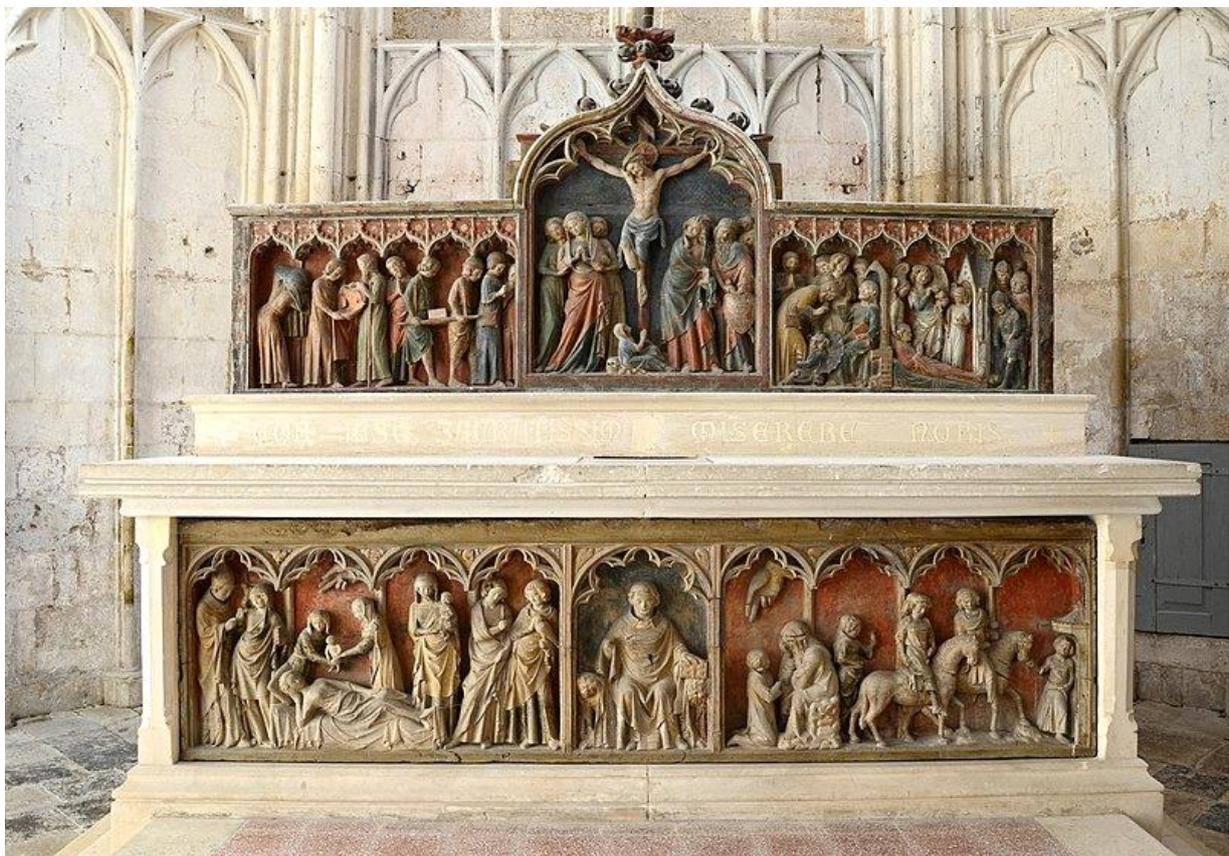


Fig. 28: Altare maggiore, inizio del XIV secolo, chiesa di Saint-Thibault-en-Axois (Bourgogne, Francia).

La chiesa di Santa Maria Nuova a Bologna, appartenente ad un convento di suore domenicane, aveva sia un polittico fisso sia un frontale d'altare (fig. 29), dipinti su tavole lignee dall'artista bolognese chiamato Pseudo-Jacopino di Francesco (attivo durante la prima metà del XIV secolo). Entrambi sono datati al 1335-1340, hanno all'incirca le stesse misure (190 centimetri di base), sono composti all'interno di architetture in rilievo simili e godono di un'iconografia complementare che li lega indissolubilmente. Oggi si trovano nella Pinacoteca Nazionale di Bologna con i numeri d'inventario rispettivamente 217 e 7153. L'*antependium* è dominato dalla Dormizione della Madonna, rappresentata al centro sotto ad un grande arco polilobato in rilievo, riempito anche da un gruppo di

angeli e da una mandorla blu con l'incoronazione di Maria da parte di Gesù. Ciascun lato è suddiviso in quattro arcate a sesto acuto disposte su due registri. Queste delimitano sette scene della vita di Maria. L'ottava (in alto a sinistra) è dedicata a san Gregorio che intercede per l'imperatore Traiano: sembra fuori luogo, invece dipende dal registro inferiore del polittico, dove il Padre della Chiesa è raffigurato nel suo studio. Inoltre, il punto focale del polittico corrisponde alla Presentazione al Tempio, scena mancante nel frontale sottostante.



Fig. 29: PSEUDO-JACOPINO di FRANCESCO, Polittico e frontale, 1335-1340, Pinacoteca Nazionale di Bologna, provenienti dalla chiesa di Santa Maria Nuova a Bologna.

La chiesa monastica delle suore cistercensi di Vallbona les Monges nel sud della Catalogna (Spagna) possedeva due pannelli rettangolari che ora sono conservati nel Museu Nacional de l'Art de Catalunya a Barcellona. Decoravano l'altare della cappella del Corpus Christi (fig. 30), risalgono al 1335-1345 circa ed hanno dimensioni simili, rispettivamente 108 per 222 centimetri e 106 per 223 centimetri con uno spessore tra gli 8 ed i 9 centimetri. Sul *retablo* spicca in centro la raffigurazione della Trinità, simile al *Thronum Gratiae* tedesco, affiancata da dodici archi su due registi che ospitano delle scene

narrative, tra cui l'Ultima Cena che riempie due arcate senza la colonnina che le sorregga, sostituita da Gesù. Il frontale, invece, è dominato dalla figura centrale della Madonna stante con il Bambino in braccio. Ai lati si ripete lo schema compositivo del *retablo*, con ulteriori scene miracolose legate all'Eucarestia e la stessa ricca architettura in pastiglia dorata. Le arcate sono tutte trilobate, dotate di ghimberga, gattoni e pinnacoli. L'alto baldacchino che evidenzia le figure centrali ha un arco a tutto sesto polilobato, sormontato da una semplice fila di gattoni.



Fig. 30: Retablo e frontale d'altare, 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Vallbona les Monges (Spagna).

I due prossimi pannelli inglesi risultano contemporanei a quelli bolognesi e catalani. I frati domenicani della Thetford Priory (in Norfolk) tra il 1335 ed il 1350 commissionano, forse ad un artista della città di Norwich, sia il frontale sia il *retablo* per il loro altare (fig. 31). Oggi il convento è in rovina ed i due dipinti sono divisi tra la vicina chiesa parrocchiale di Saint Mary a Thornham Parva in Suffolk ed il Musée de Cluny a Parigi. All'epoca Norfolk e Suffolk erano uniti per formare la regione East Anglia, un ex regno anglosassone (il nome deriva dal popolo germanico degli Angli). Il Thornham Parva Retable, che misura 390 per 110 centimetri, è suddiviso in nove arcate in rilievo,

di cui quella maggiore è occupata dalla Crocifissione e le otto laterali da santi, incluso il patrono san Domenico posizionato a destra di Maria. Il frontale a Parigi, invece, risulta il più antico manufatto del genere di produzione inglese ad essersi conservato. È leggermente più piccolo rispetto al *retablo* e raffigura, entro quattro ampi polilobi, altrettante scene fondamentali della vita di Maria: la Natività, la Dormizione, l'Adorazione dei Magi e l'Educazione. Forse manca una quinta scena all'estrema sinistra perché la cornice della Natività è stata tagliata bruscamente. Sebbene si tratti di un pannello piano dipinto, lo sfondo non è uniformemente dorato come nelle pitture viste finora, ma decorato da minute griglie geometriche. Soltanto alcuni dettagli, a partire dai bordi dei polilobi, sono stati evidenziati tramite la doratura.



Fig. 31: Retablo e frontale, 1335-1350, chiesa parrocchiale di Saint Mary a Thornham Parva (Suffolk) e Musée de Cluny a Parigi, provenienti dalla Thetford Priory (Norfolk, Regno Unito).

La produzione della versione in oreficeria degli *antependia* continua anche ben oltre la soglia del XIII secolo, nonostante appaia molto esigua e limitata alle regioni conservative che comunque adottano lo stile Gotico. Nella penisola italiana vengono perfino dotati dei *retablos* in *pendant*. Due esempi pressoché coevi, appartenenti a due tradizioni diverse, sono l'altare maggiore della Basilica di San Marco a Venezia e l'Altare d'Argento nella Cattedrale di Pistoia.



Fig. 32: Altare d'Argento, seconda metà del XIII secolo – seconda metà del XIV secolo, Cappella di San Giacomo Maggiore, Cattedrale di Pistoia.

Quest'ultimo (fig. 32) è stato eseguito per la Cappella di San Giacomo Maggiore, detto San Jacopo, adiacente alla Cattedrale. Durante i secoli viene ingrandito ed abbellito in continuazione. La parte più antica corrisponde all'*antependium*, secondo i documenti risalente al 1261 e raffigurante la *Majestas Domini* al centro. Entro il 1293 viene aggiunto il dossale col lato superiore arcuato che, nel XIV-XV secolo, viene sistemato sopra al nuovo *retablo* rettangolare che incorpora una statua di san

Giacomo in trono. Nel 1316 pure l'*antependium* viene rinnovato, sostituendolo con quello attuale composto di sole scene narrative su tre registri. Ottiene l'incarico l'orafo Andrea di Jacopo d'Ognabene che inserisce un'eco del vecchio frontale nel riquadro centrale in alto, rappresentando Gesù in trono tra Maria e san Giacomo stanti. Gli altri quattordici riquadri sono divisi tra scene sulla vita di Gesù ed altre tratte dall'agiografia del santo patrono. Sia all'estrema destra sia all'estrema sinistra compaiono tre arcate sovrapposte, simili a baldacchini gotici, che ospitano un profeta ciascuna. Per il resto domina lo stile Romanico. Durante la seconda metà del XIV secolo la decorazione viene estesa ai fianchi dell'altare, commissionando due nuovi pannelli ad una bottega di Firenze. L'unica cosa mantenuta invariata negli anni è l'uso dell'argento come materiale principale. Venezia, rimasta più vicina alle usanze bizantine, invece propone degli arredi in oro per la Basilica di San Marco, all'epoca cappella palatina del Palazzo Ducale. La Pala d'Oro risplende sopra all'altare maggiore dal 1105, quando il doge Oderlaffo Falier (1102-1108) l'ha commissionata per riunire una serie di placchette dorate, decorate in smalto *cloisonné*, di origine bizantina coeva. Dopo di lui vi hanno messo mano il doge Pietro Ziani (1205-1229) che ha aggiunto il coronamento, composto da sette grandi immagini delle feste cristiane provenienti dalla chiesa del Pantokrator a Costantinopoli, e, infine, il doge Andrea Dandolo (1343-1354) che ha assoldato l'orafo Buonesegna per creare un nuovo telaio in modo da ristabilire una certa armonia nella composizione, senza tralasciare la profusione di perle, pietre preziose e filigrana. Il frontale d'altare in uso risaliva al periodo del doge Pietro Orseolo (976-978) ed era in argento dorato su anima di legno, forse una parte è stata addirittura riutilizzata per ampliare la pala. A ridosso del 1300 ne viene esposto uno nuovo¹⁴ (*fig. 33*), realizzato con la stessa tecnica, che già nel 1336 viene dotato di un'ulteriore cornice, facendogli raggiungere le dimensioni di 321 per 101 centimetri. Lo spazio è suddiviso in due registri di quattordici arcate trilobate a sesto acuto. Alle estremità ci sono anche quattro mezzi archi dedicati agli arcangeli. Il registro superiore al centro raffigura Gesù benedicente in trono, affiancato da Maria e dall'apostolo Giovanni (il gruppo della *Deesis*), poi ai lati prosegue la fila dei dodici Apostoli stanti. Il registro inferiore, in corrispondenza di Gesù, presenta san Marco in posa orante, abbigliato come un vescovo ed attorniato da tredici scene tratte dalla sua agiografia, evidentemente ispirate ai mosaici della basilica. La cornice alterna riquadri riempiti da busti di santi e riquadri con un quadrilobo centrale da cui si diramano dei vegetali carichi di ghiande (nonostante le foglie non siano di quercia). L'insieme ricorda che l'arte veneziana durante il Medioevo unisce influenze bizantine e romaniche, in questo caso inserite all'interno di architetture gotiche. Attualmente il Paliotto di San Marco non è più esposto sull'altare maggiore, ma è custodito nel Tesoro della basilica.

¹⁴ Le informazioni sono tratte anche da WIXOM 1986, pp. 286-289.



Fig. 33: Paliotto di San Marco, inizio del XIV secolo, Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia.

Rompono la tradizione veneta i due pannelli dipinti conservati al Museo di Castelvecchio a Verona, appartenenti alla fase di transizione dagli *antependia* ai *retablos* diffusa ovunque in Italia dagli artisti toscani.

Il primo viene chiamato Paliotto dei Sette Santi (fig. 34) e risale alla prima metà del XIV secolo. Privo di una ripartizione architettonica, raffigura sette personaggi in successione: sei santi si rivolgono verso il centro, occupato dal trono della Madonna con il Bambino. Il piccolo Gesù si sporge in direzione della santa alla sua sinistra, inginocchiata ed incoronata da due angeli che scendono dal cielo.

Il secondo pannello è il cosiddetto Paliotto delle Trenta Storie Bibliche (fig. 35), realizzato nel 1340 dal Secondo Maestro di San Zeno (attivo nella prima metà del XIV secolo). Sui cinque registri, separate da semplici bande dorate, si susseguono esattamente trenta scene scelte tra la Creazione ed il Giudizio Universale, dando priorità al Nuovo Testamento. Purtroppo manca la cornice. La lacuna rivela la struttura composta da assi orizzontali.

La chiesa di provenienza di entrambi i dipinti risulta ignota. Dati la forma ed il periodo, forse nessuno dei due è mai stato usato come frontale d'altare, però derivano evidentemente da quel genere.



Fig. 34: Paliotto dei Sette Santi, prima metà del XIV secolo, Museo di Castelvecchio a Verona.



Fig. 35: *SECONDO MAESTRO di SAN ZENO, Paliotto delle Trenta Storie Bibliche, 1340, Museo di Castelvecchio a Verona.*

Durante il tardo XIII secolo ormai hanno preso il sopravvento le pale d'altare nell'intera Europa. Come già dimostrato, seguono lo stesso schema compositivo degli *antependia*, basato su un pannello rettangolare di legno. Inoltre sfruttano la riproduzione dell'architettura gotica per suddividere le diverse immagini, sia scene narrative sia figure stanti o in trono. Venezia, Firenze e Siena presto si affermano nel ruolo di maggiori produttori di tale genere, esportandolo nei loro possedimenti territoriali (la Repubblica Serenissima giunge fino alla Dalmazia) e nei regni circostanti. Gli ordini mendicanti, stabilitisi capillarmente in tutto il mondo conosciuto, contribuiscono alla diffusione, perseguendo lo scopo di rendere simili le chiese che fondano.

Verso il 1300 i frontali cessano di venire realizzati in legno o metallo, tranne qualche rara eccezione, perché troppo onerosi data la dimensione raggiunta degli altari gotici. In compenso i paliotti in tessuto (lino o seta) predominano, permettendo di cambiarli in base alle feste liturgiche. Sono più pratici, leggeri da spostare, facili da appendere e perfetti per risaltare le occasioni speciali mentre i precedenti *antependia* rimangono fissi. Ne viene preparato un intero *set* per le diverse ricorrenze, custodito in una cappella laterale insieme alle vesti del clero. I colori dei tessuti sono diventati importanti nella liturgia, in quel periodo è in fase di codifica un preciso sistema per annetterli ad una festività particolare. I ricami riprendono questo significato e lo aggiungono alle immagini obbligatorie di Maria accompagnata dal patrono locale, garantendo una maggiore originalità nelle composizioni e nelle iconografie. Spesso viene inserito un testo che riguarda la dedica dell'altare e riporta l'elenco

delle reliquie contenute. Le versioni di lusso hanno applicate anche perle, placchette metalliche, pietre preziose incastonate e fili d'oro o d'argento, mentre le versioni modeste vengono dipinte al posto del ricamo. Sfortunatamente i tessuti sono un materiale meno duraturo del legno o del metallo, dunque sono rari i ritrovamenti dei paliotti precedenti al XIV-XV secolo.

Uno degli esempi più antichi è il paliotto proveniente dal monastero di Heiningen, oggi conservato nella chiesa di Marienberg presso Helmstedt in Germania (fig. 36). Si tratta di una tela grezza con ricami in lino e filato di seta chiari, prodotta in Niedersachsen (Bassa Sassonia) nella prima metà del XIII secolo. Simile ad un *antepedium* rigido, rappresenta al centro la *Majestas Domini* dentro una mandorla quasi rotonda, attorniata dagli *zodia* dei quattro Evangelisti. Ai lati, sei arcate ogivali, decorate da angeli frontali sugli estradossi, ospitano Maria e Giovanni Battista, posizionati accanto a Gesù per formare una *Deesis*, ed i santi Pietro (con la chiave), Paolo e Nicola (con la mitria vescovile). Ne manca un sesto a destra, è stato ritagliato. Il bordo superiore reca delle volute vegetali stilizzate, mentre quello inferiore soffre di numerose lacune, comunque si può dedurre che raffiguri i busti dei dodici Apostoli che attorniano la Madonna col Bambino all'interno di una serie di archi a tutto sesto.



Fig. 36: Paliotto, prima metà del XIII secolo, chiesa di Marienberg presso Helmstedt, proveniente dal monastero di Heiningen (Niedersachsen, Germania).

Risale al 1320 circa il Parement d'autel du Couvent des Cordeliers di Toulouse¹⁵ in Occitanie (Francia meridionale). Il fondo dorato è ricamato in seta dai colori tenui, seguendo una composizione particolare, carica di dettagli, che appare quasi caotica (fig. 37). Due registri di quadrilobi uniti da piccoli nodi, racchiudono almeno dodici scene narrative dedicate alla vita di Gesù. Gli spicchi di risulta in alto sono riempiti da angeli che compiono gesti diversi, mentre i rombi centrali e gli spicchi

¹⁵ Informazioni tratte anche da ARIBAUD n.d.

in basso alternano episodi tratti dalle agiografie di numerosi santi, tra i quali san Francesco che riceve le stimmate. La cornice esterna sottilissima riprende i motivi geometrici dei bordi dei quadrilobi. Nonostante il paliotto misuri 267 per 88 centimetri, è mutilo a destra di almeno una fila di medaglioni.

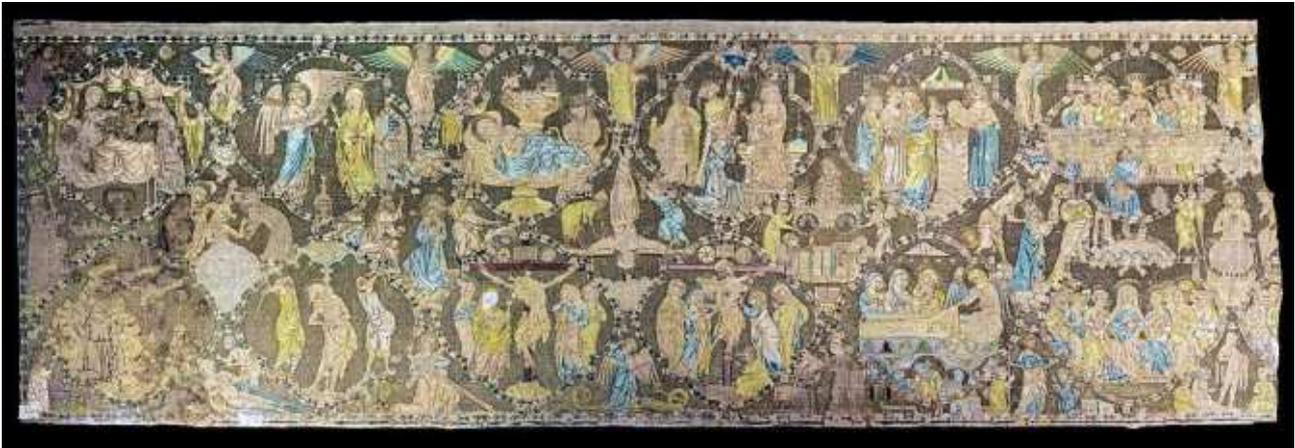


Fig. 37: Paliotto, 1320 circa, Musée des Arts Précieux Paul-Dupuy a Tolosa, proveniente dal Couvent des Cordeliers di Tolosa (Occitanie, Francia).

Anche Venezia produce paliotti di lusso nello stesso periodo, non di rado disegnati dai pittori più famosi. Tra questi rientrano i tre creati dalla bottega di Paolo Veneziano (1300-1365) per essere esportati sull'isola di Krk (Veglia) in Dalmazia, sede di un vescovado e di alcuni monasteri. Il cosiddetto Antependium di Dobrinj¹⁶ (fig. 38) giunge nell'antica chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Dobrinj (Dobrigno), un paese sul versante nord-est dell'isola, esistente almeno dal 1100. Rimasto nella collocazione originale fin dal Medioevo, oggi il paliotto è conservato al Sakralni Muzej (Museo di Arte Sacra), allestito nella canonica della chiesa. Si ispira alla tradizione delle figure ricamate in fili dorati ed argentati su fondo di seta rossa, derivata dalla Germania del XIII secolo. La superficie di 125 per 89 centimetri viene suddivisa da tre archi trilobati a tutto sesto, i due laterali minori rispetto a quello centrale, decorati sugli estradossi da volute vegetali e due polilobi. Perfino le sottili colonne sono ornate, avvolte lungo l'intera altezza da un nastro. La cornice architettonica non distrae, l'incoronazione di Maria da parte di Gesù attira subito l'attenzione. Madre e Figlio sono seduti su una panca, due angeli in cielo sorreggono un drappo dorato che funge da sfondo, nascondendo il cielo blu trapuntato di stelle dorate. Un terzo angelo benedice dall'alto. Ai lati san Giacomo e santo Stefano assistono alla scena, circondati da fiori stilizzati.

¹⁶ Informazioni tratte anche da COZZI 2017, pp. 235, 244, 263-264.



Fig. 38: PAOLO VENEZIANO e BOTTEGA, Paliotto, prima metà del XIV secolo, Sakralni Muzej di Dobrinj, isola di Krk (Croazia).

Il paliotto dell'altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze (*fig. 39*), al contrario dei tre dell'isola di Krk, è firmato direttamente dall'artista. Jacopo di Cambio lo ha realizzato nel 1336 su commissione del frate Jacopo Andrea Aldobrandini (morto nel 1369). Il panno blu misura 440 per 106 centimetri, dunque contiene numerose figure, disposte in due registri divisi da uno spesso fregio geometrico marrone dotato di frange. Il registro inferiore, molto più alto rispetto a quello superiore, rappresenta al centro l'Incoronazione di Maria tra otto angeli musicanti, evidenziata da un ampissimo arco fiammato. Ai lati assistono quattordici santi, ognuno posto sotto al suo arco trilobato ad ogiva che poggia su colonne tortili. I pennacchi di risulta sono riempiti da busti di angeli, che sembrano sostenere con le ali il lato superiore della cornice di girali d'acanto abitata da uccelli. Il registro superiore, esterno a questa cornice, è diviso in semplici riquadri: alcuni ospitano delle scene narrative riguardanti la vita di Maria, alternati ad altri con dei baldacchini occupati da profeti, angeli o santi. Il tema mariano del paliotto lo rendeva adatto ad essere esposto soltanto durante determinate feste, in combinazione con il polittico fisso dipinto da Ugolino di Nerio (1280-1335), oggi perso.



Fig. 39: JACOPO di CAMBIO, Paliotto, 1336, Museo degli Argenti di Firenze, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

Le novità del tardo XIII secolo, riguardanti le pale d'altare, in seguito si evolveranno in due modi distinti, mantenendo la formula del pannello di legno intagliato e/o dipinto. Le absidi gotiche permettono l'espansione sia in altezza sia in larghezza delle pale. Ciò ispira a creare opere sempre più scenografiche. Le principali varianti si definiscono entro la metà del XIV secolo e poi continuano a venire prodotte fino al XVI secolo inoltrato.

I polittici a sportelli diventano tipici del Nord Europa, coperti di raffigurazioni dipinte dall'interno all'esterno. Nella maggior parte dei casi i singoli personaggi o le scene narrative sono rappresentati all'interno di arcate gotiche su più registri. I numerosi pannelli sono parzialmente scolpiti, soprattutto a ridosso di quello centrale dove possono essere ospitati dei reliquiari tridimensionali. Esiste una gerarchia delle tecniche impiegate che vede al primo posto l'altorilievo, al secondo il bassorilievo ed al terzo la pittura sulla superficie piana. Questa viene sfruttata nella decorazione degli sportelli, non di rado richiudibili in modi diversi per variare l'iconografia in base alla festività e al messaggio trasmesso. Ciò regola la visione del tesoro della chiesa, cioè le reliquie, aiutando i fedeli a seguire con attenzione il calendario ecclesiastico. Una tale esposizione di magnificenza, però, si confà all'altare maggiore, non agli altri minori che vengono ornati da semplici trittici dipinti o dai manufatti più antichi (*antependia, retablos* o dossali).

Nel Sud Europa, invece, si preferiscono i polittici fissi "a facciata". I primi compaiono verso il 1270 a Firenze e Siena, come sviluppo dei dossali con una cuspide sopra ad ogni personaggio. L'architettura gotica, simile alla facciata di una chiesa, funge da cornice per una galleria di figure celesti, raffigurate in tante piccole icone inserite nell'apposito spazio, secondo un programma preciso che rievoca il culto sia della comunità locale sia dell'ordine religioso. Non viene dimenticata la storia della salvezza garantita dalla Chiesa, anzi, viene esaltata tramite la presenza di schiere di Profeti, Apostoli, Padri della Chiesa e Santi. L'edificio immaginario è organizzato appositamente per favorire la meditazione sulla fede, come una predica per immagini.

Nell'intera Europa risulta chiaro che si rispetti una gerarchia precisa per disporre i personaggi e che la pala d'altare funge da oggetto di rappresentanza dell'istituzione che amministra la chiesa (nobili, corporazioni, ordini monastici o vescovi). Queste comunità sono spesso in concorrenza tra loro, quindi ostentano il prestigio, la profonda devozione e la ricchezza a disposizione tramite la scelta dei materiali, delle tecniche e dell'artista incaricato per eseguire l'opera. Più l'invenzione appare originale, meglio manifesta l'orgoglio locale, rimanendo comunque un dono votivo destinato alla divinità da parte dell'intero gruppo che invoca protezione. La gara nel dimostrarsi i più degni dell'appoggio celeste porta alla crescita a dismisura del lusso e del formato delle pale. Nel XIV secolo cominciano i diversi chiostri, nel XV secolo partecipano pure le città.



Fig. 40: Retablo dell'altare maggiore, 1340-1350, Bode-Museum di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania).

Uno degli ultimi esempi di *antependium* dipinto su tavola corrisponde al pannello dell'altare maggiore della Wiesenkirche di Soest (fig. 40), realizzato tra il 1340 ed il 1350. Misura 341 per 103 centimetri e riprende l'iconografia dell'antico Soester Antependium risalente al tardo XII secolo (fig. 6), duplicando la quantità di santi stanti presentati sotto alle arcate. Al centro viene mantenuta la *Majestas Domini* all'interno di un quadrilobo arcobaleno, attorniata dagli *zodia* dei quattro Evangelisti, usando dei colori molto più vivaci ed aggiungendo dei dettagli ornamentali. Mentre ai lati gli otto archi sono diventati gotici, dunque a sesto acuto e trilobati. Sugli estradossi compaiono perfino degli angeli che si confondono con l'architettura sottile. Oltre ai due santi in più alle estremità della tavola per l'altare maggiore, è stata modificata pure la coppia centrale: l'apostolo Giovanni ha sostituito Giovanni Battista nel gruppo della *Deesis*. Sulla cornice, mantenuta semplice, corre un tralcio di vite che si interrompe dove sono stati inseriti dei medaglioni incavi dedicati ai busti di alcuni Profeti. Le similitudini tra questo pannello ed il Soester Antependium lasciano credere che abbiano la stessa funzione, cioè coprire la parte anteriore dell'altare. Nel 1313 il coro della Wiesenkirche ha subito una ricostruzione, prevedendo tre absidi al posto delle due precedenti (erette all'inizio del XIII secolo). I rivestimenti dei vecchi altari sono stati spostati nelle due absidi laterali, mentre quella centrale aveva bisogno di un nuovo arredo di dimensioni maggiori, ecco perché è stato commissionato il frontale alla metà del XIV secolo. Nel 1853 viene riportato che era davvero usato per tale scopo, nonostante esistano altre prove che dimostrino il suo collocamento sopra all'altare come *retablo* per un periodo in epoca moderna. Oggi si trova al Bode-Museum di Berlino.

Per concludere, un dipinto di Hans Witz (attivo dal 1440 al 1478 tra Francia e Germania) ritrae la Sacra Famiglia all'interno di una generica chiesa gotica, riproducendone l'aspetto nel 1450-1455 (fig. 41). Nella penombra luccicano tre altari nel coro ed uno in una cappella laterale, dotato solo di una grande pala centinata. I primi tre mostrano tre combinazioni diverse di decorazioni: il sinistro ha un dossale tricuspidato ed un *antependium*, il destro un *retablo* ed un *antependium*, mentre quello centrale, posizionato più in fondo, sembra avere un paliotto chiaro ed un polittico. Tutti i pannelli

dipinti hanno il fondo dorato. Forse il pittore svizzero non avrebbe scelto un'ambientazione simile se la maggioranza delle chiese medievali europee non fosse apparsa come questa.



Fig. 41: HANS WITZ, *Sacra conversazione*, 1450-1455, Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli

II.1.2 – I FRONTALI D’ALTARE SCANDINAVI

In Scandinavia¹⁷ si sono conservati soprattutto frontali d’altare risalenti al periodo dalla metà del XIII all’inizio del XV secolo, nonostante venissero creati fin dalla metà del XII secolo per dare risalto al punto focale delle chiese. Non esistono solo *antemensaler* composti da un pannello piano dipinto: a volte la superficie lignea viene coperta da placchette di metallo in rilievo oppure viene scolpita in bassorilievo e poi dipinta. Queste due tipologie sono tipiche dell’epoca precedente.

¹⁷ LINDBLOM 1916, pp. 21-22, 147-151, 157-158; FETT 1917, pp. 16-17; LEXOW 1926, pp. 66, 90-96, 98-104, 127-138; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 8, 13-16, 20; LASKO 1991; FUGLESANG 1993, p. 321; NILSÉN 1993, pp. 463-464; BINSKI 1995, p. 54; BLINDHEIM 1995, pp. 1-3; MORGAN 1995, pp. 9-10, 14-23; PLAHTER 1995, pp. 111-113, 122-126; LIDÉN 1999, p. 288; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; BINSKI 2009, pp. 34-35; KEMPERDICK 2009, p. 132; NYBORG 2009, pp. 184-186; *Proveniens*, Rekonstruksjon av et panelmaleri fra Middelalderen - Frontale fra Tingelstad (I) i Oppland, 2010; KOLLANDSRUD 2012, pp. 355-364; VALENTI 2012, pp. 108-115, 126-127, 364-367, 380, 395-399, 411-415, 425-432, 434; STANG 2013, pp. 162, 165, 167 nota 2; PLAHTER 2014, pp. 195-203; THUNE 2015; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Tutti hanno preso il nome dalla chiesa di provenienza¹⁸, dove sono stati rinvenuti dagli antiquari dell'Ottocento, ad eccezione dell'Olavsantemensale che raramente viene chiamato Trondheimsfrontale o Antemensale di Trondheim. In generale si tratta di piccole parrocchie di campagna, di solito *stavkirker* (chiese di legno), non di cattedrali o monasteri. Queste vengono curate da patroni laici, spesso nobili locali, che offrono i terreni per la costruzione degli edifici e poi vi seguono le funzioni insieme agli altri fedeli.

Gli *antemensaler* corrispondono ai principali resti della pittura norvegese medievale, fondamentali per comprendere le tecniche dell'epoca. Esisteva già la pittura ad olio dal XII secolo, utilizzata pure sulle miniature nei manoscritti o sulle pareti (sopra ad un fondo asciutto a base di calce). Come supporto, data la mancanza di metalli preziosi e l'abbondanza di legname, si preferisce quest'ultimo materiale, tentando di rendere lo stesso effetto vivace dei primi perché lo splendore va mantenuto. I pochi pigmenti ed alcuni materiali importati (ad esempio le foglie metalliche) risultano costosi, quindi il dipinto acquisisce valore nonostante manchino gemme incastonate o smalti vitrei.

La pittura su tavola spesso imita questo genere di decorazioni preziose, ritenute di origine complicata e misteriosa, quasi magica. Dunque suggestionano l'osservatore, specialmente grazie al loro luccichio che sembra sovranaturale e dà l'impressione della presenza delle divinità. I colori ad olio permettono di ricreare la stessa brillantezza, vivacità e trasparenza. Tuttavia la somiglianza verrà sfruttata a partire dal XIII secolo. Durante l'Epoca Romanica (XII secolo) la Norvegia si avvicina al resto della tradizione scandinava.

Tra il 1120 ed il 1150 alcune chiese danesi e svedesi vengono dotate dei cosiddetti *Gyldne Altre* (Altari Dorati), cioè degli arredi per l'altare decorati da placchette di rame dorato fissate su una base in legno di quercia. Consistono in un pannello rettangolare corrispondente al lato anteriore dell'altare ed in un fregio da posizionare sopra a ridosso della parete. Questo fregio serve da base per un crocefisso che esprime l'idea del trionfo divino e per un grande arco o due alte torri che evidenziano l'importanza del luogo. Il genere deriva dall'arte della Germania nord-occidentale (specialmente Soest in Westfalen), nonostante la tecnica diversa, ma gli esemplari conservati hanno un'iconografia simile. Il centro di produzione principale è la penisola Jutland in Danimarca, da dove poi vengono esportati nella Svezia meridionale. I più famosi si trovano nella Lisbjerg Kirke (Jutland orientale) e nella Sahl Kirke (Jutland occidentale). Il primo (*fig. 42*) risale al 1135, ora si trova nel Nationalmuseet di Copenhagen ed è dotato solo dell'arco superiore. Il secondo (*fig. 43*) è ancora conservato nella chiesetta del villaggio, appeso sopra all'altare maggiore, però risale al 1225 ed ha sia l'arco sia le torri. L'intera superficie del pannello è suddivisa in riquadri su tre registri, al centro lasciano spazio ad una grande mandorla che ospita la rappresentazione di Maria in trono col Bambino o di Gesù in

¹⁸ Le località citate si trovano nella cartina (*fig. 109*) a p. 133.

Maestà, circondata negli spigoli restanti da angeli o dagli *zodia* dei quattro Evangelisti. I riquadri possono essere occupati da santi stanti (in coppia o soli) oppure da scene evangeliche in cui agiscono pochi personaggi. Il fregio, invece, corrisponde ad una fila di archi abitati dai dodici Apostoli ai lati di Gesù benedicente, posto sotto al crocefisso.



Fig. 42: Altare dorato di Lisbjerg, 1135 circa, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente dalla Lisbjerg Kirke (Jutland, Danimarca).



Fig. 43: Altare dorato di Sahl, 1225 circa, Sahl Kirke (Jutland, Danimarca).

L'altare dorato di Broddetorp (*fig. 44*) merita particolare attenzione, essendo più vicino ai confini norvegesi. È stato commissionato attorno al 1150, forse in una bottega di Lund (sede arcivescovile danese in Skåne [pronuncia: "Skone"]), per la Broddetorp Gamla Kyrka (Antica chiesa di Broddetorp) in Västergötland [pronuncia: "Vesteriotland"], ma nel 1903 è stato spostato allo Statens Historiska Museet di Stoccolma. Il pannello appare diviso in quattro registri di riquadri che incorniciano delle scene. La mandorla centrale risulta alta solo quanto due registri e racchiude Gesù in Maestà. Il fregio è molto più basso rispetto a quelli danesi ed è sormontato alle estremità da due torri di circa 15 centimetri, in passato terminate da cristalli di rocca ora scomparsi. Rappresenta dei medaglioni formati da tralci di vite in cui si narra la storia di un cacciatore che incontra un cervo con

una croce splendente tra le corna, probabilmente si tratta di sant'Eustachio o san Uberto di Liegi. Purtroppo manca il crocefisso originale, sostituito verso il 1300 da uno più imponente.



Fig. 44: Altare dorato di Broddetorp, 1150 circa, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla Broddetorp Gamla Kyrka (Västergötland, Svezia).

In Norvegia, invece, giunge soltanto un frontale d'altare dorato dalla provenienza inconsueta: viene commissionato a Bisanzio da re Sigurd I il Crociato (1103-1130) in occasione del suo viaggio in Terrasanta, terminato nel 1111. Purtroppo oggi risulta scomparso, tuttavia includeva sicuramente smalti e pietre preziose.

Nello stesso periodo viene prodotto sulla costa occidentale, forse nell'area di Bergen, un frontale simile per la chiesa di Flåvær [pronuncia: "Fløver"] che si trova su una piccola isola in Møre og Romsdal, sempre composto di placchette dorate applicate su un supporto ligneo (fig. 45). Adesso è conservato all'Universitetsmuseet di Bergen. Nonostante sia incompleto, si riconoscono tre registri: il superiore e l'inferiore sono occupati da scene tratte dai *Vangeli* (l'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi e la Crocifissione) inserite dentro ad una fila di archi tondi, mentre in quello centrale spicca Gesù in Maestà racchiuso in una mandorla, circondato dagli *zodia* dei quattro Evangelisti ed affiancato da alcuni santi in piedi. Sembra riunire le esperienze danesi e svedesi dei *Gyldne Altre*.



Fig. 45: Antemensale di Flåvær, inizio del XII secolo, Universitetsmuseet a Bergen, proveniente da Flåvær (Møre og Romsdal).

A causa dello sforzo per reperire i materiali o soltanto a causa dei costi, presto gli artisti (pure svedesi e finlandesi) passano dai rilievi in oreficeria a quelli su legno, diminuendo la quantità di metallo necessaria. La doratura di base consiste in un'argentatura resa gialla da una lacca trasparente. Questa è lasciata a vista sui panneggi e sullo sfondo. La vera foglia d'oro viene applicata solo per piccoli dettagli come i capelli. Inoltre gli artisti ne approfittano per sfruttare la stessa tecnica utilizzata da tempo nella decorazione delle statue ed aggiungono uno strato di velature ad olio. La pittura non ha ancora un ruolo indipendente o importante nell'arte nordica.

Di questa nuova tipologia ne sono rimasti due esemplari in tutta la nazione, risalenti all'inizio del XIII secolo.

Il primo è l'Antemensale di Komnes (*fig. 46*), commissionato per la *stavkirke* locale demolita nel 1881, quando ormai il pannello era già stato spostato nel 1863 al Kulturhistorisk Museum di Oslo. Il supporto misura 178 per 105 centimetri, è spesso 5,5 centimetri ed è in legno di quercia. Sfortunatamente ha subito una ridipintura nel XVIII secolo che ha alterato i colori, comunque il bassorilievo non presenta danni. Raffigura due registri di arcate, ognuna abitata da uno dei dodici Apostoli stanti. Al centro si interrompono perché è stato inserito un grande quadrilobo che incornicia la Trinità, cioè Dio seduto in trono che benedice il Figlio crocefisso e fa scendere su di lui la colomba dello Spirito Santo. Sugli spigoli residui compaiono gli *zodia* di quattro Evangelisti. Negli spazi vuoti dell'architettura e nella cornice sono incisi dei decori vegetali stilizzati, delle rosette e dei busti di santi.

Il secondo è l'Antemensale di Vilnes (*fig. 47*), anche questo vittima di una ridipintura e conservato al Kulturhistorisk Museum di Oslo, però proveniente dalla isola Atløyna in Sogn og Fjordane. Rappresenta quasi lo stesso soggetto di Komnes. Gli Apostoli si trovano nei quattro semplici riquadri laterali provvisti di arcate, mentre al centro la mandorla ospita Gesù in Maestà.



Fig. 46: Antemurale di Komnes, inizio del XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Komnes Stavkirke (Buskerud).



Fig. 47: Antemurale di Vilnes, inizio del XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Vilnes Kirke (Sogn og Fjordane).

Verso la metà del XIII secolo in Norvegia si diffonde con più forza lo stile Gotico che cambia radicalmente la produzione di *antemensaler*, mentre nella Scandinavia e nell'Europa coeve spariscono in favore delle pale d'altare. Vengono messi da parte i frontali d'altare a rilievo per passare a quelli piani solo dipinti, composti da assi orizzontali in legno di pino tenute unite sui quattro lati da una cornice. L'oreficeria ormai è in declino, anche se il gusto per gli oggetti scintillanti non svanirà mai.

La tecnica pittorica rimane invariata, però l'iconografia e lo stile si ispirano più ai modelli inglesi, reperiti soprattutto tramite le miniature sui manoscritti. Diventano irrinunciabili i colori saturi,

sfumati nelle zone d'ombra, e le linee di contorno nere che evidenziano ogni minimo dettaglio. Il disegno viene curato affinché appaia armonioso, le scene con tanti personaggi vengono semplificate, poi i colori ravvivano l'insieme. Lo sfondo, di solito coperto da una doratura (ancora un'argentatura laccata in giallo) o dipinto in orpimento per imitarla, evoca sia lo splendore sia l'eternità del Paradiso in cui i prediletti di Dio continuano a vivere.

Nella maggior parte dei casi l'iconografia prevede al centro Maria col Bambino (un'immagine molto diffusa dato l'aumento graduale di chiese dedicate a lei), la Crocifissione o Gesù in trono. Inoltre, esistono alcuni esemplari che mettono in risalto i santi, come sant'Olav II Haraldsson di Norvegia, sant'Egidio l'Eremita, san Martino vescovo di Tours e san Botolph abate di Thorney. Ai lati, su due o tre registri, compaiono delle scene narrative all'interno di arcate o di riquadri:

1. Gli avvenimenti più celebri che riguardano i personaggi centrali, spesso concentrati sulla loro passione;
2. I miracoli ed il martirio di altri santi, indipendenti dal personaggio centrale;
3. Oppure delle schiere di Apostoli stanti o seduti.

Il centro, praticamente, sembra dimostrare il futuro e lo scopo della vita della divinità o del santo raffigurato, in modo da ispirare i fedeli a seguire la retta via del Cristianesimo. Inoltre la monumentalità della figura principale spicca in confronto a quelle piccole circostanti in movimento. In rari casi non viene seguita questa suddivisione dello spazio, ma si creano uno (*fig. 48*) o più registri di medaglioni disposti in fila (sia rotondi sia polilobati) che ospitano delle scene, senza interromperli con l'inserimento di una figura centrale. Altrimenti esiste la variante basilare delle tre grandi arcate.



Fig. 48: Antemurale di Kinsarvik, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Kinsarvik Kirke (Hordaland).

Tutte queste tipologie iconografiche si incontrano nel gruppo composto da circa una trentina di *antemensaler* risalenti al periodo tra il 1250 ed il 1350. Di questi solo quattro sono ancora collocati all'interno di una chiesa (Bø in Telemark, Skaun in Trøndelag, Tresfjord in Møre og Romsdal e Volbu in Oppland), mentre gli altri si trovano nei musei: diciannove all'Universitetsmuseet di Bergen, sei al Kulturhistorisk Museum di Oslo, uno al Þjóðminjasáfn [pronuncia: "Thiodhminiasaufn"] (Museo Nazionale) di Reykjavík ed uno all'Erkebispegården [pronuncia: "Erkebispegorden"] (Palazzo Arcivescovile) di Trondheim. Lo spostamento nelle città è avvenuto durante il XIX secolo, quando gli antiquari li hanno prelevati dalle parrocchie di campagna, dove erano rimasti fin dal Medioevo, in occasione della demolizione delle vecchie chiese di legno o di pietra decadenti. Dei quattro lasciati *in situ*, due sono ancora posizionati davanti all'altare maggiore, cioè a Skaun e a Volbu (*figg. 49-50*), invece i restanti sono stati appesi sulle pareti delle navate.



Fig. 49: Altare di Skaun, arredato da antemensale e pala d'altare, 1250 circa, Skaun Kirke (Trøndelag).

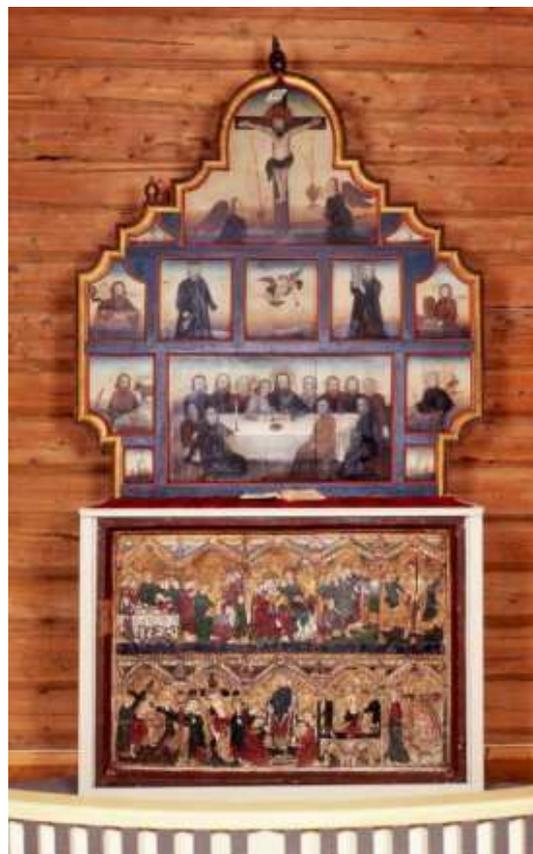


Fig. 50: Antemensale di Volbu, 1300 circa, Volbu Nye Kirke (Oppland).

I frontali, anche se appartengono ad una parrocchia nell'entroterra, vengono prodotti da botteghe cittadine, specialmente se sono presenti sia una cattedrale sia un porto. Entrambi favoriscono l'approdo delle novità artistiche provenienti dall'Europa, rispettivamente tramite lo studio degli ecclesiastici ed i traffici commerciali. Il clero contribuisce ad istruire gli artisti riguardo all'uso delle immagini in modo da raggiungere un preciso significato.

I committenti richiedono la migliore qualità possibile perché i fedeli viaggiano molto all'interno del regno, comparando le diverse chiese che frequentano. Lo scopo principale sembra impressionarli, grazie alla nuova espressività permessa dalla pittura. Comunque le dimensioni dei frontali rimangono ridotte: non devono essere visibili da lontano, ma da gruppi di persone che sostano vicino all'opera, cioè i preti ed i partecipanti alle funzioni, osservando con attenzione i minimi dettagli.

Una piccola chiesa, in genere, ha un unico *antemensale* per l'altare maggiore. Alcune, tuttavia, nel corso dei decenni ne hanno ricevuti di più, quindi se ne trovano due a Dale, due a Nes, tre ad Årdal [pronuncia: "Ordal"] (tutte località del Sogn og Fjordane) e tre a Tingelstad in Oppland. Non sempre i patroni possiedono i fondi necessari per ammodernare il loro luogo di preghiera, comunque si tende a preservare gli oggetti del passato. Il caso di Tingelstad (*fig. 51*) risulta molto interessante, dato che i due pannelli precedenti sono stati segati per adattarli alla forma dei fianchi dell'altare, tenendone rispettivamente la porzione destra e la porzione sinistra, mentre quello recente è stato collocato sul lato anteriore.



Fig. 51: I tre Antemensaler di Tingelstad, 1250-1300, Kulthistorisk Museum di Oslo, provenienti dalla Tingelstad Gamle Kirke (Oppland).

All'inizio del periodo Gotico, a ridosso della metà del XIII secolo, i frontali d'altare subiscono ancora una forte influenza da parte dei modelli romanici, sia per quanto riguarda l'iconografia (Gesù in Maestà circondato dagli *zodia* degli Evangelisti e dagli Apostoli) sia per quanto riguarda la tecnica di esecuzione.

L'argentatura laccata di giallo viene dipinta tramite velature trasparenti ad olio, specialmente il verde scuro ed il rosso, lasciando inalterati le figure, gli ornamenti ed i bordi dei riquadri. Sembra voglia imitare uno smalto vitreo o una vetrata colorata, senza discostarsi dall'originario bisogno di ispirarsi all'oreficeria. In alcuni casi sullo sfondo vengono incise delle linee per manipolare la riflessione della luce, in modo da decorare ulteriormente il pannello con motivi geometrici o vegetali quasi invisibili. Non vengono mai aggiunti elementi in rilievo come pastiglie, pietre preziose o placchette metalliche. Oppure le figure sono dipinte in modo coprente con colori tenui, mantenendo lo sfondo dorato. Questa variante a breve prenderà il sopravvento sull'altra dalle possibilità limitate.

Si presta una grande attenzione al ritmo della composizione, alternando personaggi statici ad altri in leggero movimento. Le pose ed i gesti delle figure non appaiono più uniformi come nel Romanico, ma individualizzati. In generale continuano ad ispirare un senso di armonia, solennità e monumentalità.

Come esempi di questo primo periodo si possono scegliere gli *antemensaler* di Hauge (Sogn og Fjordane) e di Ulvik (Hordaland).

Il primo (*fig. 52*) risale al 1250 circa, misura 148 per 89 centimetri ed è stato prodotto a Bergen, usando la tecnica delle velature. All'interno di un polilobo centrale, rappresenta la *Deesis*, cioè una Crocifissione che include il compianto di Maria e Giovanni ai piedi della croce, attorniata dagli *zodia* dei quattro Evangelisti. Ai lati lo spazio è diviso in soli quattro medaglioni tondi che ospitano la Flagellazione, la Salita al Calvario, la Deposizione e la Visita delle Pie Donne al Sepolcro. Risulta uno dei frontali con meno pigmenti.

Il secondo (*fig. 53*) viene eseguito tra il 1250 ed il 1275 a Bergen, preferendo la tecnica dei colori tenui. Il pannello misura 192 per 95 centimetri ed è suddiviso da sottili bande che si fondono con le dodici arcate dei due registi laterali occupati dagli Apostoli. Al centro, invece, rappresenta un enorme Gesù benedicente in trono, all'interno di una mandorla su cui poggiano i piccoli simboli degli Evangelisti.



Fig. 52: Antemensale di Hauge, 1250 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Hauge Kirke (Sogn og Fjordane).



Fig. 53: Antemensale di Ulvik, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Ulvik Gamle Stavkirke (Hordaland).

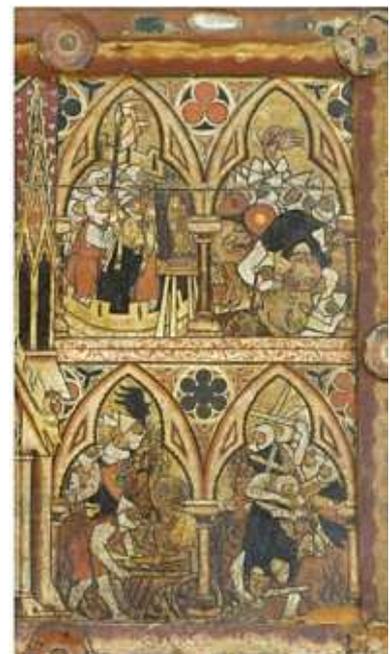
Presto, già dalla seconda metà del XIII secolo, prevale la versione in cui le figure sono dipinte in modo coprente sopra all'argentatura laccata, comunque risultano vivaci e lucide grazie alle proprietà della pittura ad olio. Viene apprezzata particolarmente la capacità dei maestri di creare sfumature scure che diano l'impressione della profondità e di riportare il maggior numero possibile di dettagli, incluse le fitte pieghe degli abiti. Questi bordi neri di vario spessore vanificano un po' lo sforzo di ombreggiare le campiture dove necessario perché le appiattiscono, comunque i colori saturi saltano subito all'occhio, facendo passare in secondo piano l'interferenza dei contorni. Grazie alla fioritura del commercio con l'estero, aumenta la quantità di pigmenti tra cui gli artisti possono scegliere per creare nuove tonalità. Verso la fine del periodo si arriva al massimo dei pigmenti a disposizione, cioè diciotto.

Oltre al colore, anche gli elementi che suddividono lo spazio all'interno del pannello diventano sempre più importanti. La riproduzione dell'architettura gotica francese assume un ruolo fondamentale: l'imponente figura centrale adesso viene messa in risalto da un baldacchino, mentre le scene laterali spesso sono separate da arcatelle a sesto acuto o trilobate. L'insieme è poi decorato da rosoni, occhi, polifore, capitelli a tema vegetale, gattoni (o foglie rampanti), doccioni zoomorfi, pinnacoli, edicole, ghimberghe e timpani. La precisione a volte rasenta le caratteristiche di un progetto architettonico vero e proprio.

L'Antemensale di Dale II, realizzato verso il 1290-1300 a Bergen, è uno tra quelli dal disegno architettonico più complesso (fig. 54). Il pannello di 165 per 102 centimetri viene ripartito in due registri orizzontali da strette arcate trilobate ad ogiva, interrotte al centro da un ampio baldacchino, composto da una ghimberga sorretta da pilastri a fascio ed affiancata da alte edicole acuminate. Sotto di esso è rappresentata Maria incoronata, seduta in trono, che tiene il Bambino in piedi sopra al ginocchio sinistro, nel momento in cui gli porge una mela. In alto scendono dal cielo due angeli benedicenti in corrispondenza degli spigoli vuoti ai lati del timpano (campiti in rosso a puntini gialli). I pinnacoli tra gli archi, invece, sono decorati da rosoni con tre, quattro o cinque petali, circondati da trilobi. Le colonnine, invece, hanno sia la base sia i capitelli bombati, però passano in secondo piano rispetto alle otto scene caotiche contenute. Le quattro a destra sono addirittura di guerra, fitte di personaggi sovrapposti.



Fig. 54: Antemensale di Dale II, 1290-1300 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Dale Kirke (Sogn og Fjordane).



Nei casi in cui manchino le arcate sui due registri laterali, queste sono rimpiazzate da semplici riquadri limitati da bande verticali e orizzontali, dipinte in verde o rosso, che si intrecciano sugli angoli. L'intersezione viene evidenziata da uno spesso cerchio giallo, raramente ornato all'interno da archetti

neri radiali. Questa alternativa, che sembra richiamare gli antichi intrecci di linee vichinghi, si diffonde a partire dal 1300.

Uno dei primi *antemensaler* composto secondo questo metodo è l'unico esemplare islandese: il Fyrirbrík di Möðruvellir [pronuncia: "Modhruvetlir"] (fig. 55), oggi conservato al Þjóðminjasáfn [pronuncia: "Thiodhminiasaufn"] (Museo Nazionale) di Reykjavík. Proviene da una parrocchia poco a sud di Akureyri e della sede vescovile di Hólar, sulla costa settentrionale dell'isola. Viene citato nell'inventario della chiesa del 1318 che nomina due *tabulae*, dunque due pannelli dipinti, però non ne descrive il soggetto. All'epoca, il patrono locale tra il 1310 ed il 1315 ha sposato la figlia di un grande proprietario terriero norvegese della zona di Bergen. Probabilmente l'opera è stata commissionata in città in occasione del matrimonio. Rappresenta, al centro, san Martino vescovo di Tours benedicente, seduto in trono sotto ad un'arcata trilobata ogivale che sorregge una pesante parete bianca turrata, mentre ai lati compaiono quattro scene essenziali tratte dalla sua agiografia, impreziosite dalle incisioni geometriche sul fondo dorato uniforme. Proprio a questo santo è dedicata la chiesa di Möðruvellir.

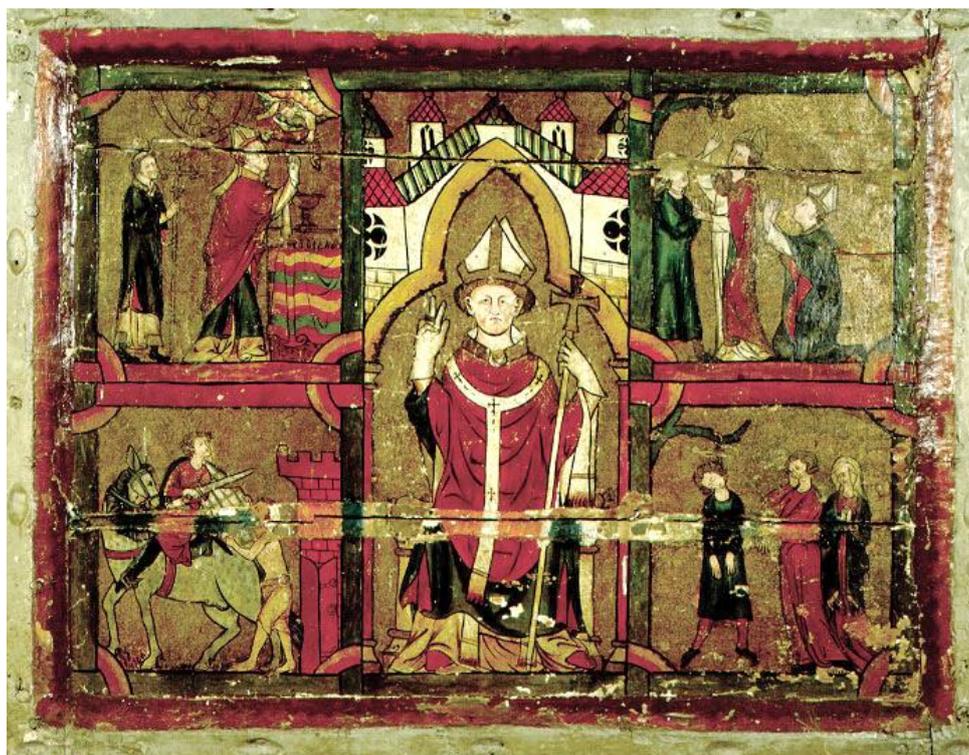


Fig. 55: Antemensale di Möðruvellir, ante 1318, Þjóðminjasáfn di Reykjavík, proveniente da Möðruvellir (Islanda settentrionale).

Al 1300 risale anche l'unico *antemensale* dipinto con la tempera a base di uovo. Si trova appeso su una parete della navata della Bø Gamle Kirke in Telemark (fig. 56). Purtroppo risulta incompleto perché ne mancano una porzione a destra ed una fascia in basso. Nonostante ciò le misure originali corrispondevano a 150 per 100 centimetri. Sembra sia stato prodotto in una bottega di Oslo. Al centro

raffigura l'incoronazione di Maria da parte di Gesù, entrambi seduti su una panca sorretta da colonnine e riparati da un'ampia arcata a tutto sesto polilobata. Ai lati, i due registi divisi da un semplice fregio liscio, ospitano soltanto quattro riquadri riguardanti la Passione di Gesù.



Fig. 56: Antemurale di Bø, 1300 circa, Bø Gamle Kirke in Telemark.

Come si è già potuto notare, è avvenuto un ampliamento dei temi a disposizione da rappresentare. Aumentano gli altari dedicati ai santi o alla Madonna, sia accompagnata dal Bambino sia incoronata da Gesù adulto. Invece, le schiere laterali di Apostoli sono state rimpiazzate da scene narrative tratte dai *Vangeli* o dalle agiografie. L'insieme viene reso meno austero, tramite l'aumento del realismo, delle emozioni e del movimento delle figure.

Durante la prima metà del XIV secolo il fondo dorato tende a venire sostituito con una stesura uniforme di giallo orpimento perché l'imitazione dell'oreficeria passa di moda. Su ventuno *antemuraler* prodotti in questo periodo, undici aderiscono al nuovo gusto per la pittura integrale. I colori delle figure rimangono saturi, però si curano di più le sfumature del modellato (ancora solo scure), in modo da rendere meglio la profondità soprattutto delle pieghe dei panneggi.

Il principale riferimento all'oreficeria del passato rimane nei prodotti delle botteghe di Bergen, tramite le finte incastonature sulle cornici che fungono da telaio. Sul fondo giallo, tra due linee nere parallele, spicca un'alternanza ripetitiva di figure geometriche variopinte: due cerchietti vicini, un quadrato (o un rombo), altri due cerchietti ed un ovale allungato, spesso in foglia di stagno. Solitamente sono tutte dipinte con velature molto lucide. L'Olavsantemurale probabilmente risulta uno dei primi decorato così.

Un esempio importante risalente a quest'epoca è l'Antemensale di Nestryn (*fig. 57*), date le sue composizione, iconografia e cromia particolari. È stato prodotto tra il 1300 ed il 1325 a Bergen, sfruttando tutti i pigmenti disponibili in bottega. La superficie del pannello, che misura 172 per 88 centimetri, è stata divisa in due registri da una banda verde scuro ornata da volute vegetali quasi nere. Ciascuno di essi ospita quattro medaglioni tondi, delimitati da una cornice rossa che reca delle iscrizioni bianche. I pennacchi restanti sono campiti in rosso ruggine (un pigmento raro in Norvegia) e riempiti da un vitigno stilizzato che si irradia da un piccolo rosone. Dentro ai medaglioni spicca l'uso profuso del rosso minio e dell'orpimento come sfondo per le movimentate scene che raccontano le fasi finali della leggenda della Sacra Croce, quando la preziosa reliquia venne salvata dal combattivo imperatore Eraclito (610-641) dopo che i Persiani avevano invaso Gerusalemme. Il soggetto è stato riconosciuto correttamente fin dal 1824-1826, anni in cui è stato rinvenuto nella chiesetta sul Nordfjord, esaminato per la prima volta dopo secoli e spostato all'Historisk Museet di Bergen appena fondato.

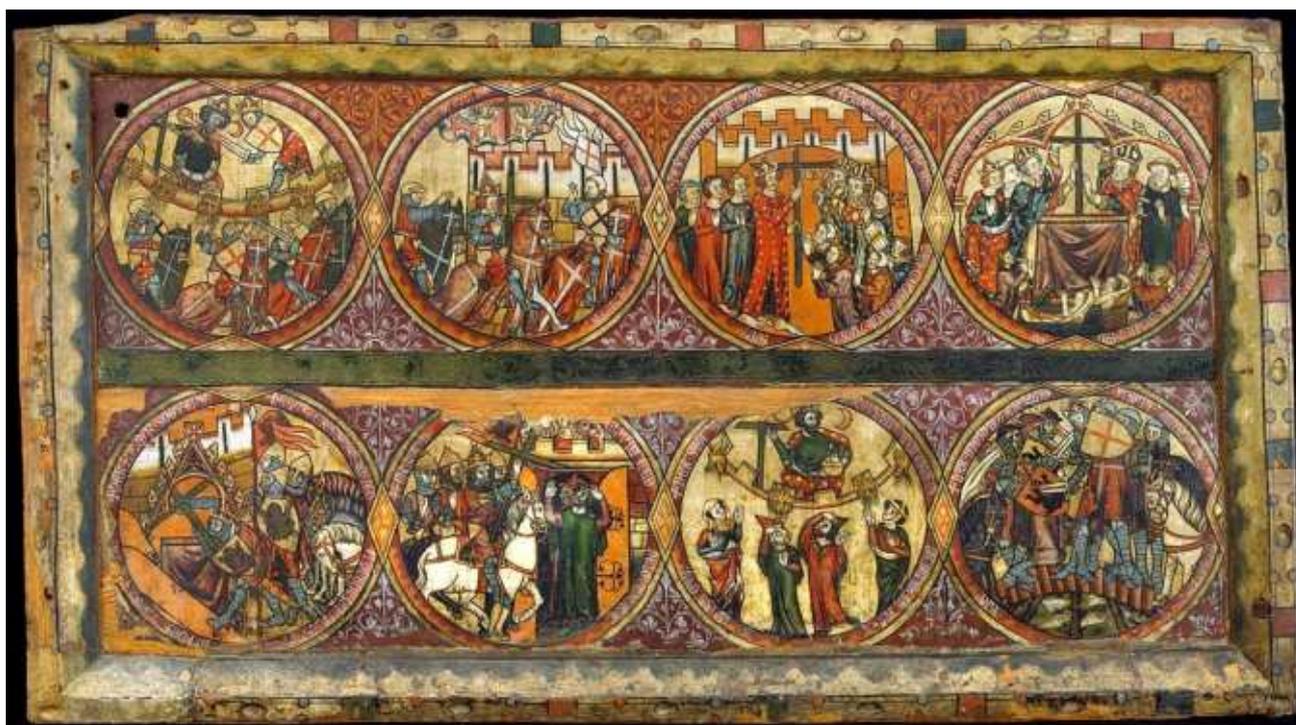


Fig. 57: Antemensale di Nedstryn, 1300-1325, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Nedstryn Kirke (Sogn og Fjordane).

Verso il 1330-1350 avviene un'ulteriore modifica nello stile: alle campiture piatte non si aggiungono più solo le sfumature delle ombre, ma pure delle luci. Inoltre i contorni neri disegnati vengono tolti all'interno delle figure, specialmente se si tratta di panneggi, rendendo migliore l'illusione della tridimensionalità donata dal modellato. La novità giunge dalla Germania nord-occidentale, probabilmente dall'area di Colonia, e mette in ombra la tradizione basata su un miscuglio delle influenze inglesi e francesi.

Sulle cornici, invece, tornano degli accenni meno ambigui all'oreficeria, oltre al fondo dorato uniforme sull'intero pannello. Alternate ai motivi decorativi dipinti, vengono applicate delle placchette d'argento in rilievo. Spesso consistono in tondi che racchiudono rosette o altri fiori a cinque petali, come nell'Antemensale di Tresfjord (fig. 58) che è anche uno dei pochi rappresentanti dello stile più recente. È stato commissionato tra il 1325 ed il 1350 ad una bottega di Bergen per la Tresfjord Kirke nel Romsdal, dove ancora si trova, appeso alla parete della navata. Al centro raffigura la Madonna in trono, con il Bambino che si agita sebbene sia seduto sulle sue ginocchia. Entrambi sono riparati da un semplice baldacchino, composto da una ghimberga decorata da foglie rampanti, simili a fiammelle. Dal cielo scendono due angeli incensieri che riempiono i due spicchi. I due registri laterali si collegano al tema centrale tramite quattro scene riguardanti la Natività: l'Annunciazione insieme alla visita di Maria ad Elisabetta, l'adorazione dei Magi rivolti verso il baldacchino, la chiamata dei pastori e, infine, la presentazione di Gesù al Tempio.



Fig. 58: Antemensale di Tresfjord, 1325-1350, Tresfjord Kirke (Møre og Romsdal).

In sostanza, durante la prima metà del XIV secolo, cambia soprattutto la forma, non il contenuto, dato che l'iconografia continua a mantenersi costante. In seguito non vengono prodotti nuovi *antemensaler* a causa della decadenza generale del Regno di Norvegia, conclusasi con la creazione dell'Unione di Kalmar nel 1387.

II.2 – TECNICHE E MATERIALI

L'Olavsantemensale in totale misura 108 per 96 centimetri, dunque rientra tra i frontali d'altare più piccoli prodotti in Norvegia¹⁹. In generale le dimensioni variano tra 1 o 2 metri di larghezza (la maggior parte supera i 130 centimetri) e circa 1 metro di altezza.

Secondo la tecnica nordica²⁰, il pannello è composto da tre tavole orizzontali in pino, unite sulle giunture da perni in legno coperti da strisce di pergamena o da chiodi in ferro con le punte piegate e le teste coperte da pezzetti di tela. L'insieme viene rinforzato sul retro da due piccole assi verticali che fungono da supporti posteriori.

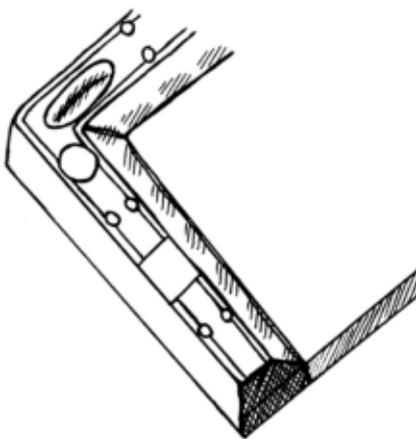


Fig. 59: Disegno della sezione in assonometria della cornice dell'Olavsantemensale.



Fig. 60: Dettaglio della cornice dell'Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.

Inoltre è dotato di una resistente cornice in quattro parti, montata lungo i bordi (figg. 59-60). Il lato anteriore, all'esterno piatto, risulta decorato dall'incisione di una fila di ovali alternati a rettangoli verdi o rossi, mentre la modanatura verso il centro digrada obliquamente ed è campita di rosso. Gli ovali, inizialmente in foglia di stagno (quindi simili all'argento), in seguito sono stati ridipinti a causa dell'ossidazione. Il tutto serve ad imitare una fila di pietre preziose incastonate su una superficie d'oro. La parte inferiore sembra sia stata rovinata dall'umidità perché appare ritoccata di recente, ommettendo alcuni dettagli delle immagini principali. Forse nella stessa occasione è stato pure dipinto

¹⁹ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, p. 67; LINDBLOM 1916, pp. 21, 47; PLAHTER 1995, p. 111; GUNDHUS, *NIKU – Panelet*, 2001; THUNE 2014; STANG 2013, p. 165.

²⁰ Illustreret Tidende 1868, pp. 356-357; UNDSET 1878, pp. 67-68; LINDBLOM 1916, pp. 21-24, 47; FETT 1917, pp. 19-21; HAUGLID e GRODECKI 1955, p. 15; HALLDÓRSSON 1974, pp. 6-8, 16-17; PLAHTER 1992, pp. 168-172; NILSÉN 1993, p. 463; MORGAN 1995, p. 18; PLAHTER 1995, pp. 111-126; GUNDHUS, *NIKU – Maleren i arbeid*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Metaller og pigmenter*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Motivene tegnes*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Panelet*, 2001; BUCARI, CASALI e LANARI 2005, pp. 415-420; SKURTVEIT 2008; KOLLANDSRUD 2012, pp. 358-360, 362-364; PLAHTER 2014, pp. 195-199, 203, 205; THUNE 2014; THUNE 2015; TSCHUDI-MADSEN 2022.

di marrone il retro del pannello. Nel Medioevo, invece, è stato lasciato grezzo, dunque non trattato come il davanti, e spennellato di un colore scuro, molto probabilmente il nero.

Il legno di solito viene lavorato fresco per motivi di praticità nel taglio e poi lasciato seccare per bene, quindi è probabile che si aprano delle fessure. Queste sono riempite da una pasta, composta di colla forte e frammenti di legno altrettanto stagionato, spesso coperta da strisce di pergamena o tela. Dopodiché la superficie viene lisciata e resa uniforme.

L'intero pannello, inclusa la cornice, viene preparato a ricevere la pittura cospargendolo di olio di foca caldo su cui va applicata una tela ben tesa. Una volta asciutto, si stendono più strati di gesso in soluzione nella colla animale variandone la densità. Raggiunto lo spessore di un paio di millimetri, si attende per lungo tempo che asciughi e poi si liscia il più possibile con un piccolo uncino di ottone.

In seguito, se previsto, si applica una doratura uniforme: passaggio tralasciato nell'Olavsantemensale. In genere si tratta di un'imitazione dell'oro, cioè di un'argentatura ad appretto (o ad acqua) colorata da una lacca gialla.

Sul fondo di gesso, ormai privo di impurità che possano rompere la sottile foglia metallica, si stende a pennello l'appretto, una sostanza gelatinosa a base di colla animale. Bisogna scaldarlo, finché non diventa abbastanza liquido, ed evitare di attendere prima di posare la foglia d'argento, altrimenti perde il suo potere adesivo. Dopo la veloce asciugatura, avviene la brunitura tramite lo sfregamento ripetuto di un dente di lupo o di cane sulla superficie, in modo da ottenere una migliore brillantezza. Raggiunto il risultato desiderato, si toglie la polvere residua con un panno di lino e si espone a lungo il manufatto al Sole per seccare definitivamente la colla. Alla fine, per ricreare l'aspetto dell'oro, si pennella o si passa con le dita una lacca gialla o bruna. Questa è composta da resina di pino, pigmento e probabilmente olio di lino cotto. Nei secoli a volte si è deteriorata svanendo, così il fondo è tornato argentato, ad esempio nell'Antemensale di Nes (*fig. 122*). L'intera doratura si preserva meglio se viene applicato uno strato protettivo di pittura ad olio trasparente o soltanto di albume.

L'argentatura può riguardare l'intera superficie a disposizione oppure limitarsi allo sfondo. Allora le zone da dipingere vengono isolate in precedenza, incidendone i contorni sullo strato di gesso, e poi rese più ruvide per favorire l'aderenza del colore, grattandole con della pelle di squalo abrasiva.

Durante la prima metà del XIV secolo, al posto della doratura viene preferita una mano di giallo coprente: è questo il caso dell'Olavsantemensale. Ciò dipende da un cambio di gusto da parte dei committenti o dai loro problemi economici. Su una ventina di frontali d'altare prodotti in questo periodo, undici hanno come fondo una campitura piatta di orpimento. Prima di applicarla, lo strato di gesso viene reso meno assorbente tramite una spennellata uniforme di olio di lino cotto ed una seconda di biacca o di bianco d'ossa bruciate che migliorano l'asciugatura e garantiscono la lucidità agli strati successivi.

Sopra al fondo descritto finora, vengono dipinte le immagini, partendo dall'incisione dei contorni con un ago, in modo che risultino visibili durante il resto del processo. Spesso l'illuminazione radente rivela queste linee anche una volta terminato il lavoro.

Dopodiché vengono preparati i colori.

In Norvegia la scelta del legante offre due possibilità che danno al risultato aspetti differenti in base alle loro proprietà. Il primo è l'albume d'uovo, solubile in acqua. Quando l'acqua evapora, lascia delle bolle d'aria che rendono opaco il colore. Date l'asciugatura veloce e la coprenza, non permette di modellare le forme tramite sfumature, ma solo tramite la sovrapposizione di una serie di graduazioni misurate. Il secondo è un olio siccativo, precisamente l'olio di semi di lino cotto, che rende possibili le sfumature perché asciuga lentamente. Lascia la superficie lucida od opaca in base agli altri ingredienti aggiunti. Alcuni, inoltre, diventano trasparenti, così si possono ombreggiare le forme anche tramite velature. Queste sono migliorate scaldando il composto insieme a della resina di conifera: anche in caso di uno strato meno sottile, resteranno trasparenti e nei punti di maggior spessore daranno un'impressione amplificata della profondità, come un vetro.

L'olio di lino cotto funge da legante nell'Olavsantemensale, mentre i pigmenti in polvere insolubile sono di origine sia organica sia inorganica. La percentuale dei due componenti varia in base al tipo di pigmento. A volte una manciata di gesso serve per risparmiare perché nell'olio risulta incolore ed aumenta la quantità di prodotto ottenuta. Vengono mescolati insieme in un mortaio per tempi diversi. Realizzati i pochi colori a disposizione (la maggior parte saturi), alcuni si miscelano per ottenere le tinte intermedie, in particolare le tonalità più chiare o più scure necessarie per rendere la tridimensionalità. L'effetto del forte contrasto sembra molto ricercato, invece l'abbinamento di un mantello blu o verde sopra ad una tunica rossa sgargiante è comunissimo.

Nel frontale di Trondheim compaiono:

COLORE	PIGMENTO	COMPOSIZIONE CHIMICA E CARATTERISTICHE
Blu	Azzurrite	Carbonato basico di rame, blu verdastro, trasparente, derivato da un minerale sbriciolato tipico delle cave di rame europee, nel tempo diventa molto scuro a causa dell'ingiallimento dell'olio.
	Indaco	Estratto dalla pianta orientale <i>Isatis Tinctoria</i> coltivata in Europa, blu scuro, compare tardi nella pittura norvegese.
Verde	Verderame o <i>Verdigris</i>	Acetato di rame, verde azzurrognolo, trasparente, derivato dalla corrosione del rame con i fumi dell'aceto di vino, nel tempo diventa giallastro a causa dell'ingiallimento dell'olio.

Giallo	Orpimento	Solfuro di arsenico, giallo brillante simile all'oro, coprente, derivato da un minerale sbriciolato importato dall'Asia Minore, sbiadisce col tempo.
	Terra di Siena	Ossido idrato di ferro (terra), ocre, semitrasparente, derivato da un'argilla naturale di Siena.
Rosso	Minio	Ossido di piombo, rosso-arancio vivace, coprente, opaco se il legante è l'olio, ottenuto scaldando la biacca.
	Cinabro o Vermiglio	Solfuro di mercurio, rosso caldo, coprente, prodotto artificialmente, di solito mescolato con il minio per evitare che diventi marrone.
	Rosso organico o Lacca	Estratto da diverse piante o insetti, rosso profondo, trasparente, usato soprattutto per le sfumature.
	Ocra rossa o Ematite	Ossido ferrico (terra), rosso bruno, coprente, opaco se il legante è l'olio, deriva dal minerale ematite.
Nero	Nero fumo	Carbonio, coprente, carbone ottenuto bruciando legname, usato solo per bordi o piccoli oggetti.
Bianco	Biacca	Carbonato basico di piombo, coprente, opaco se il legante è l'olio.
	Bianco d'ossa	Ossa bruciate, presenti calcio e fosforo.

Il blu corrisponde al pigmento più costoso, seguito dal rosso cinabro, dunque era riservato alla figura principale, ed i diversi pigmenti seguivano una precisa gerarchia basata sul prezzo (l'azzurrite vale di più dell'indaco). Al centro del pannello, il mantello di Olav è stato campito uniformemente da un miscuglio di biacca, azzurrite ed indaco, poi le ombre sono state tracciate con una velatura soltanto di azzurrite.

Quest'ultimo pigmento serve anche per creare il grigio, necessario pure per imitare l'argento o il ferro. I capelli degli anziani, le armature, gli elmi ed una pelliccia (nella scena laterale in basso a destra) sono campiti da azzurrite mescolata a nero fumo.

L'altra pelliccia, quella che foderà il mantello blu di Olav, appare a fasce ocra. La terra di Siena, infatti, ha un uso limitato nei frontali d'altare norvegesi perché riservata alle velature. Essendo un pigmento semitrasparente, tuttavia, copre leggermente i bordi neri delle pieghe.

Il marrone, invece, viene dato dal nero fumo unito all'ocra o al rosso ruggine.

Infine, altri due colori che meritano attenzione sono il *verdigris* e l'orpimento: per schiarirli si evita la biacca, preferendole il bianco d'ossa.

Pronta la tavolozza, si procede con la riempitura omogenea delle campiture, scegliendo un tono intermedio o chiaro. Le sfumature vengono create accostando due colori senza attendere che si asciughino, così si aggiungono luci ed ombre alle figure, ad esempio nelle aree corrispondenti a pelle (dipinta con biacca e cinabro), alle architetture dello sfondo o alle onde sulla cornice. Oppure, una volta asciutta la base, si scuriscono alcune parti tramite le velature, come avviene comunemente sui panneggi. Non esistono ombreggiature nere.

Concluso il passaggio, i contorni incisi vengono ripassati trasformandosi in spesse linee nere, senza dimenticare di tracciare con pennellate più sottili ogni minimo dettaglio all'interno delle forme. Lo scopo del nero è risaltare la vivacità degli altri colori.

II.3 – COMPOSIZIONE DEL DIPINTO

Nell'Olavsantemensale lo spazio, all'interno della cornice, appare diviso²¹ da spesse linee verdi in tre grandi campi verticali, il centrale più stretto rispetto ai due laterali. Questi a loro volta sono suddivisi in tre registri orizzontali: il primo superiore ed il terzo inferiore quasi quadrati ed il secondo intermedio simile ad un fregio (*figg. 61-62*).

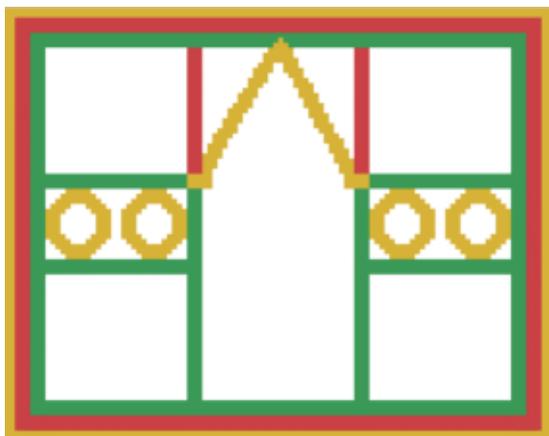


Fig. 61: Schema della suddivisione dello spazio nell'Olavsantemensale.

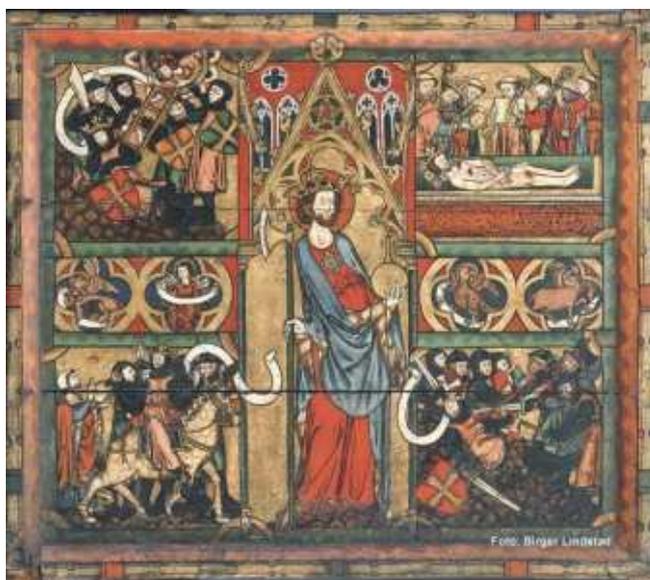


Fig. 62: Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.

²¹ Illustreret Tidende 1868, pp. 356-357; UNSET 1878, pp. 67-68; BENDIXEN 1898, afhandling n. 10 p. 19; FETT 1917, pp. 149-150, 154-156; LINDBLOM 1916, pp. 46-47, 154-157, 181; LEXOW 1926, p. 134; FUGLESANG 1993, p. 321; MORGAN 1995, pp. 18-20; LIDÉN 1999, pp. 142-143, 156, 292; ALSVIK 2000, p. 5; GUNDHUS, *NIKU – Metaller og pigmenter*, n.d; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; GUNDHUS, *NIKU – Panelet*, 2001; SKURTVEIT 2008; VALENTI 2012, pp. 411-414; STANG 2013, p. 158; THUNE 2014; STEFFEN 2016; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; RASMUSSEN 2022; TSCHUDI-MADSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Sul campo centrale, che occupa l'intera altezza delle tre tavole unite, Olav II Haraldsson (1015-1030), colui a cui è dedicato l'altare, viene ritratto in piedi sotto ad un baldacchino appuntito con finestre ad arco acuto e rosoni a trifoglio, perciò facilmente rapportabile con un portale gotico. Lui indossa abiti regali, porta la corona sul capo, è circondato da un'aureola rossa e regge sia un globo sormontato da una croce sia un'ascia dal manico molto lungo. Tutti gli attributi contribuiscono ad identificarlo, soprattutto l'ascia.

I quattro riquadri laterali quadrati, dunque, sono occupati da scene della vita terrena del santo, di sicuro alla base della sua beatificazione. In quest'occasione sempre rappresentato in armatura, sopravveste rossa e corona dorata.

1. In alto a sinistra dorme steso a terra, attorniato da un gruppo di soldati armati, e gli appare una divinità che lo invita a salire una scala;
2. In basso a sinistra cavalca seguito dai soldati, donando un sacco di monete ad un uomo vestito in modo particolare;
3. In alto a destra giace morto nel sarcofago e viene cosperso di liquidi benedetti mentre l'alto clero recita una funzione;
4. In basso a destra è steso a terra, trafitto dalle armi di tre nemici finché i suoi compagni accorrono per vendicarlo.

Sui due restanti riquadri intermedi ci sono quattro rosoni a quadrifoglio in fila, divisi al centro dalle colonne del baldacchino, che ospitano degli animali alati ed aureolati intenti a reggere un rotolo aperto. A sinistra si tratta di un leone ed un uomo, mentre a destra di un'aquila ed un toro.

L'architettura dello sfondo risulta bilanciata, sebbene carica di decorazioni tratte dallo stile Gotico dei monumenti europei. Serve sia a dividere lo spazio sia ad incorniciare le immagini rappresentate. L'effetto generale della composizione dà un senso di equilibrio ed eleganza, favorito anche dall'uso dei colori. Le tonalità vivaci vengono alternate ad altre più neutre, garantendo un forte impatto, assicurato dalla grande quantità di rosso, verde e giallo (che imita la foglia d'oro). Il tutto si unisce grazie all'immane contorno nero che evidenzia dettagli come i panneggi o le diverse *textures*.

Il pittore dimostra di essere un valido narratore, un attento grafico ed un minuzioso disegnatore.

Data l'ottima qualità del dipinto, si ritiene sia stato prodotto proprio a Nidaros, la capitale da cui si è irradiato il culto di sant'Olav rendendolo il martire più importante della Norvegia. La bottega viene di sicuro aiutata dai vicini teologi della Cattedrale per scegliere le scene salienti dell'agiografia ed ideare la complicata composizione dell'*antemensale*, senza tralasciare l'importanza storica del personaggio. Lo stile, definito *Høigotik* (Gotico Recente), gode dell'influenza inglese e francese, grazie ai frequenti contatti culturali fra le tre nazioni. La cura sia per i significati simbolici sia per la tecnica esecutiva ha procurato parecchia fama all'*Olavsantemensale*.

II.4 – BREVE STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE NORVEGEESE

II.4.1 – EPOCA VICHINGA (IX-XI secolo)

L'*Høigotik* (Gotico Recente) è lo stile definitivo del Medioevo scandinavo.

La storia dell'arte medievale norvegese²², però, inizia nella Preistoria con le prime popolazioni germaniche stabilitesi in Scandinavia, si sviluppa nell'Età delle Migrazioni (IV-VI secolo d.C.) ed entra nel vivo durante il IX secolo con i Vichinghi²³. Per secoli si dimostra uniforme in Danimarca, Svezia, Norvegia, Islanda ed Inghilterra anglosassone, nazioni ancora divise in regioni governate da clan a base familiare. Le uniche influenze straniere arrivano tramite i contatti con i Carolingi e con i Celti. Questi due popoli dalla metà del IX secolo sono vittime delle scorrerie vichinghe lungo le coste del Mar del Nord ed i fiumi che vi sfociano, inoltre sopportano la crescita di insediamenti nemici in Normandia, sulle isole scozzesi ed in Northumbria. Sull'Isola di Man, sede di una corte reale norvegese, sono rimaste le principali testimonianze del miscuglio con l'artigianato locale: le *Manx Crosses* sparpagliate nei cimiteri portano incisi i tipici intrecci celtici, nonostante siano opera di maestri scandinavi che hanno aggiunto anche delle iscrizioni runiche in norreno (figg. 63-64).

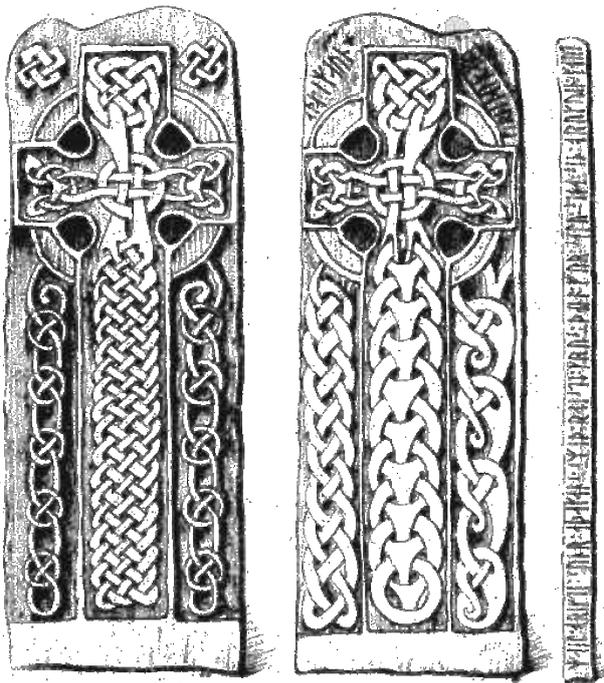


Fig. 63: JOSEPH GEORGE CUMMING, *Disegno della croce di pietra n. 101, Isola di Man, 1857.*



Fig. 64: GAUTR, *Croce di Gautr n. 101, 900 circa, Parrocchia di Kirk Michael, Isola di Man (Regno Unito).*

²² Le località citate sono segnate nella cartina (fig. 109) a p. 133.

²³ LINBLOM 1916, pp. 7, 227; LEXOW 1926, pp. 18-29, 33; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 9-10, 19, 21; FUGLESANG 1993, p. 320; STEFÁNSSON 1993, p. 88.

L'arte nordica prevede rappresentazioni di figure stilizzate su arazzi, tessuti ricamati, rilievi in legno (incluse le assi che compongono navi, edifici, alcuni mezzi di trasporto ed altri oggetti di uso quotidiano), lapidi di pietra incise, bandiere metalliche od oreficerie. Si tratta quasi esclusivamente di decorazioni complesse che coprono la maggior parte della superficie a disposizione, conferendo una grande eleganza e dando l'impressione del movimento. Spesso si basano sulla simmetria lungo la diagonale e sono divise da cornici o contenute in medaglioni. Nel caso di rilievi, la profondità può variare anche all'interno della stessa opera. I soggetti nel ricco repertorio corrispondono a: divinità pagane, eroi, scene di combattimento con le spade, navi, animali dall'aspetto più o meno fantastico, carrozze tirate da cavalli, draghi, volute vegetali, intrecci di linee e spirali. Le scene narrative risultano le più rare, sebbene sempre di semplice interpretazione, mentre gli animali, come leoni, cavalli, uccelli o serpenti, dominano. Non mancano le teste di drago tridimensionali che abbelliscono le estremità sporgenti delle costruzioni lignee.

Purtroppo non è giunto fino ad oggi molto riguardo l'architettura (perché realizzata in materiali deperibili), i grandi tessuti appesi alle pareti, gli scudi dipinti o le sculture a tutto tondo, ovviamente in legno, che costituivano gli idoli degli Asi (principali divinità pagane germaniche) nei templi. L'unica prova della loro esistenza proviene dalle saghe e dalle poesie scaldiche che descrivono le residenze dei signori di cui narrano la storia.

Degli esempi degli ornamenti si trovano sui famosi reperti archeologici rinvenuti nel 1903-1904 nel tumulo della fattoria di Oseberg in Vestfold²⁴, non lontano dalla città di Tønsberg. Consistono in un'imponente nave (lunga quasi 22 metri e larga oltre 5 metri), tre slitte, un carro a quattro ruote, una serie di pentole, stoviglie, armi, remi, secchi, barili, bauli, letti, telai per tessere, indumenti, arazzi e gioielli, cioè oggetti di uso quotidiano in legno o metallo distinguibili perché riccamente decorati (*fig. 65*). Il tutto faceva parte del corredo funebre della regina Åsa [pronuncia: "Osa"], la nonna di Harald Bellachioma (872-933), sepolta tra il 820 e l'834. Oggi l'insieme è conservato al Vikingskipshuset (Museo delle Navi Vichinghe) a Bygdøy, Oslo.

I discendenti di Åsa, specialmente Harald Bellachioma, sono i principali fautori dell'unificazione della Norvegia durante il IX-X secolo. La magnificenza della loro corte reale in Vestfold, di cui si ha un assaggio nel tumulo di Oseberg, rendeva noti a chiunque la loro ricchezza ed il loro potere, favorendo una resa diplomatica degli altri nobili. Alcuni membri della dinastia, oltre ad impegnarsi nel governare un regno unito, adatteranno dagli Anglosassoni la nuova religione, il Cristianesimo, grazie ai numerosi viaggi in gioventù al servizio dei capi guerrieri vichinghi.

²⁴ Il breve approfondimento sul tumulo di Oseberg è tratto da: LEXOW 1926, pp. 22-26; FUGLESANG 1993, p. 320; STYGELAR e SCOTT 2021.



Fig. 65: Bassorilievi sul carro di Oseberg, IX secolo, Vikingskipshuset di Bygdøy (Oslo), proveniente dal Vestfold.

Il cosiddetto stile Ringerike (che prende il nome da una regione nell'Oppland) fiorisce nella prima metà dell'XI secolo, proprio nel periodo del regno di Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030), colui che promulga le prime leggi cristiane e fonda la Chiesa di Norvegia. Aumentano i lavori monumentali: l'erezione di grosse pietre runiche e la costruzione di chiese lignee, dotate di bandiere metalliche e teste di drago, seguendo la tradizione. Nelle decorazioni le volute vegetali con fiori e frutta prendono più importanza perché sinuose ed importanti pure nelle decorazioni cristiane. Da queste derivano le vigne e le foglie d'acanto.

La peculiarità dell'arte vichinga si conserva inalterata nel tempo. Diventa secondaria verso la fine dell'XI secolo, soltanto a causa delle novità importate dall'estero per diffondere il culto cristiano, comunque rimane l'unica arte popolare norvegese.

II.4.2 – PERIODO DI TRANSIZIONE (XI-XII secolo)

Durante la prima metà dell'XI secolo²⁵ si compie la conversione al Cristianesimo dei popoli scandinavi. Prima in modo blando tramite degli isolati monaci missionari stranieri o alcuni nobili vichinghi battezzati all'estero, poi secondo un programma stabilito dai monarchi. In Norvegia i re che si occupano con fermezza della questione sono Olav I Tryggvason (995-1000) ed Olav II Haraldsson (1015-1030). Costoro fondano chiese e monasteri, invitando una parte del clero anglosassone ad officiarvi, data la somiglianza della lingua. Le relazioni con l'Inghilterra, specialmente orientale, si intensificano rispetto all'Età Vichinga, favorendo la crescita delle città commerciali lungo la costa occidentale norvegese, come Bergen e Nidaros. Da questi centri portuali, si diffondono le nuove idee

²⁵ LINDBLOM 1916, p. 7, 14, 178, 226-229; LEXOW 1926, pp. 28-32, 34-35, 50-62; MATHIESEN 1926, p. 32; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 5-10, 13-15, 19-22; FUGLESANG 1993, p. 320; NILSÉN 1993, pp. 463, 489; STEFÁNSSON 1993, p. 88; STANG 2021, pp. 477-478.

riguardo cultura, religione, politica, letteratura ed arte, che nell'XI-XII secolo si scontreranno con le tradizioni locali. La società germanica comincia a cambiare, familiarizzando con l'Europa contemporanea dove domina il retaggio classico.



Fig. 66: Pietra runica di Dynna N68, 1025-1050, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dall'Oppland.

In arte, il forte influsso straniero, dovuto alle necessità del culto diverso, a breve non verrà più adattato alle tradizioni vichinghe.

Nella prima metà dell'XI secolo si verifica un miscuglio tra temi pagani ed evangelici, pur mantenendo inalterato lo stile Ringerike.

Le immagini primitive legate ai *Vangeli* vengono inserite nei riquadri in cui lo sfondo con intrecci intricati lascia loro spazio. Un esempio si può vedere sulla pietra runica di Dynna N68²⁶ in Hadeland (Oppland), del 1025-1050, dove dal basso verso l'alto sono rappresentate la Natività, l'Adorazione dei Magi e l'angelo che indica la stella cometa (fig. 66). Al contrario, le scene della Passione e della Crocifissione non vengono subito apprezzate dai fedeli nordici perché sembrano dimostrare la debolezza della divinità, ci vorrà tempo prima che il martirio venga considerato un atto di coraggio.

Nella seconda metà dell'XI secolo si sviluppa lo stile Urnes, completamente diverso dai precedenti, che prevede decorazioni molto più eleganti e filiformi, basate su grandi animali simili a leoni circondati da sottili linee sinuose. Prende il nome dalle parti più antiche della Urnes Stavkirke²⁷ sulle sponde del Lustrafjord in Sogn og Fjordane. Si tratta dei bassorilievi scolpiti sugli stipiti del portale principale attorno al 1060, oggi visibili sulla parete esterna settentrionale della navata (fig. 67). Invece la chiesa è stata ricostruita all'inizio del XII secolo.

²⁶ Il breve approfondimento sulla pietra runica di Dynna N68 è tratto da: LEXOW 1926, p. 29; FUGLESANG 1993, p. 320; SPURKLAND 2005, pp. 103-105, 107; HAUGE, *Norske runeinnskrifter med de yngre runer*, 2015.

²⁷ Il breve approfondimento sulla Urnes Stavkirke è tratto da: LEXOW 1926, pp. 28, 30-31; HAUGLID e GRODECKI 1955, p. 9.



Fig. 67: Bassorilievi sulla parete esterna settentrionale, 1060 circa, Urnes Stavkirke (Sogn og Fjordane).

Lo stile Urnes segna la fine dell'arte vichinga, tuttavia la realizzazione di *stavkirker* continua. Sono chiese (in norvegese *kirker*) lignee in cui il repertorio nordico viene adeguato alla religione cristiana, riversandovi tutte le conoscenze artigianali tradizionali (fig. 68). Il termine *stav* (palo), che compone il nome, si riferisce alla tecnica costruttiva: su una base lastricata da pietre, vengono montate le travi verticali portanti, almeno una per ogni angolo dell'edificio, tenute ferme da altre orizzontali, poi vengono inchiodate le assi verticali che costituiscono le pareti. Di solito sono composte da tre ambienti, cioè un'alta stanza centrale, un piccolo coro quadrato ed un portico esterno lungo tutti i lati. Sembra che la forma derivi dai templi pagani, infatti vengono mantenute decorazioni come le teste di drago sui vertici dei frontoni molto spioventi del tetto. L'interno rimane spoglio e buio, data l'assenza di finestre. La stanza centrale spesso è fornita di un deambulatorio, separato da una serie di arcate, che garantisce la solidità della struttura. Invece il coro ospita la maggior parte degli arredi, come panche, sedie e pulpiti, completamente ornati in stile vichingo con scene di battaglia od animali fantastici.



Fig. 68: Borgund Stavkirke, XII secolo, Lærdal (Sogn og Fjordane).

Gli intagli lignei in questo ambito permettono alle leggende relative a certi eroi pagani di prendere un nuovo significato cristiano, dunque vengono rappresentate nelle chiese. La sfida di Sigurðr Fáfnisbani [pronuncia: “Sigurdhr Faufnisbani”] (il Siegfried tedesco) contro il drago Fáfnir decora a bassorilievo il portale principale della Hylestad Stavkirke²⁸. Tra le volute vegetali compaiono sei medaglioni che racchiudono altrettante scene essenziali facilmente riconoscibili dai dettagli inseriti. I due stipiti del 1200 circa (*fig. 69*) oggi si trovano nel Kulturhistorisk Museum di Oslo, trasferiti dall’Agder orientale dato che la chiesa è stata demolita dopo la Riforma Protestante.

L’aspetto dei portali segue una formula comune ormai dal XII secolo. La decorazione non include più diversi animali (come avviene ad Urnes), ma solo tre grandi draghi alati collocati sopra alla porta. Dalle loro code si diramano i voluminosi intrecci di linee curve con foglie e fiori che raramente ospitano delle scene.

²⁸ Il breve approfondimento sulla Hylestad Stavkirke è tratto da: LEXOW 1926, p. 58; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 9-10; THUNE 2013; STORSLETEN 2020.



Fig. 69: Stipiti del portale della Hylestad Stavkirke, 1200 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dall'Agder.

Al contrario delle coeve *stavkirker* riccamente adornate, le piccole chiese di pietra (dette *steinkirker*) soffrono di un'evoluzione separata. Ciò dipende dalla loro estraneità all'architettura tradizionale norvegese e dalla totale dipendenza dagli influssi europei. Infatti vengono chiamati dei maestri stranieri, quasi immancabilmente anglosassoni, per erigerle. Risulta difficile adeguarle al distinguibilissimo stile locale.

Il primo re a commissionarne è Olav III Kyrre Haraldsson (1066-1093), nipote di Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030), che promuove anche la costruzione delle grandi cattedrali a tre navate nelle principali città. Le chiese monastiche o parrocchiali in campagna, invece, ripetono una pianta

semplice, basata su una navata rettangolare affiancata ad est da un piccolo coro. Le uniche decorazioni previste sono dei fregi a dentelli, delle modanature attorno alle finestre (se presenti) o dei minuscoli rilievi sulle chiavi di volta che ritraggono sovrani o vescovi. Altrimenti si concentrano sull'arredo, ad esempio le fonti battesimali in pietra riprendono gli intrecci vichinghi.

Non solo l'architettura si rinnova grazie alla diffusione del Cristianesimo, ma anche l'arte figurativa che aggiunge nuove tecniche e materiali al repertorio. Diventano comuni la miniatura nei manoscritti di pergamena, le vetrate colorate, la pittura murale (sia su legno sia su intonaco) e la pittura su tavola. Invece si limitano ad evolversi, cambiando soggetti o stile, la scultura a tutto tondo spesso policroma, le incisioni su pietra (lapidi fuori o dentro le chiese), l'oreficeria con stampigliature e smalti.

Delle pitture, rare prima del XIII secolo, si sono conservate soltanto quelle sacre nelle chiese, specialmente nelle *stavkirker*, di solito sulle pareti del presbiterio o sul soffitto per dare risalto a determinate parti dell'edificio. Gli *antemensaler* insieme ai baldacchini fanno parte della decorazione degli altari, in modo che attirino l'attenzione dei fedeli sul punto focale dell'edificio. Purtroppo la penombra, dovuta al numero ridotto di piccole finestre, rende difficile ammirare la maggior parte dei dipinti. Sulle pareti si risolve il problema posizionandoli sulle porzioni meglio illuminate, dunque le navate rimangono spoglie. Nell'Europa coeva, al contrario, le immagini sono distribuite equamente sull'intera superficie della chiesa tra affreschi, mosaici, sculture architettoniche e vetrate colorate.

Invece nelle abitazioni, a causa del deterioramento e delle ricostruzioni, sono andate perdute le prove della devozione personale e l'intera produzione laica. I cicli dei lavori nei vari mesi risultano uno dei pochi temi profani ammessi nelle chiese.

La tecnica risulta completamente nuova ai norvegesi, però la adeguano parzialmente alla tradizione locale ed interpretano in modo libero i soggetti europei. La traccia del gusto germanico si riconosce nella scelta delle scene rappresentate, negli ornamenti e nella tendenza alla stilizzazione.

Le scene dei programmi narrativi sono ancora divise in riquadri, attornati da motivi decorativi intricati, che occupano l'intera superficie a disposizione. Spesso prendono spunto dalle miniature presenti dei manoscritti liturgici importati da Inghilterra o Francia, ma in una versione semplificata che appaia chiara all'osservatore. A volte si soffermano ad esprimere la brutalità di combattimenti o martiri.

Le figure sono ricche di dettagli minuziosi, risaltati dai contorni scuri e dalle *textures* aggiuntive. Il migliore esempio si trova nei panneggi, dove le fitte pieghe sono rese tramite linee dal percorso complicato. Le campiture, invece, risultano piatte ed i colori vivaci vengono accostati per garantire un forte contrasto. L'insieme tende alla ricchezza ed all'eleganza, nonostante parecchi particolari appaiano goffi.

II.4.3 – ROMANICO (XII secolo)

In Norvegia mancano gli esempi dello stile Romanico²⁹, in voga tra il tardo XI secolo e l'intero XII secolo, perché se ne sono conservati in numero limitato. Durante questo periodo l'arte vichinga viene messa definitivamente da parte in modo da favorire lo sviluppo delle influenze europee, soprattutto a servizio del clero.

Come già accennato, all'epoca il principale committente di edifici ecclesiastici è re Olav III Kyrre Haraldsson (1066-1093), imitato dai grandi proprietari terrieri di stirpe nobile. Purtroppo queste strutture sono state ricostruite in seguito per ammodernarle o demolite al termine del Medioevo. Si può comunque notare una differenza sostanziale tra le piccole chiese e le grandi cattedrali: le prime appartengono allo stile anglosassone, mentre le seconde a quello normanno.

Nel 1066 la vittoria di Hastings fa salire al potere in Inghilterra i Normanni provenienti dalla penisola francese omonima. Le relazioni con la Norvegia addirittura si intensificano perché gruppi di Anglosassoni vi scappano in esilio, tra i quali molti monaci, e mantengono i contatti con i parenti o gli amici rimasti in patria. Tramite queste persone giungono le novità artistiche e culturali al nord, dove c'è bisogno di preti, scribi o artigiani. Lo stile architettonico anglosassone, come già visto, prevedeva forme semplici e primitive. I Normanni, invece, preferiscono un'atmosfera che susciti austerità, ricchezza e potenza. Nei loro ampi edifici dalla muratura possente, durante il XII secolo, compaiono i primi archi a sesto acuto che in seguito contraddistinguono lo stile Gotico. Inoltre nelle pareti vengono aperte grandi finestre ad arco per illuminare l'interno. In Norvegia questo tipo di architettura resiste fino al principio del XIII secolo, quando vengono aggiunte le raffinate decorazioni tipiche del Gotico Fiammeggiante. Non va dimenticato che contemporaneamente nelle parrocchie si stavano erigendo le *stavkirker*.

Nel frattempo, nelle principali città norvegesi, i vescovi hanno fissato le loro residenze, abbandonando la pratica di seguire la corte reale errante (ora stabile a Nidaros). Re Olav III Kyrre favorisce la costruzione delle loro cattedrali, impegnandosi in progetti che termineranno oltre 50 anni dopo la sua morte. Kirkwall sulle Orkney (1050), Nidaros (1070), Bergen (1070) ed Oslo (1075) sono le prime, seguite da Stavanger (1128) ed Hamar (1152-1153). Tutte hanno una pianta a tre navate con la centrale maggiore rispetto alle laterali, nell'intersezione col transetto si erge una torre ed altre due (o una sola) si trovano ai lati della facciata sempre rivolta ad ovest. Il corto coro, coperto da una volta a crociera, porta a tre absidi semicircolari. All'interno file di grosse colonne suddividono gli spazi e recano la maggior parte delle decorazioni presenti nella chiesa: i capitelli scolpiti con motivi vegetali

²⁹ LINDBLOM 1916, pp. 22, 226-229; LEXOW 1926, pp. 34-44, 60, 62-70, 98; MATHIESEN 1926, pp. 12, 27, 29-30, 32-33; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 5-8, 19; FUGLESANG 1993, pp. 320-321; NILSÉN 1993, pp. 463-465; STEFÁNSSON 1993, p. 88; LIDÉN 1999, pp. 211, 285, 288; THUNE 2015; STANG 2021, pp. 478-480; BANDLIEN e NORSGENG 2022.

o zoomorfi. Anche il portale principale è riccamente ornato per metterlo in evidenza. Le pareti restano spoglie, tranne qualche fregio o una serie di archetti ciechi pensili, comunque ospitano le finestre, abbastanza ampie nelle navate laterali e più piccole sulla porzione superiore della navata centrale più alta. Oggi sono rimasti resti poco visibili della costruzione originale perché nei secoli successivi hanno subito numerose modifiche.

I progetti di Olav III Kyrre vengono portati avanti dai suoi due nipoti che salgono insieme al trono: Øystein I Magnusson (1103-1123) ed il fratello minore Sigurd I Magnusson il Crociato (1103-1130). Quest'ultimo prende il soprannome dal famoso pellegrinaggio in Terrasanta, compiuto dal 1107 al 1110, che si è trasformato in una Crociata ed in un periodo al servizio dell'imperatore bizantino Alexios I Komnenos (1081-1118). Nel 1227 commissiona una chiesa a Konghelle in Bohuslän [pronuncia: "Bohuslen"], adesso una regione svedese, dedicata alla Santa Croce perché custodisce una scheggia della Vera Croce di Gesù. Inoltre dona un paliotto, in metallo dorato con smalti e pietre preziose, che ha fatto produrre durante il soggiorno a Bisanzio, purtroppo sparito nel corso degli anni. Sia Sigurd sia Øystein si occupano di emancipare la Chiesa di Norvegia ed i risultati si dimostrano talmente duraturi che dall'inverno 1152-1153 Nidaros diventa una sede arciepiscopale. Governa un territorio enorme diviso in undici vescovadi (*fig. 70*) che includono pure le colonie d'oltremare come Orkney, Shetland, Ebridi, Isola di Man, Anglesey, Fær Øer, Islanda, Groenlandia e gli insediamenti sulle coste del Nord America.



Fig. 70: Le sedi vescovili nel Regno di Norvegia (in blu) all'epoca della nomina del primo arcivescovo di Nidaros.

Le cattedrali presto non ospitano solo il clero, ma anche parecchie botteghe di artigiani: scultori di pietra, intagliatori di legno, pittori ed orafi. Alcuni gruppi di loro formano delle piccole botteghe itineranti che lavorano nelle remote campagne. I monasteri restano esclusi perché specializzati nella copia dei manoscritti e nelle miniature. L'arte destinata al culto viene creata in loco, tentando di soddisfare la richiesta crescente.

Nel periodo Romanico compaiono le prime sculture tridimensionali di:

1. Gesù crocifisso, incoronato sia sofferente sia trionfante, spesso affiancato da statue separate di Maria e Giovanni in modo da ricreare il gruppo del Calvario;
2. *Majestas Domini*, dove Gesù è seduto in modo regale all'interno di una mandorla che dimostra il suo potere divino;
3. Maria, ritratta in piedi da sola o seduta in trono con il Bambino in braccio;
4. Sant'Olav, pure lui stante o in trono.

In precedenza erano rare le opere non decorative, però le necessità del culto nelle chiese hanno portato allo sviluppo della statuaria in legno tra la fine del XII secolo e la metà del XIII. Si tratta di figure rigide, dalla forma semplice e dai capelli ed i vestiti scolpiti in modo ornamentale. Vengono collocate nei pressi dell'altare maggiore. Gli ultimi due dell'elenco saranno i personaggi più rappresentati nell'intera arte medievale scandinava, cioè dal XII secolo alla Riforma luterana nel 1537.

Esistono raffigurazioni di altri santi, incluse le loro agiografie, che aderiscono all'iconografia internazionale, come il vescovo Nicola di Myra, Margherita di Antiochia, i dodici Apostoli o l'arcangelo Michele. Ognuno ha degli attributi fissi che lo distinguono ed aiutano l'identificazione: si tratta di oggetti, legati alla vita o al martirio e facilmente riconoscibili dai fedeli. Al contrario, l'abbigliamento, le eventuali armature, gli edifici e l'arredamento seguono la moda contemporanea. In qualsiasi caso, che si tratti sia di Gesù sia di un santo, viene evidenziata la vittoria sulla morte, una promessa di salvezza rivolta ai fedeli. Spesso il fondo dorato, giallo o stellato rievoca l'eternità del Paradiso.

La pittura non ha ancora un ruolo importante nell'arte norvegese, in compenso i colori vengono usati molto sia sulle statue sia sui rilievi lignei. Gli *antemensaler*, imitando quello bizantino importato da re Sigurd I il Crociato, rientrano tra le oreficerie perché composti da una serie di placchette stampigliate fissate su un pannello di legno. Gli orefici sono coinvolti anche nella produzione di bandiere in metallo e reliquiari a *châsse*, su cui spiccano le teste di drago vichinghe. Gli arazzi costituiscono quanto si avvicini di più alla pittura: rappresentano scene cristiane o profane, divise in riquadri circondati da volute vegetali, dove agiscono delle figure stilizzate e piatte dai colori saturi. L'unica differenza è che questi oggetti vengono creati nelle residenze private dei nobili per essere esposti nelle sale comuni. Il più particolare tra essi il *Baldisholteppet* (arazzo di Baldishol) della metà

del XII secolo che in origine ritraeva l'intero ciclo dei mesi, però fino ad oggi si sono conservati solo Aprile e Maggio in un frammento di 203 per 118 centimetri (*fig. 71*). Come si può notare, non si discosta più di tanto dalla tradizione vichinga.



Fig. 71: Arazzo di Baldishol, metà del XII secolo, Kunstindustrimuseet di Oslo.

L'unico esempio di pittura romanica, invece, sembra sopravvissuto in Jämtland (oggi una regione svedese) nella Hackås Kyrka³⁰ [pronuncia: “Jemtland”, “Hackos Kirka”], grazie ai dipinti del 1270 circa che decorano le pareti dell'abside con la storia di santa Margherita di Antiochia (*fig. 72*). In questa zona remota del Regno di Norvegia le novità artistiche giungono in ritardo, perciò l'influenza inglese arriva dalla metà del XIII secolo.

La chiesa di pietra della fine del XII secolo si ergeva nel villaggio di Hov, lungo la strada dei pellegrinaggi diretti a Nidaros dopo otto giorni di viaggio, dunque era molto frequentata e la santa assai venerata. L'edificio aveva una sola navata, un piccolo coro più basso ed un'abside semicircolare. Purtroppo durante i secoli ha subito molti cambiamenti, quindi le pitture medievali si sono conservate soltanto ai lati della piccola finestra al centro di quest'ultimo ambiente. La fascia, delimitata sopra e sotto da una semplice cornice lineare, risulta lunga 6 metri (quanto la semicirconferenza) ed alta 1 metro. Le otto scene rappresentate al suo interno raffigurano fedelmente la leggenda di santa Margherita dall'arresto, sul lato nord, al martirio, sul lato sud. Le due alle estremità presentano qualche lacuna, comunque la composizione risulta chiara e misurata, simile a quella di un fregio latino, fatalità le teste sono tutte allineate in alto nonostante i personaggi abbiano posizioni diverse (seduti, in piedi, lontani o vicini). L'astrazione porta a ritratti standardizzati, dotati di espressioni serie e monotone, indipendenti dai gesti. I colori destano particolare attenzione perché compaiono il blu, il grigio, il bruno, il rossastro e l'ocra, mentre mancano altri più saturi indispensabili nel resto della Norvegia, ad esempio il rosso ed il verde. Il pittore molto probabilmente era di origini locali, ma apparteneva ad una bottega influenzata dall'arte sia prodotta a Bergen sia importata dall'Inghilterra.

³⁰ Il breve approfondimento sulla Hackås Kyrka è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 97-98, 138-139, 178-180, 222-223; NILSÉN 1993, pp. 463, 482; *Hackås Medeltida Kyrka*, Svenska Kyrkan, 2016.



Fig. 72: Dettaglio degli affreschi nell'abside della Hackås Kyrka, 1270 circa, Jämtland (Svezia).

II.4.4 – GOTICO (XIII-XIV secolo)

In seguito, almeno dal 1200, si diffonde ovunque lo stile Gotico³¹ grazie alle sperimentazioni degli artisti che vogliono rompere con la tradizione. Si ispirano alle coeve esperienze dell'Europa Occidentale, senza basarsi sulla produzione norvegese precedente. Nelle composizioni cercano l'equilibrio ed il ritmo, in modo da conferire la massima eleganza possibile. Inoltre rappresentano scene che rivaleggiano con la letteratura di quegli anni, cioè le migliori saghe storiche od epiche mai scritte e le traduzioni della letteratura cortese. L'esito corrisponde ad un'enorme varietà di soluzioni. Di solito il periodo viene suddiviso in *Unggotik* (Gotico Antico), dal 1200 al 1250 circa, ed *Høigotik* (Gotico Recente), dal 1250 al 1350 circa.

La nazione si ritrova a gestire una delle arcidiocesi più grandi d'Europa e posizionata sul confine settentrionale del mondo cristiano, dunque l'arte diventa un mezzo di comunicazione importante, in particolare grazie all'insistenza del secondo arcivescovo, Øystein Erlendsson (1157-1188). Proprio lui favorisce l'espansione del nuovo stile insieme ad una nuova cultura più vicina a quella contemporanea europea. Riesce perfino a dare vita ad una nuova tradizione: dedica a sant'Olav la cappella sul lato sud del transetto della Cattedrale di Nidaros appena ricostruita, così l'intero clero si impegna a dedicare al patrono un altare minore rivolto a sud. Così in breve tempo fioriscono nelle città tante botteghe di artisti. Il centro migliore in assoluto è Bergen, sulla costa occidentale, dove giungono navi da qualsiasi Paese. Ad oriente, invece primeggia Oslo dalla metà del XIII secolo.

³¹ LINDBLOM 1916, pp. 4-5, 8-9, 12-14, 16-18, 25-27, 115, 144, 149-151, 157-158, 162, 178-182, 188-190, 226-229; FETT 1917, pp. 18, 57; LEXOW 1926, pp. 71-74, 86-90, 96-106, 120, 125, 127-135; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 10-15, 20-26; LASKO 1991; FUGLESANG 1993, p. 321; NILSÉN 1993, pp. 463-465, 489; MORGAN 1995, pp. 9-17, 21; LIDÉN 1999, pp. 285-286, 290; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; STANG 2021, pp. 477-479; TSCHUDI-MADSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Il lungo regno di Håkon IV Håkonsson [pronuncia: "Hokon Hokonsson"] (1217-1263) risulta fondamentale. Rinnova la cultura ed appoggia le arti (inclusa la letteratura), curando in modo particolare le relazioni con l'estero, specialmente con inglesi, francesi, spagnoli e perfino arabi.

Da tempo l'arte segue i modelli europei, approdati in Norvegia tramite i contatti con l'Inghilterra, la Francia e la Germania, oppure i modelli bizantini, risaliti attraverso i fiumi russi. Le colonie norvegesi a nord della Scozia (Fær Øer, Shetland, Orkney, Ebridi ed Isola di Man) contribuiscono al traffico di oggetti di produzione locale, condizionata dalla cultura celtica. Invece le alleanze con Danimarca e Svezia favoriscono i rapporti con i popoli slavi del Baltico e con i finlandesi. Le rotte commerciali che tagliano la Finlandia portano fino in Oriente, cioè nella Rus' di Kiev, nell'Impero Bizantino, nelle terre ebraiche e nei califfati islamici. Luoghi spesso meta anche di guerrieri o pellegrini.

Come già accennato, le miniature nei manoscritti inglesi importati fin dal XII-XIII secolo hanno un ruolo fondamentale perché la costa ovest, dove sorgono Bergen e Nidaros, gode da sempre di un rapporto privilegiato con gli anglosassoni. Questi ultimi, grazie al governo dei Normanni di provenienza francese, si ispirano dalla seconda metà dell'XI secolo in poi all'arte oltre Manica. Il re Henry III d'Inghilterra (1216-1272) promuove in prima persona la produzione artistica, alla pari del suo amico Håkon IV. Durante la seconda metà del XIII secolo, però, la relazione tra i due regni si deteriora a causa degli scontri politici, favorendo un rapporto più stretto con la Francia. Così in Norvegia giungono manoscritti diversi, non di rado a seguito degli studenti universitari (membri del clero e della nobiltà) o degli artisti che tornano dopo aver frequentato le prestigiose scuole parigine. Risulta l'epoca a cui risale la maggior parte delle pitture conservatesi in Norvegia. Tra il XIII ed il XIV secolo lo stile si modificherà in continuazione a causa degli altalenanti influssi inglesi e francesi. Inoltre condivide molti aspetti con la scultura, a partire dai soggetti, dal modo di rappresentarli e dai colori applicati.

Le pitture sono tutte ad olio, tranne rari casi, perché garantisce una maggiore brillantezza che ricorda le oreficerie smaltate del passato. Tale vivacità serve anche per impressionare gli osservatori, in genere i contadini che partecipano alle funzioni o i pellegrini in viaggio da giorni in un territorio inospitale. Uno scopo perseguito ovunque dal clero che cerca di smuovere l'empatia dei fedeli: le scene di sofferenza dei martiri portano alla commozione e alla venerazione, mentre le caricature che evidenziano i personaggi cattivi favoriscono una riflessione sul proprio comportamento, così l'arte diventa edificante per la morale. Motivo per cui le emozioni, i gesti ed il movimento prendono un ruolo dominante, non vengono più curate soltanto la composizione e la decorazione, così svanisce l'uniformità statica del Romanico.

Ogni personaggio raffigurato ha la sua individualità tramite il viso, la posa e l'abbigliamento. L'unico accenno di ripetitività si incontra nei colori dei vestiti perché, ad esempio, non di rado tutti i mantelli

sono rossi. In compenso, le pieghe agitano le stoffe in modi diversi e suggeriscono una lieve tridimensionalità grazie alle sfumature scure lungo i contorni neri. Questi tracciano minuziosamente tutti i dettagli, delimitano le figure, accentuano le *textures* e disegnano il volto. Il miscuglio di stilizzazione, bellezza ideale e realismo non manca mai. In alcuni casi si evidenzia l'importanza di certi personaggi collocandoli al centro, spesso immobili su un trono, ed attorniandoli con scene cariche di movimento.

Le scene risultano ancora essenziali, per garantire una facile lettura persino ai meno colti. Vengono scelte le più drammatiche, tratte dai *Vangeli* o dalle agiografie. Si svolgono all'interno arcate, medaglioni sia tondi sia polilobati o su una serie di registri simili a fregi. I singoli attori sono collocati con attenzione nei riquadri, rendendo piacevole l'aspetto generale, ma senza preoccuparsi di creare l'illusione di uno spazio tridimensionale. Lo sfondo, soprattutto attorno alle architetture, è la parte che risulta più decorativa a causa di ghirlande floreali, vegetali o geometriche.

La composizione dell'insieme è la parte del lavoro che ottiene uno studio ed una cura maggiori. Sembra che gli artisti adattino ad una superficie più grande le miniature dei manoscritti che prendono come modello. I libri giunti in Norvegia, per la maggior parte liturgici, contengono parecchie immagini che gli ecclesiastici o i nobili norvegesi imparano e riproducono. Le architetture, in particolare verso la fine del XIII secolo, a volte assomigliano a veri e propri progetti di cattedrali in stile francese, dotati di rosoni, polifore, timpani, archi trilobati, colonne, capitelli più o meno scolpiti, pinnacoli e doccioni zoomorfi.

Di solito le pitture si trovano riunite nel coro delle chiese, specialmente delle *stavkirker*. Attorno all'altare maggiore ne risaltano la presenza, adornando le pareti laterali, l'abside, l'eventuale volta a botte ed oggetti come *antemensaler* o baldacchini.

Dal XIII secolo si espande nell'intera Norvegia la moda degli *antemensaler*, sviluppatasi soprattutto nella zona di Bergen e Nidaros. Questi includono pannelli lignei dipinti, sia scolpiti sia piatti (preferiti dal 1250), da posizionare davanti all'altare maggiore. Non si tratta di una scelta economica perché anche il solo fondo dorato, consistente in un'argentatura coperta da uno strato trasparente di giallo, risulta davvero costoso. Inoltre spesso vengono commissionati in città per una lontana parrocchia di campagna, magari appartenente ad un'altra regione. Servono per la liturgia di una festa specifica o per la meditazione privata, secondo il principio che una messa è transitoria, mentre le immagini rimangono sempre esposte e visibili ogni giorno dell'anno.

In Europa i frontali dipinti non sono molto diffusi. In Spagna se ne sono conservati molti del XII-XIII secolo, ispirati allo stile bizantino reso molto affine al Gotico. Lo stesso vale per quelli tedeschi della Westfalen. L'Inghilterra ne conta pochi, però erano comuni durante il Medioevo e riflettevano lo stile

Gotico francese. Novità che in Norvegia giungono dagli ex regni germanici con circa un secolo di ritardo, svanendo al termine del Trecento.

L'iconografia prevede una grande varietà che include alcuni soggetti parecchio ricorrenti in tutta la pittura norvegese. Dal periodo Romanico prosegue la ripetizione di immagini monumentali, come Gesù in Maestà affiancato dagli Apostoli, però tendono a diminuire superata la metà del XIII secolo. La Crocifissione rimane un tema importante per tutto il periodo, spesso forma la *Deesis* data la presenza di Maria e Giovanni ai piedi della Croce (fig. 73). Cambia il modo in cui viene mostrata la sofferenza dei personaggi: l'intensità ed il realismo aumentano col passare del tempo. Una novità sono le rappresentazioni della Madonna con il Bambino e dei santi in trono, inclusi quelli nazionali o anglosassoni (Olav, Hallvard, Sunniva e Botolph). Di solito occupano lo spazio centrale degli *antemensaler* ed appaiono sotto ad un baldacchino, mentre ai lati sono accompagnati da scene tratte dai *Vangeli* o dalle agiografie, perfino battaglie feroci. Il Gotico ha una predilezione per la narrazione, comunque non manca una ricca decorazione geometrica o vegetale che deriva dalle miniature. Non viene più evidenziato trionfo di questi personaggi, ma il dolore ed il sacrificio necessari per ottenere il sostegno divino fino al passaggio a miglior vita. Il cambiamento di mentalità dipende dalle prediche dei frati mendicanti da poco stabilitisi a Nord. I preti di parrocchia sfruttano pure i testi delle saghe storiche e delle leggende locali, nonostante pagane, per spiegare questi concetti estranei alla cultura vichinga. Perciò compare con maggiore frequenza anche il Giudizio Universale (fig. 73): un invito a riflettere in favore dell'accesso al Paradiso. I dipinti adesso servono per ricordare ai fedeli gli insegnamenti della Chiesa che guidano lungo la retta via.



Fig. 73: Antemensale di Årdal II, 1300 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Årdal Stavkike (Sogn og Fjordane).

Per quanto riguarda la pittura monumentale su baldacchini e volte a botte, invece, si tratta soltanto del periodo di transizione tra l'*Unggotik* e l'*Høigotik*, a ridosso della metà del XIII secolo. La maggior parte di queste opere sono conservate nelle *stavkirker* per cui furono commissionate. La tecnica, a causa della grandezza, è leggermente diversa rispetto a quella dei piccoli *antemensaler*, comunque prevede i colori ad olio ed ovviamente mancano le dorature. La composizione delle immagini rimane simile, sempre suddivisa da elementi architettonici ornati, però le figure sono realizzate in modo più grossolano, tralasciando i dettagli minuziosi e raffinati che caratterizzano i pannelli.

Gli esempi più famosi risultano la volta a botte della Ål Stavkirke³² [pronuncia: "Ol Stavkirke"] ed il baldacchino della Torpo Stavkirke³³. Entrambe le chiese sorgono nella regione Buskerud, lungo il fiume Hallingdal, a circa 11 chilometri di distanza l'una dall'altra. Inoltre sono contemporanee. La valle durante il Medioevo risultava una delle principali vie di comunicazione tra le città dell'est, tra le quali Oslo, e dell'ovest, Bergen e Nidaros.

Alla chiesa lignea di Ål, costruita alla fine del XII secolo, è stata aggiunta verso la metà del Duecento una volta a botte dipinta che rimpiazzasse il soffitto del coro (*fig. 74*), ora conservata nel Kulturshistorisk Museum di Oslo a causa della demolizione dell'edificio nel 1880. La volta era divisa in cinque registi: quello centrale occupato da una fila di medaglioni tondi con i momenti fondamentali della Creazione, mentre i quattro laterali corrispondono a serie di arcate a tutto sesto o trilobate che incorniciavano scene della vita di Gesù dall'Annunciazione alla Strage degli Innocenti (in due riquadri) e dall'Ultima Cena alla Discesa al Limbo (o *Anastasis*). Quest'ultimo gruppo coinvolgeva anche le due lunette, posizionate alle estremità ovest ed est, la prima raffigurante proprio l'Ultima Cena e la seconda la Crocifissione. Le immagini dai colori vivaci spesso si stagliano contro uno sfondo bianco punteggiato di stelle, dettaglio in comune con gli affreschi della Hackås Kyrka [pronuncia: "Hackos Kirka"] e con alcuni manoscritti miniati inglesi. Dalle miniature deriva anche l'inquadratura architettonica, resa davvero massiccia. I personaggi, ritratti in modo grossolano e coperti da panneggi spigolosi, cedono l'attenzione dell'osservatore alla narrazione, all'espressività ed al movimento.

³² Il breve approfondimento sulla Ål Stavkirke è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 69-72, 133-137, 178-180, 185-190; FETT 1917, pp. 60-63; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 10, 12-13, 20-23; NILSÉN 1993, p. 464; MORGAN 1995, pp. 9-10; HAUGE, *Runeinnskrifter i Norske Kirker*, 2002; SPURKLAND 2005, pp. 161-163; THUNE 2009; *Ål stavkirke*, Norske Kirker, n.d.

³³ Il breve approfondimento sulla Torpo Stavkirke è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 73-75, 117-120, 138, 178-180, 222-223; FETT 1917, pp. 55-60; LEXOW 1926, pp. 104-106; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 10-12, 20-23, 26; NILSÉN 1993, pp. 464-465, 470; MORGAN 1995, pp. 9-10; HAUGE, *Runeinnskrifter i Norske Kirker*, 2002; SPURKLAND 2005, pp. 161-163; ANKER, *Torpo Stavkirke*, 2021.



Fig. 74: Dettaglio della volta a botte della Ål Stavkirke, inizio del XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dal Buskerud.

Forse anche il baldacchino sopra all'altare di Torpo in origine fungeva da copertura del coro, però è stato spostato nell'Ottocento sul fondo della navata a causa della demolizione dell'abside (fig. 75). In questo caso l'unica lunetta conservatasi viene riempita da intrecci geometrici a base di losanghe e fiori, davanti ai quali, sui lati, si stagliano alcuni personaggi stanti (la personificazione della Chiesa, Maria, Giovanni, la Sinagoga e due angeli) che lasciano intuire la sparizione del Crocifisso tridimensionale appeso. L'effetto d'insieme doveva risultare simile alla lunetta est di Ål. Invece la volta è divisa in sette registri: quello centrale maggiore ritrae Gesù in trono tra i simboli dei Quattro Evangelisti che reggono libri sproporzionati, i due laterali grandi la metà ospitano i dodici Apostoli seduti in fila ed i quattro inferiori restanti, grandi un quarto rispetto al primo, sono movimentati da scene tratte dalla leggenda di santa Margherita di Antiochia. Queste non sono divise tra loro, ma continuano come in un fregio, raccontando una storia dall'aspetto cavalleresco. La conclusione (il Diavolo che ruba l'anima dell'aguzzino di Margherita impazzito) manca nelle fonti medievali europee, però soddisfa l'ideale di giustizia e vendetta tipico dei popoli nordici, prevedendo la punizione del malvagio. Ovunque i visi risultano espressivi, i gesti danno movimento alle immagini, i panneggi cadono in pieghe morbide e lo sfondo turchese accompagna i personaggi. Il ritratto centrale

di Gesù mostra ancora tracce dello stile Romanico, grazie al modo di tratteggiare la barba, i capelli ed il naso lungo e sottile. Forse si tratta di un ulteriore indizio dell'influsso francese.

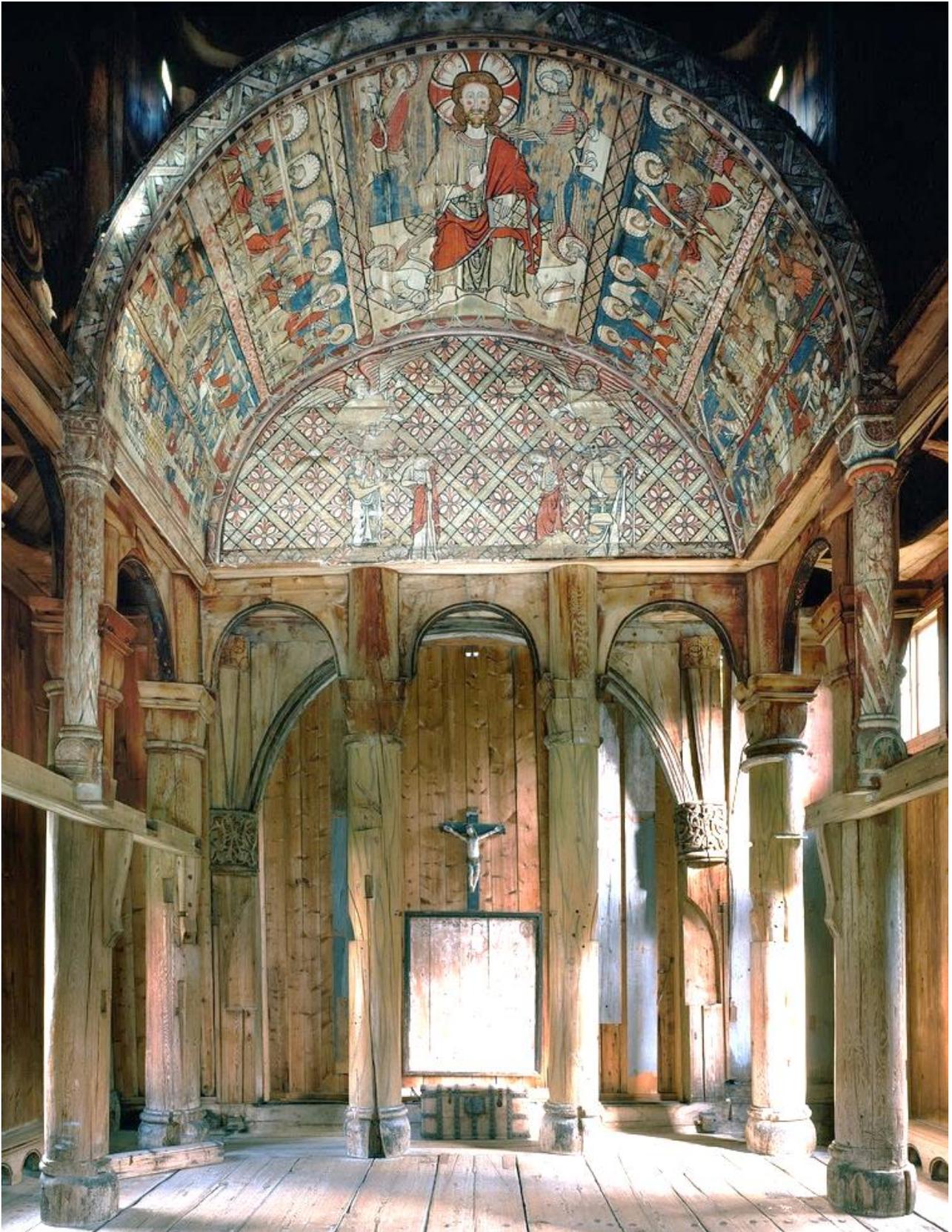


Fig. 75: Baldacchino della Torpo Stavkirke, inizio del XIII secolo, Buskerud.

Le pitture delle due chiese hanno in comune l'unione delle due scuole artistiche norvegesi, cioè quella di Bergen, vicina all'Inghilterra, e quella di Oslo, vicina alla Francia. La prima fornisce il repertorio di motivi decorativi, mentre la seconda i soggetti come le schiere di Apostoli e le personificazioni di Chiesa e Sinagoga. Non appare strano in una zona di campagna, lontana dalle città che corrispondono ai principali centri di produzione durante il periodo di transizione dal Romanico al Gotico. Inoltre molti piccoli dettagli accomunano le volte: il forte contrasto tra i colori saturi, le linee nere vigorose, lo studio attento della composizione (nonostante manchi una tradizione pittorica norvegese), gli sfondi con le reti a rombi riempiti da palmette stilizzate ed i visi dei nemici trasformati in caricature. I nomi dei pittori purtroppo sono ignoti. Un fatto curioso dato che esistono due iscrizioni runiche (rispettivamente N121 e N110) con le firme degli artigiani che hanno costruito le due *stavkirker*. Ad Ål è stata dipinta su una colonna lignea all'entrata: «Þórolfr gerði kirkju þessa, en Geirsteinn var félagi ok þeir Gunnar, Viðar, Eyvindr, Eiríkr, Gunnar. Nú hefi ek ristit allra. Alfr var ok» (“Thórolfr fece questa chiesa, Geirsteinn era nella squadra e Gunnar, Vidhar, Eyvindr, Eiríkr, Gunnar. Ora io ho inciso tutti. C'era anche Alfr”). A Torpo, invece, le lettere sono state incise nel legno: «Þórolfr gerði kirkju þessa. Ásgrímr, Hákon, Erglíngur, Páll, Eindriði, Sjaundi, Þórolfr, Þórir ristet. Óláfr» (“Thórolfr fece questa chiesa. Ásgrímr, Hákon, Erglíngur, Páll, Eindriði, Sjaundi, Thórolfr, Thórir incisero. Óláfr”). In pratica vengono elencati i nomi degli operai delle intere squadre di costruzione, un paio quasi dimenticati perché aggiunti alla fine, per assicurare loro la riconoscenza divina. Þórolfr potrebbe esserne il capo oppure il patrono, cioè un ricco locale acculturato che ha al suo servizio molti subordinati.

II.4.5 – UNGGOTIK (1200-1250)

All'inizio del XIII secolo lo stile Gotico viene chiamato *Unggotik* (Gotico Antico)³⁴. All'epoca il Paese ha un ruolo attivo anche nella vita culturale dell'Europa Occidentale, grazie ai frequenti contatti con l'estero, dunque il nuovo stile risulta quasi identico a quello diffuso sul continente. I norvegesi vi apportano poche varianti locali. È caratterizzato da figure solenni e lineari, vestite con scarsa cura dei dettagli e disposte in composizioni semplici che risultano chiare. Vengono preferite scene narrative, specialmente di tema epico, dipinte con colori vivaci. Comunque mancano gli accenni al movimento a causa della resistenza della staticità del Romanico.

Si sviluppa nella parte orientale della Norvegia, nella zona di Oslo, poi si diffonde anche ad ovest nei dintorni di Nidaros. All'epoca entrambe le città sono legate al clero, intento in una lotta a favore

³⁴ LINDBLOM 1916, pp. 113-117, 120, 178, 188; FETT 1917, pp. 57, 92, 142-145; LEXOW 1926, pp. 72-76, 80, 86, 94-101, 103-104; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 15-16; LASKO 1991; NILSÉN 1993, p. 464; LIDÉN 1999, p. 285; TSCHUDI-MADSEN 2022.

dell'indipendenza dalla monarchia che ha sede a Bergen. L'arcivescovo a Nidaros risiede in un castello (l'Erkebispegården [pronuncia: "Erkebispegorden"], oggi diventato un museo), pari a quello occupato dalla corte fino al 1217. In quel luogo ha base l'opposizione ai sovrani che comincia con l'elezione di Øystein Erlendesson nel 1158 e dura per oltre mezzo secolo³⁵, favorita dalle relazioni con Parigi tramite i numerosi ecclesiastici che studiano in Francia. Dunque all'inizio del Duecento rimane l'unico potere a governare il Trøndelag. Il resto della Norvegia è scosso dalla parte finale della Guerra Civile (1130-1240), successiva allo sconvolgimento portato da re Sverre Sigurdsson (1184-1202). A causa di queste difficoltà, si sviluppa il genere letterario delle saghe che serve a ricordare sia il passato glorioso vissuto dai primi sovrani sia i motivi degli scontri tra i pretendenti al trono.

Nel frattempo proseguono i lavori di rinnovo della Cattedrale di Nidaros che prevedono un coro a pianta centrale con deambulatorio e l'ammodernamento del resto dell'edificio da ingrandire. Perciò vengono sperimentate le nuove tecniche architettoniche che permettono ambienti di forma poligonale (non solo rettangolare come durante il periodo Romanico) e la ricerca dell'altezza, aggiungendo un secondo piano grazie alla galleria. Il tutto viene decorato da arcate leggere a sesto acuto o trilobate, bassorilievi ornamentali diffusi (sia sull'architettura sia sugli arredi), statue in pietra per la facciata, lapidi incise, rosoni ed ampie vetrate colorate.

Queste ultime vengono eseguite dai pittori, gli stessi che nel resto della diocesi sono impegnati con dipinti murali o pannelli decorativi. Le vetrate sono considerate parti delle pareti. Di solito presentano una composizione costante: la superficie viene suddivisa in tre parti, occupate rispettivamente da una figura centrale e due laterali, poste all'interno di una cornice architettonica. Uno schema che facilita pure l'inserimento di scene narrative. Il particolare sfondo e la cura per le sfumature, in modo che diano un effetto tridimensionale, risultano tipici dell'*Unggotik*. A Nidaros, però, arriva anche l'influenza di Bergen, forse portata dai pittori che viaggiano alla ricerca di incarichi, perciò appaiono spesso abiti rossi monotoni, movimentati da numerose increspature. Sia ad est sia ad ovest non mancano mai i contorni neri, comuni alla pittura su ogni supporto.

Perfino gli scultori, occupati con rilievi od incisioni su pietra o legno, sfruttano queste novità, soprattutto nelle lapidi incise su lastre di marmo. Di solito seguono un modello particolare, cioè vengono tracciati soltanto i contorni scuri ed il ritratto del defunto viene posto sotto ad una cornice architettonica, simile ad un baldacchino. La figura appare frontale e simmetrica, suscitando un'aura di solennità, però comincia a mostrare delle emozioni. Un cambiamento, rispetto alle precedenti più semplici, che presto si diffonde in campagna.

³⁵ Il regno viene conteso tra due partiti: i *Birkebeiner* ("Gambe di betulla") che sostengono la monarchia ed i *Baglers* ("Pastorali") guidati dal vescovo di Oslo. Per un periodo addirittura si dividono le regioni norvegesi, eleggendo due re diversi. Si riunificano nel 1217 quando Håkon IV Håkonsson viene eletto da entrambi i partiti. Lui sposta la capitale a Bergen subito dopo l'incoronazione.

Ne è una testimonianza la lapide del Prete Astle³⁶ nella Sakshaug Kirke, una chiesa parrocchiale nel Trøndelag settentrionale (*fig. 76*). Risale alla seconda metà del XIII secolo e ritrae il defunto stante che prega sotto ad un'arcata trilobata con ghimberga, decorata da pinnacoli, torricelle, merlature, acroteri a crocetta e finestre a trilobo o rotonde. La scritta commemorativa corre sia nelle due strettissime arcatelle laterali sia lungo il bordo esterno. Oggi la lastra si trova al Vitenskapsmuseet di Trondheim.

Fig. 76: Lapide del Prete Astle, seconda metà del XIII secolo, Vitenskapsmuseet di Trondheim, proveniente dalla Sakshaug Kirke (Trøndelag).



Le stesse frontalità e simmetria si incontrano anche nei reliquiari a *châsse* in oreficeria, ancora contraddistinti dalle teste di drago su vertici del coperchio. L'intera superficie esterna è decorata da rilievi o smalti che rappresentano delle semplici scene o dei santi stanti sotto a delle arcate. Sono tipici degli anni intorno al 1200, quindi vengono influenzati poco dal nuovo stile Gotico.

Purtroppo l'oreficeria norvegese declina verso il 1250, provocando un profondo cambiamento nella produzione degli *antemensaler*. Le placchette dorate sono sostituite da bassorilievi scavati direttamente nel pannello di legno, a cui spesso viene applicata un'argentatura poi dipinta per velature. Presto, tuttavia, rimane la versione soltanto dipinta che comunque continua ad imitare lo splendore degli smalti e delle pietre preziose. I frontali d'altare mantengono un'iconografia parecchio diffusa all'epoca anche su altri manufatti e nella regione di Bergen, derivante da una fantasia sull'arte bizantina e dal desiderio di esaltare la vittoria del Figlio di Dio (*fig. 77*). Il centro è occupato da una grande figura di Gesù in Maestà dentro ad una mandorla o ad un quadrilobo, circondato dagli *zodia* degli Evangelisti sugli spigoli lasciati vuoti. Ai lati i dodici Apostoli, in piedi o seduti, sono divisi su due registri e posizionati sotto a delle arcate che ne ospitano un gruppo od uno isolato. Di solito, per evitare la ripetizione tipica dello stile Romanico e per evidenziare il contrasto con la solenne figura centrale, gli Apostoli compiono dei gesti che danno l'impressione del movimento. L'architettura che li incornicia non è ancora gotica.

³⁶ Il breve approfondimento sulla lapide del Prete Astle è tratto da: FETT 1917, p. 142; STIGE 2017, p. 137.



Fig. 77: Antemensale di Heddal, 1250 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Heddal Stavkirke (Telemark).

II.4.6 – HØIGOTIK (1250-1350)

Dalla metà del XIII secolo, favorito dalla corte reale, si diffonde a sud-ovest lo stile definito *Høigotik* (Gotico Recente)³⁷, molto influenzato dall'arte inglese contemporanea, specialmente dalle miniature nei manoscritti importati in Norvegia e dai numerosi artisti invitati a lavorare. Comunque la maggior parte dei pittori in attività nelle botteghe è di origine norvegese.

Appena sale al trono nel 1217, re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] sposta la capitale a Bergen, allontanandosi dal pericoloso arcivescovo di Nidaros. Il suo sarà uno dei governi più lunghi e stabili nella storia del Regno di Norvegia. Purtroppo deve sottostare ad un reggente avido di potere, lo *jarl* Skule Bårdsson [pronuncia: “iarl Skule Bordsson”], fino al 1239-1240, periodo in cui commissiona anche l'assassinio del politico e scrittore islandese Snorri Sturluson (1178-1241). In seguito Håkon si impegna a supportare la cultura: commissiona opere d'arte, fa costruire o rinnovare chiese, aiuta lo sviluppo di un nuovo stile, fa tradurre la letteratura europea, si appassiona all'epica cavalleresca, ammoderna le leggi norvegesi, aumenta i traffici commerciali con l'estero e mescola le

³⁷ LINDBLOM 1916, pp. 9, 12-16, 19, 128-131, 144-145, 149-151, 157-158, 180-181, 232; FETT 1917, pp. 22, 60, 89-99, 143-147, 156; LEXOW 1926, pp. 73, 89-94, 99-100, 107, 110, 120-129, 134; MATHIESEN 1926, pp. 43-44, 47, 58; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 5, 15-16, 22-26; NILSEN 1993, pp. 464, 489; MORGAN 1995, pp. 13-15; LIDÉN 1999, p. 289; BINSKI 2009, p. 34; STANG 2021, pp. 479-480; TSCHUDI-MADSEN 2022.

tradizioni locali con quelle straniere, avvicinando il regno all'Europa. Nel 1247 ottiene addirittura un'incoronazione solenne da parte del cardinale Guglielmo di Sabina (1184-1251), mandato da papa Innocenzo IV (1243-1254) che chiede la conversione nell'estremo Nord abitato dai Sami. Inoltre Håkon coltiva un profondo legame di amicizia con re Henry III d'Inghilterra (1216-1272), pure lui un grande patrono delle arti, garantendo un continuo scambio di idee e doni tra le due corti.

Nel 1248 il monaco benedettino ed artista Matthew Paris (1200-1259) giunge da Saint Albans Abbey in Hertfordshire, mandato dal suo ordine per riformare il monastero di Nidarholm, sorto su un'isola davanti a Nidaros. Presto diventa amico di re Håkon IV che lo accoglie a Bergen. Complessivamente il suo soggiorno dura quasi due anni, periodo in cui continua a dipingere su tavola, ispirandosi alle miniature che in patria esegue nei manoscritti di pergamena ed influenzando direttamente l'arte nordica. La sua abbazia inglese era famosa da tempo per la produzione di frontali d'altare.

Matthew Paris porta con sé anche una lettera da parte del re Louis IX il Santo di Francia (1226-1270): conferma gli accordi presi tra i due sovrani per partire per una Crociata. La flotta francese ha bisogno di un comandante esperto quanto il re norvegese, erede di un millennio di conoscenze sul mare. Nonostante i preparativi, l'iniziativa non viene messa in atto.

Grazie ad Håkon IV Håkonsson finalmente la pittura norvegese trionfa sugli altri generi sia per qualità sia per quantità. Cambiano i soggetti: dalla Maestà di Gesù, attorniata dagli *zodia* degli Evangelisti e dai dodici Apostoli, si passa alla Madonna in trono con il Bambino, al centro tra scene tratte dai *Vangeli* o dalle leggende dei santi. Le figure di Maria e dei santi vengono riproposte pure nella scultura su legno. Queste statue, soprattutto quelle della Madre di Dio, sono dipinte con una tecnica simile a quella usata per gli *antemensaler*, però a volte la doratura dei vestiti spesso è costituita da vere foglie d'oro. Si presta grande attenzione alla grazia nel portamento (caratteristica derivata dall'arte contemporanea francese), alla tridimensionalità delle pieghe degli abiti, all'espressività dei volti o dei gesti e a favorire l'empatia da parte degli osservatori. Compaiono perfino le prime caricature che invitano a riflettere sulle gesta compiute dal personaggio. Lo stesso vale per le scene narrative inserite sui registri laterali dei frontali d'altare, infatti non rappresentano più serie di figure monumentali. La composizione viene curata apposta per aumentare la drammaticità degli eventi dipinti. Gli spazi all'interno del pannello sono suddivisi tramite architetture gotiche sempre più elaborate, simili a facciate, che riproducono fedelmente combinazioni di elementi tratti da edifici esistenti, spesso ispirate allo stile parigino.

L'anno 1263 coincide con l'apice della prosperità del Regno di Norvegia. Grazie al governo abile la popolazione si arricchisce tramite attività come pesca, allevamento, commercio (anche di beni di lusso) e navigazione lungo i fiumi o attraverso il mare. Da secoli nessuno invade i confini nazionali, comunque la difesa è in ordine: tutti gli uomini sono familiari fin da bambini con armi, cavalli ed

imbarcazioni. La pace prolungata favorisce la diffusione della cultura in campagna tramite i nobili ed i loro parenti nei monasteri. Il clero ha accumulato cospicue risorse, quindi commissiona chiese nelle valli più remote, incluse le colonie in Groenlandia e le isole atlantiche, in cui inviare i nuovi preti. Sotto Håkon IV Håkonsson il territorio appartenente alla Norvegia raggiunge la massima espansione, già nel 1266 perde le Ebridi e l'Isola di Man, conquistate dalla Scozia.

Quando sale al trono l'erede Magnus VI Håkonsson Lagabøte [pronuncia: "Magnus Hokonsson Lagabote"] (1261-1280) l'*Høigotik* è ormai dominante nell'arte. Lui avvia il cantiere per ricostruire la Cattedrale di Bergen, dotandola di sculture in pietra pari a quelle francesi o tedesche, in modo da rivaleggiare con Nidaros. Dunque lo stile coinvolge sia l'architettura sia la scultura sia la pittura, che include pure la produzione di vetrate. Straordinariamente il tutto prende spunto dalla coeva arte francese. Il re invia parecchi artisti norvegesi a studiare a Parigi prima di cominciare a lavorare ai suoi progetti. Comunque non mancano gli influssi inglesi, provenienti anche da Wells e Lincoln, da sempre fondamentali a Bergen.

Le figure, prima statiche, cominciano a mostrare il movimento, hanno forme meno rigide e diventano più tridimensionali grazie alle campiture sfumate. L'intenzione è raggiungere un certo realismo, nonostante persistano i contorni neri. Questo aspetto serve particolarmente nelle scene narrative. Vengono ancora preferite quelle epiche che rappresentano le fatiche degli uomini, tratte da agiografie, leggende o ballate. Non mancano le feste con banchetti, cerimonie solenni e funzioni religiose. Le vittorie godono di un ruolo speciale. L'importante è che le scene appaiano chiare da comprendere.

Le persone ritratte rimangono alte e snelle, spesso in una posa sinuosa. I loro visi sorridenti accennano sempre all'armonia perché le espressioni seguono modelli standard, senza dimenticare di mostrare le emozioni intense dove necessario. I panneggi dell'abbigliamento sono increspatis da miriadi di morbide pieghe, indipendenti dalla posizione effettiva del corpo, dunque risultano decorative quanto le frequenti *textures* che impreziosiscono le stoffe. Conta soprattutto il ritmo delle ombre. I colori luminosi modellano le forme come se fossero acquerelli stesi per velature. Secondo la tradizione, vengono preferiti il rosso ed il blu, attornati da nuove tonalità più neutre come il rosa tenue, il marroncino, il giallino ed il verdino, perfette per donare plasticità senza stonare. Adesso gli orli degli abiti formano graziosi occhielli tondi, non triangolari. Ovunque viene curata l'estetica. Perfino lo sfondo insiste nel riproporre ornamenti esuberanti che ispirino ricchezza e prestigio. Di solito si tratta di architetture ecclesiastiche dall'aspetto complicato.

I gusti dei due eredi di Magnus fanno scaturire due varianti dell'*Høigotik*. Eirik II Magnusson (1280-1299), incoronato a 12 anni, ha continui contatti con la Scozia grazie al matrimonio a soli 14 anni con la figlia di re Alexander III (1249-1286). Presto diventa sia padre sia vedovo, così nel 1295 si risposa con un'altra nobile scozzese, sorella di Robert Bruce. È un monarca debole, però ama i colori vivaci

ed i gioielli tempestati di gemme, quindi promuove un senso di splendore generale. L'arte a Bergen raggiunge l'apice proprio durante il suo regno.

A 31 anni Eirik II viene ucciso dal fratello minore, Håkon V Magnusson [pronuncia: "Hokon Magnusson"] (1299-1319) che comincia a combattere contro il clero appena sale al potere. Subisce addirittura una punizione perché osa eleggere un intero clero separato, appositamente per servire la corte. Per dimostrare la sua forza commissiona opere d'arte con immagini di grandi dimensioni, tuttavia evita di ostentare il lusso dato che rimane contrario ai principi del fratello maggiore. Ad esempio, negli *antemensaler* sparisce il fondo dorato, sostituito da una stesura uniforme di giallo. Nel 1314 sposta la capitale ad Oslo, trasferendo lì anche il centro della cultura norvegese. In questo modo l'*Høigotik* approda ad est.

Nidaros resterà l'unica città conservativa, ma la resistenza alle novità artistiche non durerà, le relazioni con il resto del regno sono troppe intense. Comunque avrà sempre più contatti con la Francia rispetto all'Inghilterra. Inoltre Bergen manterrà inalterato fin dall'inizio del XIII secolo il suo ruolo come centro di produzione preminente.

Peccato che, a causa delle parentele dei due fratelli, si guasti il rapporto millenario con l'Inghilterra. La crisi si avvia nell'ultimo decennio del XIII secolo con il principio delle Guerre d'Indipendenza scozzesi. Le tensioni si intensificano quando Eirik II si schiera, insieme alla Scozia, a favore della Francia in occasione di una guerra contro l'Inghilterra per il possesso dell'Aquitania, presto risoltasi tramite una riappacificazione. Håkon V coltiva il rapporto amichevole con i francesi, ottenendo in cambio dei doni sontuosi, però distrugge definitivamente quello con i loro vicini oltremarica. La Norvegia si impegna a sostenere Robert Bruce (1274-1329, re dal 1306) contro il sovrano d'Inghilterra durante le lotte per la conquista del trono di Scozia.

II.4.7 – LA FINE DEL MEDIOEVO

Nel 1319 sale al trono Magnus VII Eiriksson, nipote di Håkon V e figlio del re di Svezia. Grazie ai suoi natali, presto i due regni vengono uniti fino al 1355, quando abdica in favore del figlio Håkon VI Magnusson che li separerà temporaneamente. Ormai si è avviato il declino del Regno di Norvegia³⁸ perché gli interessi nazionali smetteranno di essere l'obiettivo principale dei monarchi, indeboliti dall'estinzione della dinastia di Harald I Bellachioma (872-933).

Intanto la pittura continua a svilupparsi: nel periodo tra il 1330 ed il 1350 compaiono i primi esempi di modellato reso tridimensionale tramite le sfumature di luci ed ombre. Le figure non sono più piatte

³⁸ LINDBLOM 1916, pp. 5, 19, 164, 182, 229-233; MATHIESEN 1926, pp. 46-48; LEXOW 1926, pp. 121, 136-138; FUGLESANG 1993, p. 322; NILSÉN 1993, pp. 463-464; MORGAN 1995, pp. 19, 21; TSCHUDI-MADSEN 2022.

a causa della contrapposizione di colori saturi, linee più scure e contorni neri. Si tenta anche di ricreare la profondità spaziale nelle scene, posizionando i personaggi su più piani. Purtroppo lo sfondo ancora dorato non aiuta. Gli *antemensaler* di Odda (fig. 78) e Tresfjord (fig. 58), commissionati ad una bottega di Bergen, risultano i meglio riusciti tra i pochi prodotti in questi due decenni. Sembra una risposta alle novità provenienti dall'Italia e dai Paesi Bassi coevi, forse giunte in Norvegia tramite la Germania (probabilmente Colonia), però in seguito all'introduzione non avviene alcuno sviluppo.



Fig. 78: Antemensale di Odda, 1325-1350, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dall'Hordaland.

Dopo la metà del XIV secolo, a causa dell'epidemia di Peste Nera (1349-1350) che stermina la popolazione scandinava, si verifica una generale decadenza, carica di difficoltà politiche ed economiche. Il tutto contribuisce a diminuire il bisogno di nuove opere d'arte. In pochi decenni la produzione ristagna completamente, perdendo sia la qualità esecutiva sia l'indipendenza dai modelli europei. Resiste soprattutto l'antico gusto per la decorazione.

Dal 1389 Danimarca, Svezia e Norvegia si fonderanno nell'Unione di Kalmar, governata da un solo monarca. La nobiltà norvegese svanisce, sostituita dai funzionari danesi che ottengono le tenute storiche in dono dal re. Presto le colonie oltremare verranno abbandonate a causa del clima ostile o cedute ad altri Stati come pagamento dei debiti.

La produzione artistica riprende nel XV secolo con uno stile diverso, ancora ispirato all'arte gotica, ma alla versione portata dai mercanti anseatici della Germania settentrionale. Questi, con prepotenza, hanno soppiantato i norvegesi nei traffici commerciali via mare, rendendo la Scandinavia dipendente da loro. Un'influenza che si nota soprattutto nei frontali d'altare.

Sempre tramite l'Ansa, tra il 1526 ed il 1537 approdano anche gli ideali della Riforma protestante, destinati a cancellare il Cattolicesimo, a distruggere molte chiese parrocchiali, a bruciare i manoscritti e a coprire l'arte del passato.

II.5 – ARTISTI E COMMITTENTI

L'autore dell'Olavsantemense risulta anonimo, però viene soprannominato "Olavsmesteren" o Maestro di Sant'Olav dagli storici dell'arte. Di sicuro si è formato a Bergen, per poi svolgere la sua attività a Trondheim, mescolando elementi della pittura gotica d'influenza inglese e francese.

Come già accennato, gli artisti lavorano nelle botteghe in città³⁹, specialmente se si tratta di grandi centri urbani dotati di porto e cattedrale, dove possono avere numerosi contatti con i fornitori di materiali, le novità stilistiche europee ed il clero istruito. Dunque ognuno di questi centri, spesso posizionati lungo la costa, risponde alle richieste per l'intera regione circostante, incluse le remote zone interne. Infatti gli artisti vengono contattati presso queste sedi dai committenti, anche provenienti dalle parrocchie rurali dopo un lungo viaggio, che pretendono la migliore qualità possibile perché i fedeli viaggiano molto e confrontano le chiese. Stranamente si incontrano meno decorazioni medievali nelle cattedrali rispetto alle campagne, dove sono riunite soprattutto all'interno delle *stavkirker*.

Le opere d'arte scolpite o dipinte dentro agli edifici sacri, sia sulle pareti sia sugli altari, servono ad abbellire la casa di Dio. Tramite di esse i donatori cercano di assicurarsi la clemenza divina durante la vita dopo la morte. Molte vengono commissionate in occasione del matrimonio anche come speranza di un'unione benedetta. Si tratta di offerte cospicue perché i nobili o i ricchi locali, dai quali dipende la cura delle chiese, cercano una bellezza ed una preziosità degne di Dio, senza dimenticare di dimostrare la loro conoscenza degli insegnamenti cristiani alla pari di un sermone.

In cambio del finanziamento, il prete permette di inserire lo stemma di famiglia od un'iscrizione che commemori queste persone. Spesso il loro ritratto appare inginocchiato accanto al santo a cui è dedicata la parrocchia, in modo che funga da intercessore presso le divinità.

Ciò accade ad esempio sulla colonna nella Basilica della Natività a Betlemme⁴⁰, donata dalla principessa Kristin Sigurdsdatter nel 1150-1170, dove lei è dipinta inginocchiata mentre prega al fianco di sant'Olav II Haraldsson (*fig. 79*). Il santo appare incoronato, coperto da un ampio mantello dorato ricamato in blu, intento a sollevare uno scettro con la mano destra, mentre con la sinistra regge

³⁹ LINDBLOM 1916, pp. 13, 19-20, 25-27, 115, 119, 123, 126-127, 144, 146-147, 158, 162; FETT 1917, p. 17; HAUGLID e GRODECKI 1955, p. 8; NILSÈN 1993, p. 489; BLINDHEIM 1995, p. 1; MORGAN 1995, pp. 20-21; LIDÉN 1999, p. 290; KOLLANDSRUD 2012, p. 356; EKROLL 2014, p. 153; THUNE 2015; STANG 2021, pp. 478, 480.

⁴⁰ Il breve approfondimento sulla colonna a Betlemme è tratto da: LIDÉN 1999, pp. 6, 148, 290; EKROLL 2014, p. 153.

uno scudo blu a forma di goccia decorato da una croce circondata da volute vegetali stilizzate. Kristin è una figlia di re Sigurd I Magnusson il Crociato (1103-1130) che ha guidato la prima crociata norvegese in Terrasanta dal 1108 al 1111. Lei ha sposato lo *jarl* Erling Ormsson Skakke, seguendolo nella seconda ed ultima crociata dal 1153 al 1155. Nel 1156 avranno un figlio, Magnus V Erlingsson, che salirà al trono nel 1161 grazie all'unzione da parte dell'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188).



Fig. 79: Colonna dedicata a sant'Olav, 1150-1170, Basilica della Natività a Betlemme.

Grazie a queste “firme”, si sa con certezza che il maggior committente di opere d'arte risulta il clero, spesso proprio i preti locali che tentano di dare lustro alla comunità. Poi vengono i laici, come nobili, proprietari terrieri e mercanti. Comunque gli ecclesiastici vengono interpellati perché, conoscendo la teologia, sono in grado di comporre un programma iconografico specifico per suggerire un determinato significato, ovviamente in base al soggetto scelto da chi finanzia. Pure in questo caso appongono una firma o inseriscono il loro ritratto. Dunque al progetto collaborano almeno un donatore, un teologo ed un artista. Costui deve amalgamare le pretese degli altri due.

Gli artisti in realtà corrispondono a maestri artigiani che, oltre a dipingere e scolpire su legno, spesso fanno anche occuparsi di oreficerie, smalti, vetrate colorate, arredi o rilievi su pietra. Raramente è noto il loro luogo di provenienza o di formazione. Dato lo stile ed i contenuti internazionali, risulta possibile che alcuni siano stati assoldati all'estero per poi appoggiarsi ad una bottega di artigiani norvegesi che nel frattempo imparano nuove tecniche, riprodotte autonomamente in futuro. Al massimo firmano le loro opere così a volte è noto il nome o, raramente, aggiungono un autoritratto. Se manca la firma, è probabile che si trovasse in una parte lacunosa, in seguito lasciata rovinata o ridipinta. Per gli scandinavi rientra nella tradizione, almeno dall'Età delle Migrazioni (IV-VI secolo d.C.), porre iscrizioni riguardo l'identità del committente e dell'autore.

Nel primo periodo dell'arte cristiana (XI-XII secolo), tanto diversa da quella pagana, appare ovvio che vengano chiamati artisti stranieri, soprattutto inglesi, per lavorare nei cantieri delle maggiori città. I norvegesi non conoscono come si costruisca una chiesa, cosa sia necessario per il culto, come si dipinga o quali scene vadano rappresentate in quali punti degli edifici, perciò bisogna ricorrere ad esperti in prestito dalle nazioni europee con cui si hanno più contatti. Gli immigrati a volte restano a servizio dei sovrani o dei vescovi che li hanno invitati, formando le prime botteghe artistiche nelle sedi delle cattedrali (Nidaros, Bergen, Stavanger, Oslo e Hamar).

Durante la seconda metà del XIII secolo, gli artigiani locali si sostituiscono ai forestieri: un cambiamento visibile tramite le firme. Inoltre la situazione si capovolge perché ora sono i norvegesi a recarsi all'estero, specialmente in Inghilterra e Francia, per studiare lo stile locale.

Fino alla metà del XIV secolo le opere d'arte vengono create nelle principali città, oppure, se il supporto non è trasportabile, in piccoli laboratori indipendenti *in loco*. Di sicuro non nei monasteri, specializzati soltanto in miniature sui manoscritti. Esistono anche artisti ambulanti che lavorano in solitaria, spesso nella corte reale o nelle fattorie dei nobili. Per quanto riguarda gli *antemensaler*, data la tecnica impiegata, molto probabilmente sono stati prodotti in una bottega di città a cui i committenti hanno fornito le misure ed altre informazioni sull'altare in questione. In particolare, i centri migliori per la pittura su pannello si rivelano:

1. Oslo, fin dal XIII secolo ispirato dall'arte francese tanto cara al clero e con qualche dettaglio bizantino giunto da est;
2. Trondheim, attivo soprattutto all'inizio del XIV secolo, unendo le tradizioni delle due scuole rivali;
3. Bergen, dominante perché legato sia alla monarchia sia al porto più grande della nazione, prima con una forte influenza inglese (circa dal 1250 al 1275) e poi francese, senza dimenticare le esperienze del passato.

Quest'ultima città nel 1273 ottiene delle leggi speciali da parte di re Magnus VI Hákonsson Lagabøte [pronuncia: “Magnus Hokonsson Lagabote”] (1261-1280) che individuano un quartiere intero dedicato ad artigiani, pittori, scribi e mercanti di oggetti di fantasia.

Anche gli artisti producono manoscritti, cioè manuali in cui scrivono le tecniche utilizzate⁴¹.

Durante il Medioevo ne circolano perfino di esteri tradotti dal clero: dal XII secolo diventano comuni i trattati di teoria tedeschi e francesi, ad esempio *De diversis artibus* del monaco Theophilus (prima metà del XII secolo, Germania nord-ovest), mentre alla fine del XV secolo si diffonde un manuale bizantino del Monte Athos basato sulle tradizioni antiche. Entrambi sono dotati di diverse ricette ed informazioni pratiche sia per la pittura sia per la scultura, differenziano le tecniche o il tipo di colore da preferire in base all'uso, spiegano come disegnare figure perfette secondo regole fisse, favoriscono proporzioni slanciate e snelle, ritengono fondamentale il contorno nero nei dipinti e, alla fine, presentano una serie di modelli iconografici.

Non passa molto tempo prima che anche gli scandinavi si dedichino a trascrivere i propri trucchi del mestiere, adattati ai materiali disponibili a Nord. In Islanda occidentale nel 1387 viene composto dal prete Ólafur Ormsson di Geirróðareyri (Narfeyri sulla penisola Snæfellsnes) [pronuncia: “Gheirrodhareiri” “Snaifetsnes”] il piccolo manoscritto miscelaneo⁴² AM 194 8vo, oggi conservato presso Den Arnamagnænske Samling a Copenhagen, riguardante ogni aspetto della Chiesa, della vita in comunità, della fede, dei riti e della cura degli edifici sacri. Negli ultimi tre fogli (51v-52v) è contenuta la copia di una lettera scritta tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, intitolata *Líkneskjusmið* [“Scultura”, pronuncia: “Likeskiusmidh”] dal filologo danese Kristian Kålund (1844-1919) che la pubblica nel 1908 nel primo volume dell'opera enciclopedica *Alfræði Islenszk* [“Enciclopedia islandese”, pronuncia: “Alfræði islensk”]. Gli storici dell'arte d'inizio Novecento, tra i quali Andreas Lindblom (1889-1977) ed Harry Fett (1875-1962), non mancano di citarla nei loro testi.

La lettera è firmata dall'artista T. ed è destinata ad istruire il suo amico monaco Magnús, forse un collega più giovane, sulla pratica della produzione di immagini. Descrive la tecnica ed i materiali necessari per dipingere su legno, sia su sculture sia su pannelli, e svela dei metodi per risparmiare ottenendo comunque un ottimo risultato. Esordisce con la preparazione del supporto per privarlo delle crepe, poi spiega come spalmare un fondo liscio di gesso ed applicare la doratura, infine dedica poche righe ai pigmenti ed ai leganti (il principale a cui si riferisce è l'olio di lino, in rari casi l'albume).

⁴¹ LINDBLOM 1916, pp. 23-24; FETT 1917, pp. 18-21, 150; HALLDÓRSSON 1974, pp. 5, 9, 11-12, 15, 17; PLAHTER 1992, pp. 167, 169-172; NILSÉN 1993, p. 489; BLINDHEIM 1995, pp. 1, 4; LIDÉN 1999, p. 216; KOLLANDSRUD 2012, p. 359; PLAHTER 2014, pp. 195-196; STANG 2021, p. 480; AM 194 8vo – *Íslensk encyclopædisk værk; Snæfellsnes, Vestisland, 1387*, Handrit, n.d.; AM 673 a III 4to – *Teiknibókin; Ísland, 1450-1475*, Handrit, n.d.

⁴² Il manoscritto digitalizzato è consultabile in AM 194 8vo – *Íslensk encyclopædisk værk; Snæfellsnes, Vestisland, 1387*, Handrit, n.d: <https://handrit.is/manuscript/view/da/AM08-0194/0#mode/2up>

Sicuramente i suggerimenti erano ben noti anche in Norvegia perché corrispondono alla tecnica utilizzata dal XIII secolo per produrre i frontali d'altare. Purtroppo non è giunto fino ad oggi per intero, la parte conclusiva, riguardante la stesura dei colori, presenta molte lacune a causa dell'usura. Nella lettera compaiono parecchie parole particolari relative a strumenti, materiali od azioni caratteristiche. Alcune, soprattutto gli strumenti e le azioni, sono prestiti da lingue straniere (latino, inglese, francese o tedesco), imparate dagli artisti che studiano in Europa e presto diventate di uso comune tra gli artigiani nordici in patria, ad esempio le corrispondenti a tavola, stemperare, brunire e dipingere. Altre, specialmente i materiali, sono di origine scandinava, però hanno un significato insolito legato all'aspetto o alla funzione di ciò che indicano, ad esempio il termine "gullfagr", composto di *gull* "oro" e *fagr* "chiaro" o "bello", indica la doratura perché imita la lucentezza dell'oro. In questa categoria spesso rientrano prodotti importati dall'estero come i pigmenti, il gesso o le foglie metalliche. La scarsità di materiali utili alla pittura, rinvenibili sia sul posto sia dai mercati, rende superfluo l'uso di nomi specifici.

Un altro genere di manoscritti che circola parecchio sono i modelli delle figure da riportare sulle opere d'arte. Consistono in schizzi, realizzati spesso durante i viaggi di apprendistato o di lavoro, che riproducono cose osservate particolari: intagli in legno, dipinti, miniature, statue, costumi, decorazioni, composizioni intere, scene narrative o luoghi. Le immagini poi vengono raccolte in libri di pergamena, dove si trasformano in disegni dai contorni netti, pronti per essere copiati appena necessario. Ovviamente vengono adattati al nuovo contesto, quindi non sono identici agli originali. Non di rado l'abbigliamento è ripreso dalla realtà contemporanea invece che dal passato.

Ciascuna bottega aveva il suo libro di modelli. Quando gli artisti viaggiavano, lo portavano con sé, così rendevano popolari certe immagini nell'intera regione del Mare del Nord. Purtroppo se n'è conservato soltanto uno in Islanda, il *Teiknibók* (AM 673 a III 4to nello Stofnun Árna Magnússonar di Reykjavík)⁴³ del 1450-1475 che dimostra un uso prolungato perché ripropone gli stili *Unggotik* ed *Høigotik* risalenti a molti secoli prima. Al suo interno compaiono più versioni per rappresentare sant'Olav (*fig. 80*), ad esempio in trono (fol. 18r) o stante (foll. 1v e 12r). Una di esse attira particolarmente l'attenzione: riporta un sovrano, seduto sotto ad un baldacchino, che nella mano destra non stringe nessun attributo, le dita afferrano il vuoto. Accanto è scritto in islandese, tradotto pressappoco, «*Chiamalo come vuoi e metti nella sua mano qualcosa con cui possa difendersi*». Dunque si tratta di un modello generico per ritratti regali a cui di sicuro manca un'arma.

⁴³ Il manoscritto digitalizzato è consultabile in *AM 673 a III 4to – Teiknibókin; Ísland, 1450-1475, Handrit*, n.d.: <https://handrit.is/manuscript/view/is/AM04-0673a-III/1#page/1v/mode/2up>



Fig. 80: Tre modelli per la raffigurazione di sant'Olav, contenuti nel *Teiknibók* (AM 673 a III 4to) rispettivamente ai fogli 1v, 12r e 18r, 1450-1475, *Stofnun Árna Magnússonar, Reykjavík* (Islanda).

II.6 – L'ICONOGRAFIA DI OLAV II HARALDSSON DEN HELDIGE

L'Olavsantemense è stato dipinto circa trecento anni dopo la morte di re Olav II Haraldsson (1015-1030) nella Battaglia di Stiklestad. Nel frattempo il modo in cui il santo viene raffigurato ha subito poche modifiche nei secoli⁴⁴, rendendolo facilmente individuabile nelle numerose opere d'arte scandinave, anglosassoni, nord-europee o russe. Si tratta di uno degli eroi cristiani più popolari e venerati, dotato fin da subito di un'agiografia piuttosto stabile. Le sue gesta attirano l'interesse delle persone, rendendolo un esempio di giusta moralità ed il nordico perfetto a cui rivolgersi nel bisogno di un'intercessione presso Dio.

Ottiene maggior lustro dalla metà del XII secolo quando il secondo arcivescovo di Nidaros, Øystein Erlendsson (1157-1188), ne esalterà la fama di sovrano inviato da Dio, di fondatore della Chiesa di Norvegia e di primo santo locale, sfruttandola intenzionalmente per sostenere la sua lotta a favore dell'indipendenza del clero dalla monarchia. Così diventa un personaggio ancora più potente: il sacro guardiano della sua patria.

Il primissimo ritratto di Olav appare nelle monete d'argento⁴⁵ (chiamate *penningar*) che lui stesso ha fatto coniare durante il suo regno, nel periodo dal 1023 al 1028 (*fig. 81*). Si ispirano ai *pennies*

⁴⁴ FETT 1917, pp. 150, 153; FUGLESANG 1999, p. 321; LIDÉN 1999, p. 289; SKURTVEIT 2008; KRAG 2009; BANDLIEN e NORSENG 2022.

⁴⁵ Le informazioni sulle monete sono tratte da: NILSSEN 1996 pp. 10-11; GULLBEKK 2019; BANDLIEN e NORSENG 2022; ANDERSEN n.d.

anglosassoni contemporanei, grazie al rapporto di amicizia tra Olav ed il re Æthelred II d’Inghilterra (978-1016), quindi presentano il sovrano in versione busto di profilo. Si può notare che è imberbe, ha i capelli lunghi, indossa un mantello fissato da una spilla e solleva uno scettro. Il copricapo appuntito non sembra una corona, ma più un elmo decorato. Purtroppo i *penningar* si sono conservati in pochi esemplari perché ne sono stati conati poche ed i potenti nemici hanno favorito la loro scomparsa.



Fig. 81: Penning di Olav II Haraldsson, 1023-1028, Myntkabinett del Kulturhistorisk Museum di Oslo.

II.6.1 – RITRATTO STATICO

Le immagini di Olav come santo patrono nazionale sono comparse in seguito alla sua canonizzazione nel 1031 perché il culto si è diffuso velocemente anche all’estero. Il suo ritratto statico⁴⁶ prima compare sulle sculture a tutto tondo da posizionare nelle chiese a ridosso dell’altare, poi sulle pitture o sui rilievi, perfino destinati ad un uso diverso da quello puramente devozionale. Si può trovare sia seduto sul trono, dal tardo XII secolo, sia in piedi, dalla metà del XIII secolo. Di solito viene rappresentato come un uomo barbuto, dai capelli lunghi fino alle spalle ed incoronato, essendo sovrano di Norvegia. Indossa abiti nobiliari, cioè tunica e mantello, oppure l’armatura da guerriero completa di mantello, preferita dal XIV secolo a causa della moda della letteratura cortese, favorita dai discendenti di re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] (1217-1263), e dell’influenza tedesca tramite i traffici commerciali della Lega Anseatica.

L’attributo che permette di riconoscerlo senza dubbi corrisponde all’ascia che regge nella mano destra, mentre nell’altra tiene uno scudo, un calice con o senza coperchio (simbolo di devozione), un globo sormontato dalla croce, uno scettro o un libro di leggi. Le armi rievocano il suo ardore nel difendere la vera fede a Stiklestad fino al martirio. A volte compare perfino su una nave con vele e

⁴⁶ FETT 1917, p. 149; MATHIESEN 1926, pp. 25-26; REAU 1983, p. 1005; FUGLESANG 1993, pp. 321-322; NILSÉN 1993, p. 465; LIDÉN 1999, pp. 211, 216, 285-287, 289-290; FURIA 2002, pp. 79, 189; LANZI 2003, p. 231; TARZIA 2006, p. 127; STANG 2013, p. 160; THUNE 2018; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

remi, raramente monta un cavallo. Invece, nel periodo *Høigotik* (XIV secolo), viene preferita la sua versione da monarca benedetto e la mano sinistra con frequenza compie solo un gesto cortese, sollevando il fondo del mantello.

Dal XIII secolo, spesso giace un mostro sotto ai suoi piedi: in Scandinavia viene chiamato *Underliggare*. All'inizio si tratta di un giovane uomo accovacciato, presto diventa un guerriero equipaggiato alla pari dei vichinghi. Sembra alludere al superamento dei peccati di gioventù, incluso il Paganesimo, da parte di Olav dopo il battesimo. Qualche studioso lo ha stranamente identificato col fratellastro Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: "Hardrode"] (1015-1066) che, prima di diventare re di Norvegia nel 1046, ha combattuto a fianco di Olav a favore dell'affermazione del Cristianesimo. Improbabile sia lui. Col tempo l'uomo si trasforma in un troll e poi in un drago incoronato, simbolo della sconfitta del Demonio e del suo potere malvagio. Non di rado appare addirittura incatenato.

Purtroppo non si sono conservate tutte le opere d'arte che lo ritraggono, le più antiche risalgono al XII secolo. In tutto il Nord Europa sono rimaste circa 250 statue, più i dipinti ed i rilievi sparsi su ogni genere di supporto: manoscritti (letterari, giuridici, liturgici o devozionali), sigilli, oggetti liturgici, distintivi per i pellegrini, gioielli, vetrate, pareti e pannelli decorativi. La maggior parte sono state commissionate per le parrocchie di campagna, poche per le cattedrali, forse nelle piccole chiese sono sopravvissute meglio alla distruzione provocata dalla Riforma Protestante alla metà del XVI secolo. Gli esempi più interessanti⁴⁷ si trovavano:

1	Distintivo per pellegrini	Dovrefjell, Oppland (Norvegia)	XII secolo
2	Sigillo del Capitolo della Cattedrale di Nidaros	Trondheim, Trøndelag (Norvegia)	Dal 1125 circa
3	Colonna dipinta commissionata dalla principessa Kristin Sigurdsdatter	Basilica della Natività, Betlemme (Palestina)	1150-1170
4	Arazzo di Skog	Skog Kirke, Hälsingland (Svezia)	XIII secolo
5	Reliquiario di san Thomas Becket	Hedalen Stavkirke, Oppland (Norvegia)	Prima metà del XIII secolo
6	Statua lignea di sant'Olav	Tylldalen Kirke, Hedmark (Norvegia)	XIII secolo
7	Statua lignea di Sant'Olav	Fresvik Kirke, Sogn og Fjordane (Norvegia)	Metà del XIII secolo

⁴⁷ Le località citate si trovano nella cartina (*fig. 109*) a p. 133.

8	<i>Alterskap</i> di sant'Olav	Dädesjö Kyrka, Småland (Svezia)	Metà del XIII secolo
9	Statua lignea di sant'Olav	Tanum Kirke, Vestfold (Norvegia)	Seconda metà del XIII secolo
10	Statua lapidea di sant'Olav	Vamlingbo, Gotland (Svezia)	Seconda metà del XIII secolo
11	<i>Kong Olufs Oblatjern</i> (stampo per ostie)	Norvegia	XIV secolo
12	Antemensale di Kvæfjord	Kvæfjord Kirke, Troms (Norvegia)	1300 circa
13	<i>The Wingfield-Digby Crozier</i> (pastorale in avorio)	Norvegia	Seconda metà del XIV secolo
14	Statua lignea di sant'Olav	Austevoll Kirke, Hordaland (Norvegia)	Prima metà del XV secolo

1. Un distintivo per i pellegrini⁴⁸, in norvegese detto *pilegrimsmerke*, è stato rinvenuto sul monte Dovrefjell (*fig. 82*) insieme ad una scatola in ferro ed alla punta di un bastone da cammino dotato di un anello metallico. Entrambi giacevano ad Hardbakken, una località sul versante sud, sul ciglio della strada all'aperto. I tre reperti risalgono al cambio di secolo tra il 1100 ed il 1200. Corrispondono alle più antiche tracce dei pellegrinaggi che raggiungono la tomba di Olav a Nidaros. Il distintivo serviva come prova dell'arrivo a destinazione. Inoltre questo risulta l'unico esemplare trovato al di fuori di un edificio sacro od una tomba. Appare bizzarro che un fedele in viaggio abbia abbandonato in un luogo esposto parti così importanti del suo equipaggiamento. Difficile che li abbia persi contemporaneamente. Quindi deve essergli successo qualcosa di grave, ad esempio un incidente, un incontro con degli animali selvatici, lo scontro con dei criminali od una tempesta improvvisa in montagna. Infatti, a poca distanza, c'erano tracce di un corpo umano.

I distintivi consegnati dalla Cattedrale di Nidaros (*figg. 82-83*) sono placchette di peltro, misuranti circa 4-6 centimetri, decorate a rilievo su un solo lato, come se si trattasse degli antichi amuleti pagani. Ritraggono Olav seduto su un trono dotato di uno schienale basso. Il viso, caratterizzato dalla barba e dai capelli lunghi, è cinto sia dall'aureola sia dalla corona. Indossa una tunica ed un ampio mantello fermato al centro del petto da una spilla. In mano regge un'ascia.

⁴⁸ Il breve approfondimento sul *pilegrimsmerke* è tratto da: SVEEN, CEDERSTRØM e KJÆSTAD 2013; FJERDINGBY 2014; SIMONSEN 2018, pp. 174-176, 194-195.



Fig. 82: Distintivo per pellegrini raffigurante sant'Olav rinvenuto sul monte Dovrefjell (Oppland), fine del XII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo.



Fig. 83: Distintivo per pellegrini raffigurante sant'Olav rinvenuto nella Bø Kirke (Telemark), tardo XV secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo.

2. Il sigillo del Capitolo della Cattedrale di Nidaros⁴⁹ viene usato nei documenti almeno dal 1225. Oggi si è conservata intatta soltanto la matrice che si trova al Vitenskapsmuseet di Trondheim (fig. 84). Si tratta di un bassorilievo scavato in un disco di bronzo dal diametro di 57 millimetri. Lungo il bordo corre l'iscrizione «*† Sigill. Capituli Ecclesie Sancti Olawi Regis et Martiris*», incorniciata da due anelli concentrici di perline. Al centro appare Olav II incoronato, seduto in trono, che regge con la mano destra un globo crucigero e con l'altra uno scettro decorato sulla punta da un giglio. Dal 1281 questo sigillo diventa il controsigillo per uno più grande che raffigura la facciata gotica della chiesa, abitata dal vescovo, quattro diaconi e Gesù benedicente (fig. 85). All'inizio del XIV secolo, a causa delle dispute tra l'arcivescovo ed il Capitolo, vengono aggiunte le due rosette a cinque petali.



Fig. 84: Matrice del sigillo (poi controsigillo) del Capitolo della Cattedrale di Nidaros, usata dal 1225, Vitenskapsmuseet di Trondheim.



Fig. 85: Sigillo del Capitolo della Cattedrale di Nidaros, usato dal 1281, applicato sul documento NRA AM 5.11, Det Norske Riksarkiv ad Oslo.

⁴⁹ Il breve approfondimento sul sigillo è tratto da: MATHIESEN 1926, p. 25; LIDÉN 1999, p. 216; HOHLER 2009, pp. 111-122.

3. Per quanto riguarda la colonna nella Basilica della Natività a Betlemme, vedere il sottocapitolo precedente II.5 – *Artisti e committenti* alle pagine 106-107 (fig. 79).
4. L’arazzo di Skog⁵⁰, in svedese *Skogbonaden*, nel XIII secolo era un dono portato nella Skog Kyrka in occasione di un matrimonio, poi dimenticato fino al 1912 quando è stato spostato allo Statens Historiska Museet a Stoccolma. Durante il Medioevo la regione Hälsingland aveva una certa fama per la lavorazione domestica dei tessuti. La base di lino biancastro misura 175 per 35 centimetri ed i ricami sono stati eseguiti in filo di lana blu, rosso, ocra o verde. Rappresentano al centro la sezione di una *stavkirke* in cui si sta svolgendo una messa (infatti compaiono parecchi fedeli sia all’interno sia all’esterno), poco a destra si erge un campanile dove tre persone suonano le due campane, attorno ad entrambi gli edifici si raggruppano dei leoni stilizzati secondo lo stile Romanico nordico. All’estrema destra questi sono seguiti da una serie di cavalieri, mentre a sinistra lo spazio restante viene occupato da tre grandi uomini incoronati affiancati (figg. 86-87). Quasi sicuramente si possono identificare come i tre santi sovrani scandinavi: Olav II Haraldsson di Norvegia (1015-1030), Knud IV di Danimarca (1080-1086) ed Eirik IX Jevardsson di Svezia (1156-1160). Olav, vestito in verde e rosso, è riconoscibile grazie all’ascia che regge in mano.



Fig. 86: Arazzo di Skog, XIII secolo, Statens Historiska Museet a Stoccolma, proveniente dalla Skog Kyrka (Hälsingland, Svezia).



Fig. 87: Dettaglio dell’arazzo di Skog con i tre sovrani scandinavi santi, XIII secolo, Statens Historiska Museet a Stoccolma, proveniente dalla Skog Kyrka (Hälsingland, Svezia).

⁵⁰ Il breve approfondimento sull’arazzo di Skog è tratto da: LIDÉN 1999, pp. 21, 255, 259; *Skogbonaden*, Svenska Kyrkan, 2016; *In the footsteps of Saint Olav*, Pilgrim utan gränser – Interreg Sverige-Norge, n.d.

5. Il reliquiario (*relikvieskrinet*) della Hedalen Stavkirke⁵¹ risulta un raro esempio del genere, sopravvissuto intatto alla Riforma Protestante del 1537. In Norvegia, in totale, ne sono rimasti cinque quasi interi e almeno altri quattro frammentari. È l'unico rimasto finora nella sua chiesa, infatti si trova ancora su uno scaffale nel coro.

La Hedalen Stavkirke del 1161-1163 risulta la più antica in Valdres, una valle dell'Oppland collegata all'Hallingdal (dove si trovano le *stavkirker* di Torpo ed Ål) dalla strada che unisce l'est e l'ovest della nazione, dunque percorsa anche dai pellegrini diretti a Nidaros. La navata attuale corrisponde all'edificio medievale, mentre il resto appartiene ad un ampliamento del 1699 che le ha dato una pianta a croce. L'arredamento presente è quello cattolico originale. Nel tardo XII secolo il portale è stato decorato con dei bassorilievi ad intreccio, invece nella metà del XIII secolo sono state realizzate la statua lignea dorata di Maria col Bambino, la fonte battesimale in pietra, il turibolo conico, l'*osculatorium* o pace (una tavoletta da baciare in segno di pace), due delle campane che si trovano nel campanile, un modellino ligneo di una chiesa ed il Crocifisso (del 1270 circa) che adesso fa parte del gruppo dell'*alterskap*⁵² posizionato sopra all'altare. Questi ultimi ridipinti nel 1766.

Attorno al 1250 risale anche il reliquiario (*figg. 88-91*), cioè uno scrigno di 41 centimetri di lunghezza per 36 di altezza composto da tavolette di legno su cui sono state applicate delle lastre di rame dorato. Ognuna è decorata da bassorilievi che rappresentano: sul davanti il martirio di san Thomas Becket e l'Adorazione dei Magi, sul retro la Passione e Gesù seduto in trono attorniato dai simboli dei Quattro Evangelisti, sul lato sinistro san Pietro (con le chiavi in mano) in compagnia di un altro santo privo di attributi e sul lato destro san Giacomo Maggiore (vestito da pellegrino) in compagnia di sant'Olav. Costui è riconoscibile grazie al mantello, i capelli lunghi ricci, la barba, la corona e l'ascia che solleva con la mano sinistra.

La parte superiore del reliquiario funge da tetto spiovente, somiglianza favorita dalla presenza della svettante doppia croce centrale e delle due teste di drago sporgenti alle estremità. Dunque il reliquiario ha l'aspetto di una chiesa semplice. Segue il modello europeo a *châsse*, sebbene sia stato sicuramente prodotto in Norvegia, date le teste di drago dalla forma allungata e dagli occhi a goccia, tipiche delle *stavkirker*. Probabilmente sul fondo manca il colonnato od una serie di arcate. Sul tetto, invece, sono sparite le gemme che dovrebbero essere incastonate nelle apposite cornici vuote.

⁵¹ Il breve approfondimento sull'*Hedalen Relikvieskrinet* è tratto da: LEXOW 1926, p. 98; HAUGLID e GRODECKI 1955, p. 9; HELLAND e THUNE 2016; ANKER, *Hedalen Stavkirke*, 2021; MAGERØY e STANG 2021; HEIMESTØL e PERLESTENBAKKEN n.d.

⁵² L'*alterskap* è una pala d'altare, posizionata sopra all'altare, spesso composta di due portelli piatti richiudibili su una parte centrale tridimensionale, simile ad un baldacchino, contenente una statua da venerare.

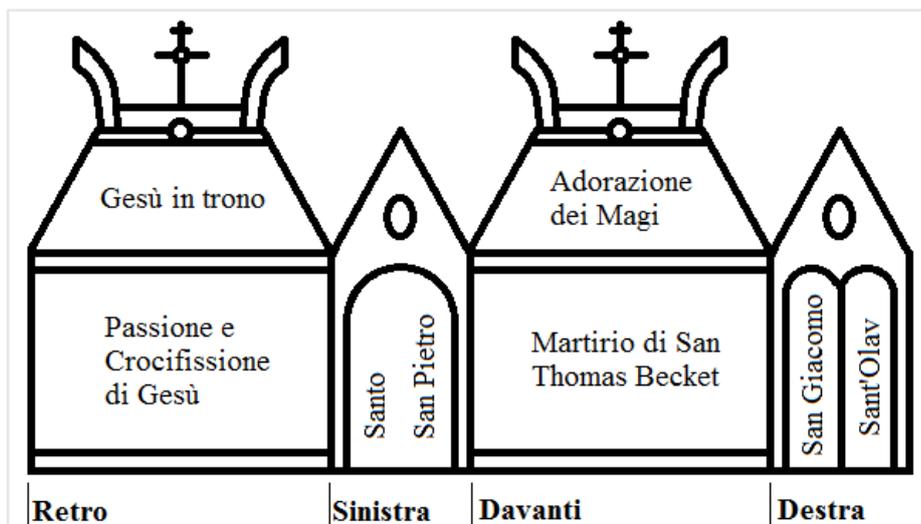


Fig. 88: Schema delle immagini rappresentate sul reliquiario nella Hedalen Stavkirke.

La scena dell'assassinio dell'arcivescovo Thomas Becket di Canterbury (1118-1170), avvenuto per mano dei cavalieri di re Henry II Plantagenet d'Inghilterra (1154-1189) all'interno della cattedrale, ha portato gli studiosi a credere che lo scrigno durante il Medioevo contenesse le sue reliquie. In seguito alla santificazione nel 1173 grazie ai miracoli compiuti, la sua tomba a Canterbury attira tantissimi pellegrini, perfino scandinavi. Il suo culto diventa piuttosto importante in Norvegia, a causa della situazione politica che vede la monarchia contrapposta alla Chiesa, infatti alcune sue reliquie si trovano nella Cattedrale di Nidaros fin dal termine del XII secolo.



Fig. 89: Scorcio del lato frontale e sinistro del reliquiario, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).



Fig. 90: Il reliquiario sul suo scaffale nel coro, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).



Fig. 91: Dettaglio del lato destro con i bassorilievi di san Giacomo e sant'Olav, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).

6. La statua di sant'Olav nella Tyllidalen Kirke⁵³ in Hedmark risale al XIII secolo ed è in legno di pino dipinto (fig. 92). La chiesa del XII secolo era dedicata ad Olav, dato che la valle si trovava lungo la strada dei pellegrinaggi verso Nidaros. La diffusione del culto del santo ha portato alla ricostruzione dell'edificio sia durante il XIII secolo sia alla fine del XIV secolo per ingrandirlo. La statua rappresenta un giovane barbuto seduto su un trono. Indossa una tunica azzurra e rossa, un mantello blu ed una corona dorata. Con la mano sinistra tiene il globo crucigero, a cui manca la crocetta, posato sul ginocchio, mentre con la destra stringe l'asta di un attributo, già perso in Epoca Moderna e quindi sostituito dalla grande ascia. Nella seconda metà del XVII secolo gli abitanti donano la statua al re danese Christian V dell'Unione di Kalmar (1670-1699), così presto entra nelle collezioni del Nationalmuseet di Copenhagen.

⁵³ Il breve approfondimento sulla statua di Tyllidalen è tratto da: FUGLESANG 1993, p. 321; HVAMSTAD 2020; *Tyllidalen Kirke*, Norske Kirker, n.d.



Fig. 92: Statua lignea di sant'Olav, XIII secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente dalla Tyllidalen Kirke (Hedmark).



Fig. 93: Statua lignea di sant'Olav, 1250 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Fresvik Stavkirke (Sogn og Fjordane).

7. La Fresvik Stavkirke è stata demolita nel 1881, dunque la statua lignea di sant'Olav⁵⁴ ha subito un trasloco dalla costa del Sognefjord al Kulturhistorisk Museum di Oslo (fig. 93). Risale al 1250 circa, è in legno di quercia dipinto ed è alta 130 centimetri per 56 di larghezza e 47 di profondità. Il giovane Olav imberbe appare seduto su trono, sopra ad un cuscino. Purtroppo sia il suo avambraccio destro piegato sia lo schienale si sono staccati nel corso del tempo. La mano sinistra, invece, ha perso il suo attributo sebbene stringa ancora il pugno. Forse reggeva uno scettro e l'altra un'ascia. In compenso sono rimaste la corona sulla sua testa e tracce cospicue di colore scarlatto e verde sui suoi abiti. Sulle sue spalle sembra poggiarsi un mantello molto rovinato.
8. L'*Alterskap* sull'altare maggiore della Dädesjö Kyrka⁵⁵ in Småland [pron.: "Dedesio" "Smoland"] (Svezia) ha una storia particolare (fig. 94). È formato da parti di diversi periodi del XIII secolo, unite insieme e modificate nel tempo. La statua centrale di Olav è stata scolpita nel

⁵⁴ Il breve approfondimento sulla statua di Fresvik è tratto da: LIDÉN 1999, p. 24; BANDLIEN e NORSENG 2022; KLEPPA n.d.

⁵⁵ Il breve approfondimento sull'*Alterskap* di Dädesjö è tratto da: LIDÉN 1999, pp. 22-23, 294; FUGLESANG 1993, p. 321; BANDLIEN e NORSENG 2022.

1225-1250 come scultura a tutto tondo del santo seduto in trono. Indossa la corona dorata, una tunica rossa ed un mantello azzurro verdastro molto rovinato. Purtroppo gli avambracci piegati sono andati perduti nel corso del tempo, dunque non si sa quali attributi reggesse. L'*Underliggare* sotto ai suoi piedi risale al 1275 circa. Ha l'aspetto di un giovane guerriero accasciato supino. Poco dopo, alla fine del Duecento, sono stati aggiunti il baldacchino e le due ante per chiuderlo. Ogni anta è divisa in due parti unite per mezzo di alcune cerniere, in modo che piegandosi si incontrino sul lato frontale. In origine i pannelli ricavati al loro interno avevano sicuramente dipinte delle scene, coperte in Epoca Moderna da un fondo azzurro abbastanza omogeneo.

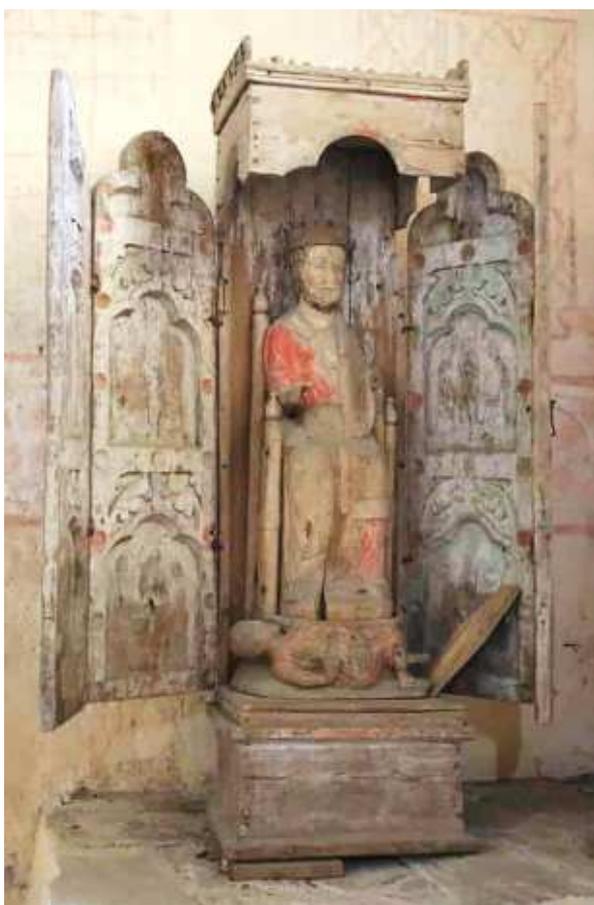


Fig. 94: Alterskap dedicato a sant'Olav, XIII secolo, Dädesjö Kyrka (Småland, Svezia).



Fig. 95: Statua lignea di sant'Olav, 1250-1280, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Tanum Kirke (Vestfold).

9. La statua lignea di sant'Olav nella Tanum Kirke⁵⁶ in Vestfold ha perso tutto lo strato di pittura, lasciando esposta la superficie in legno di quercia (fig. 95). Risale alla seconda metà del XIII secolo, all'incirca al periodo tra il 1250 ed il 1280. In origine era appesa sull'arco d'accesso al presbiterio della piccola chiesa in pietra del XII secolo dedicata ad Olav. Oggi si trova al Kulturhistorisk Museum di Oslo, però una copia è ancora esposta a Tanum. Rappresenta il santo

⁵⁶ Il breve approfondimento sulla statua di Tanum è tratto da: HOHLER 2009, pp. 113-115; *Olav den Hellige fra Tanum Kirke i Vestfold (c. 1260-80)*, Document, 2022; *Tanum Kirke*, Norske Kirker, n.d.

seduto su un trono privo di schienale. La corona risulta parecchio vistosa insieme ai lunghi capelli ricci ed alla barba. Con la mano sinistra Olav mette in evidenza il pendente (scomparso) della collana sulle sue spalle. La destra, invece, sembra stringere qualcosa dall'alto, forse un libro aperto. Indossa un mantello ed una tunica che creano molte pieghe, le quali quasi nascondono l'*Underliggare* sotto ai suoi piedi. Questo ha l'aspetto di un omuncolo prostrato a terra.

10. Nella fattoria di Grevalds a Vamlingbo (isola di Gotland, Svezia) c'era una statua lapidea di sant'Olav⁵⁷ della seconda metà del XIII secolo (figg. 96-98), portata nel 1910 allo Statens Historiska Museet di Stoccolma. L'alta base a forma di parallelepipedo ha inciso da un lato un albero stilizzato e dall'altro la Natività tra un drago ed un agnello con la croce. In cima è scolpito sant'Olav in trono che regge una minuscola ascia, indossa la corona ed ha un piccolo *Underliggare* sotto ai piedi che ha l'aspetto di un giovane guerriero armato di spada.



Fig. 96: Dettaglio della statua lapidea di sant'Olav (lato sinistro), seconda metà del XIII secolo, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia).



Fig. 97: Dettaglio della statua lapidea di sant'Olav (lato frontale), seconda metà del XIII secolo, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia).

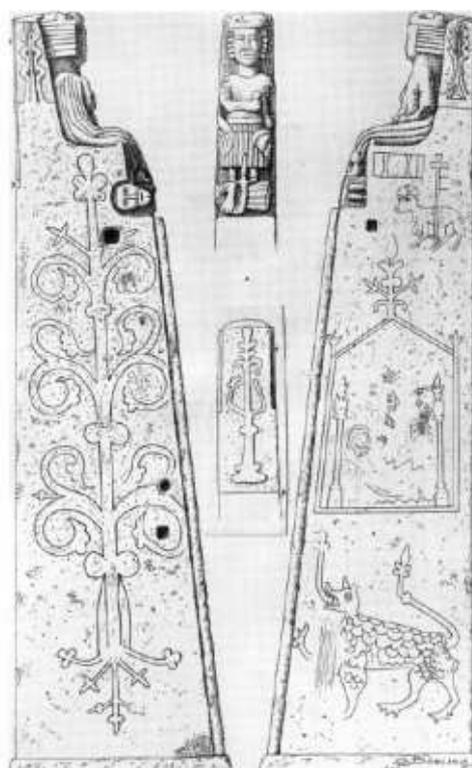


Fig. 98: Disegno dei quattro lati della statua lapidea di sant'Olav proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia).

⁵⁷ Il breve approfondimento sulla statua di Vamlingbo è tratto da: LIDÉN 1999, pp. 68, 329; TARZIA 2006, p. 127; *St Olofs Sten*, Skogsrud-Atland, 2016.

11. Il *Kong Olufs Oblatjern*⁵⁸, datato al XIV secolo, è uno stampo circolare in ferro che serviva per cuocere le ostie (*fig. 99*). Il nome deriva dalla semplice immagine incisa al centro: raffigura Olav incoronato, stante davanti al trono. Nella mano sinistra regge uno scettro che termina in un giglio stilizzato e nella destra un'ascia. Lungo il bordo corre un nastro contenente un'iscrizione runica (N 547) con la firma dell'artigiano Ivarr figlio di Þórir Indri [pronuncia: "Thorir"].



Fig. 99: Kong Olufs Oblatjern, XIV secolo, Det Kongelige Danske Selskab a Copenhagen, proveniente dalla Norvegia.

12. L'Antemensale di Kvæfjord⁵⁹ [pronuncia: "Kvefiord"] nel corso dei secoli, dalla Kvæfjord Kirke sulle isole Lofoten, è arrivato al Kulturhistorisk Museum di Oslo (*fig. 100*). Il clero locale lo ha commissionato ad una bottega di Nidaros attorno al 1300 in modo da ottenere un ottimo esemplare del nuovo stile *Høigotik*, infatti i panneggi e le architetture assomigliano molto a quelli dell'Olavsantemensale di Trondheim. Il pannello di pino misura 107 centimetri di larghezza per 99 di altezza. Sotto tre arcate acute trilobate sono raffigurati, da destra a sinistra, san Pietro con la chiave, l'arcivescovo Øystein Erlendsson di Nidaros (1157-1188) e Olav II. Quest'ultimo ha la barba, indossa abiti regali (addirittura i guanti), porta una corona e si appoggia ad un'ascia dal manico lungo quanto un bastone. È l'unico dei tre santi a non avere l'aureola.

⁵⁸ Il breve approfondimento sul *Kong Olufs Oblatjern* è tratto da: HAUGE, *Norske Middelalderruner*, 2004.

⁵⁹ Il breve approfondimento sull'Antemensale di Kvæfjord è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 67, 155; FETT 1917, pp. 153-155; MORGAN 1995, p. 19; LIDÉN 1999, p. 260; VALENTI 2012, p. 380; TSCHUDI-MADSEN 2022.



Fig. 100: Antemurale di Kvæfjord, 1300 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Kvæfjord Kirke sulle isole Lofoten (Troms).

13. Nelle collezioni del Victoria & Albert Museum di Londra rientra la punta di un pastorale⁶⁰, chiamata *The Wingfield-Digby Crozier* (figg. 101-102). È stata prodotta in Norvegia nel tardo XIV secolo per un vescovo, sicuramente andava fissata su un'asta di legno andata perduta, misura all'incirca 13 per 26 centimetri ed è in avorio di tricheco, scolpito in altorilievo e a traforo con tracce di doratura. Tra le intricate volute vegetali realistiche cariche di frutti compaiono l'arcivescovo Øystein Erlendsson ed Olav, rappresentati all'interno della spirale sui due lati opposti. Il santo stante tiene in mano l'ascia dall'impugnatura lunga ed il globo crucigero, inoltre è incoronato ed ha la barba.

⁶⁰ Il breve approfondimento sul pastorale è tratto da: MAGERØY 1993, p. 70; *The Wingfield-Digby Crozier*, Victoria & Albert Museum, 2002.



Fig. 101: The Wingfield-Digby Crozier, tardo XIV secolo, Victoria & Albert Museum di Londra, proveniente dalla Norvegia.

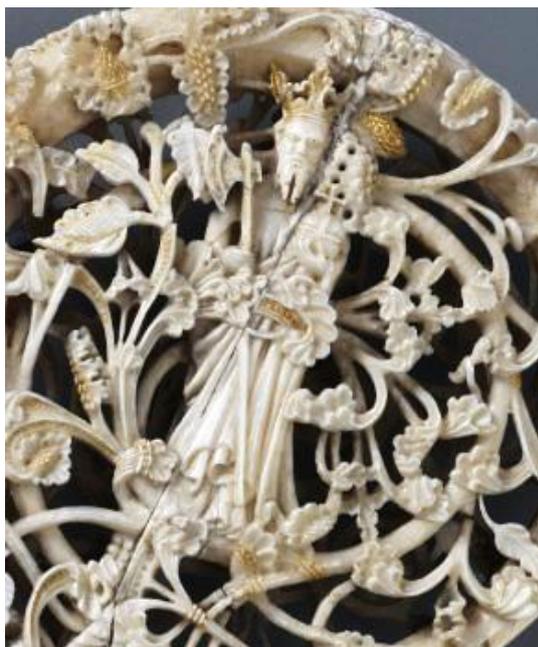


Fig. 102: Dettaglio dell'altorilievo di Olaf nel Wingfield-Digby Crozier, tardo XIV secolo, Victoria & Albert Museum di Londra, proveniente dalla Norvegia.

14. La statua lignea di sant'Olav nella Austevoll Kirke⁶¹ in Hordaland risale alla prima metà del XV secolo (*fig. 103*). Lui appare seduto su un trono con un alto schienale appuntito. Sugli abiti sono rimaste soltanto tracce della pittura rossa, verde e dorata. Indossa la corona, ha la barba, nella mano destra regge un globo crucigero (privo della croce) e nella sinistra manca l'attributo, forse uno scettro o un'ascia. I suoi piedi poggiano sull'*Underliggare* che ha l'aspetto di un drago con la testa umana incoronata. Oggi si trova all'Universitetsmuseet di Bergen.

⁶¹ Il breve approfondimento sulla statua di Austevoll è tratto da: BANDLIEN e NORSENG 2022.



Fig. 103: Statua lignea di sant'Olav, prima metà del XV secolo, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente da Austevoll Kirke (Hordaland).

II.6.2 – SCENE NARRATIVE

Oltre alle raffigurazioni statiche di sant'Olav, esiste anche una serie di scene narrative⁶² tratte dalla sua agiografia (miracoli e leggende) o dalla sua biografia (avvenimenti reali della storia norvegese) che le affiancano. Durante il Medioevo risultano meno comuni rispetto alla categoria precedente e non sempre sono organizzate secondo un programma coerente, ma appaiono isolate. Le più frequenti corrispondono a quelle della passione, avvenuta a Stiklestad nel 1030. Sull'Olavsantemensale di Trondheim circondano il ritratto stante centrale: si tratta del miglior ciclo pittorico riguardo la vita effettiva di re Olav il Santo perché basato soprattutto sulle saghe storiche, che vengono riportate nei minimi dettagli, creando una specie di documento del passato. La singola scena del martirio a volte appare anche in altri contesti, ad esempio nell'Antemensale di Årdal I [pronuncia: "Ordal"] si trova tra rappresentazioni indipendenti di alcuni santi europei, e nel Flateyjarbók⁶³ (GKS 1005 FOL), un manoscritto islandese di saghe storiche, occupa la pancia di una lettera þ (thorn) iniziale miniata (fig. 110). Queste opere ritraggono soprattutto la versione tangibile, al contrario l'Antemensale di Kaupanger ed il *Christian I.s Rejsealter* seguono le aggiunte fantastiche, inserendo parecchi miracoli.

⁶² LINDBLOM 1916, pp. 223-225; FETT 1917, p. 149; LEXOW 1926, p. 134; REAU 1983, p. 1005; FUGLESANG 1993, p. 321; LIDÉN 1999, pp. 211, 285-290; STANG 2013, pp. 158, 160, 166-167; EKROLL 2014, p. 145.

⁶³ Riguardo il Flateyjarbók vedere il capitolo III.3 – *Konungasögur* alle pp.148-151.

L'Antemensale di Kaupanger⁶⁴ è stato prodotto in una bottega di Bergen tra il 1250 ed il 1275 per la Kaupanger Stavkirke, una chiesa parrocchiale nella regione Sogn og Fjordane, però attualmente si trova nell'Universitetsmuseet di Bergen (*figg. 104-105*). Il pannello in legno di quercia misura circa 150 centimetri di base per 93 centimetri di altezza, dunque è un po' più grande dell'esemplare di Trondheim. Lo spazio viene diviso in tre campi verticali. Quello centrale rappresenta, dentro ad una forma polilobata, Maria incoronata da Gesù dopo l'ascensione in Cielo, invece i due laterali sono divisi ciascuno in tre riquadri delle stesse dimensioni. Questi, sotto le ampie arcate trilobate, ospitano le raffigurazioni riassuntive delle leggende di diversi santi. A destra compaiono i martiri del vescovo Nicola da Myra (accanto al salvataggio dei tre bambini assassinati), sant'Andrea (con la croce in diagonale) e san Pietro (con la croce rovescia). A sinistra lo scontro degli eserciti durante la Battaglia di Stiklestad, due miracoli di Olav II in cui guarisce degli uomini e l'arcangelo Michele che uccide il drago. Purtroppo la superficie dipinta risulta piuttosto rovinata a causa di grosse scrostature e dei colori scuritisì nel tempo, rendendo difficile la lettura di alcune scene. Si può riconoscere sant'Olav grazie alla vistosa corona ed agli abiti regali che indossa nei due riquadri a lui dedicati.



Fig. 104: Antemensale di Kaupanger, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Kaupanger Stavkirke (Sogn og Fjordane).

⁶⁴ Il breve approfondimento sull'Antemensale di Kaupanger è tratto da: BENDIXEN 1898, afhandling n. 10 pp. 16-19; LINDBLOM 1916, pp. 48-49, 124-125, 224; FETT 1917, pp. 150, 235; LIDÉN 1999, pp. 39, 153, 207, 291; STANG 2013, p. 160; SKARE 2021; STANG 2021, p. 496.



Fig. 105: Disegno delle scene di sant'Olav sull'Antemensale di Kaupanger.

L'Antemensale di Årdal 1⁶⁵ [pronuncia: "Odal"], chiamato anche *Botolvstavlen* ("Tavola di Botolv"), è più tardo rispetto a quello di Kaupanger perché risale a quasi un secolo dopo, precisamente al periodo tra il 1300 ed il 1325 (fig. 106). Si trovava nella chiesa parrocchiale di Årdal, anch'essa nella regione Sogn og Fjordane, ma oggi viene conservato nell'Universitetsmuseet di Bergen. Molto probabilmente era stato prodotto da una bottega di questa città che ha garantito un lavoro di alta qualità ed un forte influsso inglese. Il pannello in legno di pino misura 166 centimetri di larghezza per 90 di altezza. Ha una cornice con delle decorazioni simili a quelle dei frontali di Trondheim e di Kaupanger. Inoltre la suddivisione dello spazio interno tramite bande perpendicolari che si intrecciano, lo stile delle figure e l'architettura gotica ricordano l'esemplare di Trondheim, dunque forse si tratta di opere dipinte da due collaboratori. Il nome "Botolvstavlen" deriva dal soggetto principale ritratto al centro del pannello, il santo anglosassone Botolph di Thorney (610-680), seduto su un trono sotto ad un'arcata gotica. Si può identificare con sicurezza grazie all'iscrizione «*Sanctus Botolfus*» sulla banda orizzontale verde sopra alla punta dell'arco. Ai lati compaiono quattro scene dedicate ad altri personaggi: in alto a sinistra l'Annunciazione, in alto a destra il martirio di san Lorenzo sulla graticola, in basso a destra il martirio di santa Caterina tra due ruote dentate ed in basso a sinistra una versione particolare del martirio di sant'Olav. Il re norvegese, riconoscibile dalla corona, è seduto sul trono, indossa una lunga tunica verde ed un mantello rosso. Con la mano destra regge il globo crucigero, mentre l'altra èalzata in un artificioso gesto cortese. Viene colpito al

⁶⁵ Il breve approfondimento sull'Antemensale di Årdal 1 è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 33-34, 155, 159-160, 181, 224-225; FETT 1917, pp.159-161; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 16, 24; MORGAN 1995, pp. 18-21, 23; LIDÉN 1999, pp. 39, 161, 175-176, 291; STANG 2013, pp. 160, 162, 167 nota 7.

ginocchio sinistro ed al centro del torace, rispettivamente dall'ascia e dalla lancia brandite dai due nemici che provocano le sue ferite mortali durante la Battaglia di Stiklestad. Storia e leggenda sono unite per riassumere ed idealizzare la morte di Olav: il sacrificio gli permette di scambiare la vita terrena con la gloria eterna, mantenendo il suo potere da monarca. Il viso sereno dimostra che perdona i suoi assassini perché le loro azioni gli hanno donato un trono in Cielo. Costoro risultano accessori, aggiunti soltanto per risaltare la santità della figura principale nel riquadro, non sono nemmeno abbigliati da soldati. Comunque due dettagli li rendono interessanti, cioè i loro volti caricaturali e la mano alzata dell'uomo che impugna la lancia, come se avesse riconosciuto il miracolo avvenuto alla pari di Longino sotto alla croce di Gesù⁶⁶.

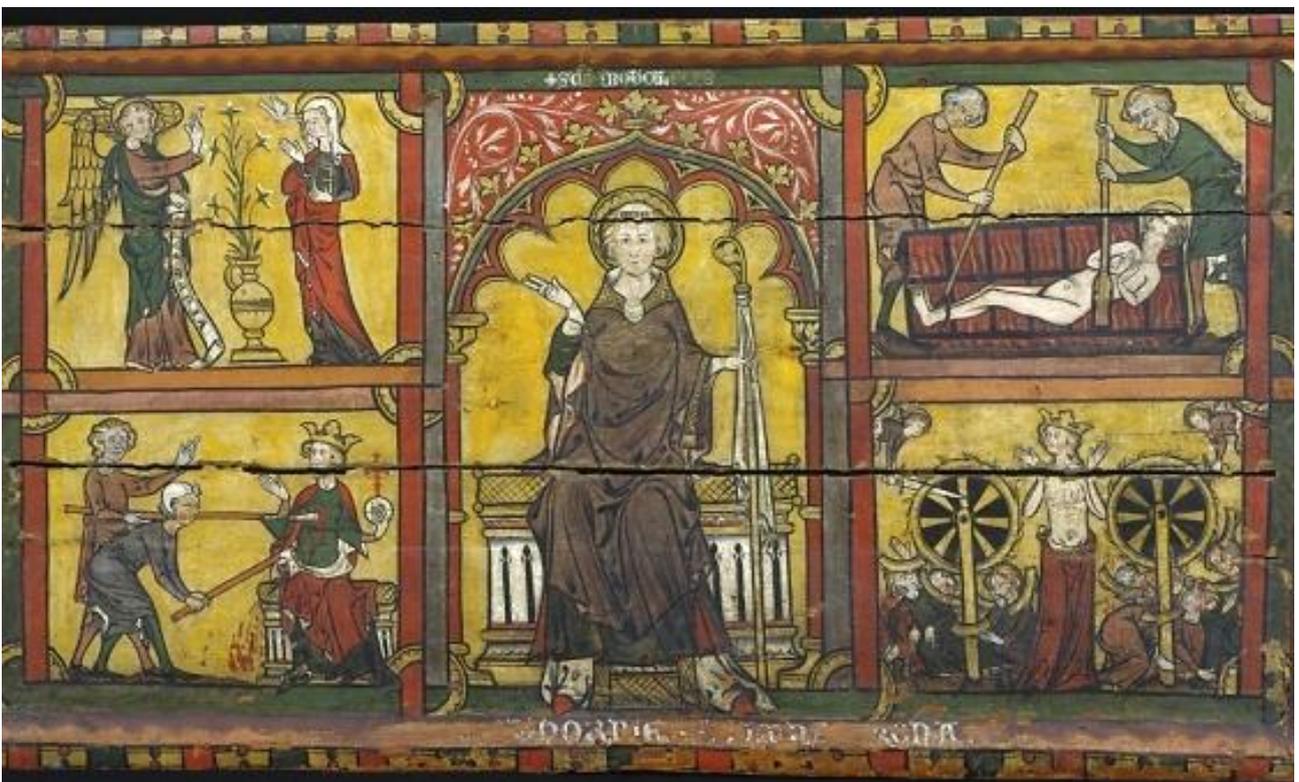


Fig. 106: Antemurale di Årdal 1, 1300-1325, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Årdal Kirke (Sogn og Fjordane).

Per quanto riguarda il *Christian I.s Rejsealter*⁶⁷, si tratta di un dittico d'avorio di tricheco intagliato in Norvegia (forse Oslo) all'inizio del XIV secolo, usato come altare portatile dopo l'aggiunta di una cornice lignea nel 1435 circa (figg. 107-108). Il nome deriva dalla presunta appartenenza al re danese Christian I dell'Unione di Kalmar (1449-1481), motivo per cui nel XVII secolo è entrato nella collezione della Kongelige Kunstkammer di Copenhagen per poi passare nel Nationalmuseet. Aperto

⁶⁶ Per un'analisi più approfondita dei due dettagli vedere il sottocapitolo V.6 – *La morte di Olav II Haraldsson (3ª scena nell'antemurale)* alle pp. 198-205.

⁶⁷ Il breve approfondimento sul *Christian I.s Rejsealter* è tratto da: LINDBLOM 1916, p. 224; FETT 1917, pp. 149-150, 155, 243; DUIN 1978, pp. 6-8; MAGERØY 1993, p. 70; LIDÉN 1999, pp. 39-40, 129, 141, 196-197, 293; STANG 2013, pp. 160, 167 nota 5; *Rejsealter og portabel alterskjerm*, Høvel & Hage, 2014.

misura 31 per 47 centimetri, quindi risulta piccolo ed adatto al trasporto. Entrambe le valve sono suddivise in nove piccoli rettangoli tramite una complessa architettura gotica che appare sempre diversa. Ogni rettangolo ospita un'arcata dentro la quale si svolge una scena essenziale. La valva di sinistra racconta la vita di Maria, quella di destra l'incoronazione di Olav II (casella 2), la cavalcata verso Stiklestad (casella 8), il martirio (casella 9) e sei miracoli, incluso l'aiuto fornito alla Guardia Variaga durante l'assedio di Costantinopoli del 1091 (casella 6). La casella 8 ha un dettaglio particolarmente interessante: tra le zampe del cavallo spicca un globo diviso in tre parti su cui appaiono le lettere A, A ed E, che rispettivamente si riferiscono ad Africa, Asia ed Europa, alludendo al mondo intero. Inoltre Olav con una mano stringe la briglia mentre con l'altra regge una grande ascia.



Fig. 107: Christian I.s Rejsealter, inizio del XIV secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente da Oslo (Norvegia).



Fig. 108: Particolare delle caselle 7-9 del Christian I.s Rejsealter, inizio del XIV secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente da Oslo (Norvegia).

In generale si conta una decina di episodi che si possono trovare soprattutto nei manoscritti, sulle pitture parietali e sui pannelli decorativi:

1. Il battesimo,
2. Il viaggio in mare dall'Inghilterra alla Norvegia,
3. L'approdo sulle coste norvegesi,
4. L'incoronazione,
5. La legislazione,
6. L'attività missionaria contro il Paganesimo,
7. La cavalcata verso Stiklestad,
8. Il sogno della scala,
9. La morte durante la Battaglia di Stiklestad,
10. La santificazione,
11. Alcuni miracoli.

Le guarigioni miracolose cominciano già prima della sua caduta, però sono più famose le due compiute al termine della battaglia tramite il contatto col suo sangue.

Tutte le scene sono descritte nella liturgia preparata per la festa annuale dedicata a sant'Olav che va dal 28 luglio, vigilia del martirio, al 3 agosto, giorno della traslazione delle reliquie. L'autore dei testi, presi a modello da ogni chiesa norvegese, è il già citato arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) che li intitola *Ordo Nidrosiensis Ecclesiae*. A differenza di quanto scritto, appaiono alcuni attributi estranei, mantenuti dalle rappresentazioni statiche. L'ascia è presente in ogni scena, tranne le cerimonie in chiesa (battesimo, messe, sepoltura e santificazione). Spesso compaiono anche il libro

di leggi, il calice col coperchio e la spada, limitata alle guerre. L'*Underliggare* risulta l'unico attributo assente perché puramente simbolico, dato che ricorda la sconfitta del male.

Proprio grazie alle macchinazioni dell'arcivescovo Øystein Erlendsson l'agiografia di Olav prende un nuovo significato, riflesso nelle opere d'arte. Il suo testo *Passio et Miracula Beati Olavi*, scritto intorno al 1175-1180, riassume l'intera nuova linea di pensiero: paragona il martire norvegese con Gesù stesso, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi giorni della sua vita. Lo presenta come un coraggioso re missionario cristiano che sconfigge l'ingiustizia ed il Paganesimo nell'oscura Scandinavia, portando il calore del Vangelo ad un popolo ignaro che deve assolutamente redimersi dai peccati commessi finora. Per raggiungere lo scopo, Øystein contorce alcuni fatti storici, ne omette alcuni e ne esalta altri, ad esempio trascurava la gioventù di Olav precedente al battesimo ed insiste sull'eclissi solare nel momento della morte a Stiklestad. In pratica crea un monarca europeo ideale. Le iconografie delle scene, dunque, prendono spunto sia da quelle dei re dell'Antico Testamento (Davide o Salomone) sia da quelle di Gesù nel Nuovo Testamento, trasformando un patrono locale in un personaggio pari ai protagonisti della *Bibbia*.

Nel XIV secolo le scene narrative ripropongono ancora gli stessi modelli del tardo XII secolo a cui vengono aggiunti i dettagli provenienti dai principali testi, sia storici sia religiosi, scritti riguardo ad Olav II Haraldsson. I più importanti risultano rispettivamente la *Óláfs Saga Helga* dell'islandese Snorri Sturluson (1178-1241) e la *Den Legendariske Saga om Olav den Hellige* che rielabora i contenuti di Øystein Erlendsson. Inoltre si sfruttano altre cronache e sermoni prodotti prima della metà del XIII secolo, periodo in cui sono stati rimpiazzati dalle due opere definitive.



Fig. 109: Cartina della Scandinavia con i luoghi di origine delle opere d'arte citate finora.

III – BIOGRAFIE ED AGIOGRAFIE SU OLAV II HARALDSSON

I testi riguardanti la vita di re Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030) risultano contemporanei o dei due secoli successivi. Ne esistono numerose versioni⁶⁸ a causa dell'enorme fama ottenuta dal protagonista e la maggior parte vengono create nel periodo dal 1180 al 1230. Comunque mostrano una certa continuità nella tradizione del racconto. Purtroppo non tutti sono sopravvissuti alle distruzioni della Riforma Protestante della metà del XVI secolo.

Si suddividono principalmente in tre categorie:

1. Poesie scaldiche composte dai poeti di corte (chiamati scaldi) per lodare le gesta della nobiltà, non di rado tramite citazioni della mitologia pagana;
2. Agiografie con miracoli, spesso utili per la liturgia in occasione della festività dedicata al martire, dunque redatte anche in latino;
3. *Konungasögur* (saghe sui re di Norvegia) che presentano Olav soprattutto come guerriero e sovrano, seguendo fedelmente la storia effettiva.

Indipendentemente dal genere, vengono raccontati tutti gli eventi alla base della canonizzazione di Olav ed alcuni miracoli. Le saghe storiche non sempre riescono a scostarsi dal culto promosso dalla Chiesa, perciò riportano parecchi aspetti leggendari che esulano dalle reali azioni compiute. Ciò appare evidente nelle varianti della tarda *Óláfs Saga Helga* ["Saga di Óláfr il Santo"] prodotte in Islanda unendo materiali tratti dalle fonti precedenti a disposizione, dunque mescolando la figura del monarca con quella del santo.

III.1 – POESIE SCALDICHE

Le prime apparizioni di Olav nella letteratura nordica avvengono nelle poesie composte dai poeti di corte che accompagnano il proprio re perfino in battaglia. Nel seguito di Olav rientrano gli scaldi Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharon"] e Þormóðr Kolbrúnarskald Bersason [pronuncia: "Thormoudhr"] (997-1030), entrambi di origine islandese. Invece nel seguito del re nemico Knud den Store di Danimarca (1017-1035) si trova Þórarinn Loftunga ("lingua che loda") [pronuncia:

⁶⁸ Tutte le informazioni riguardanti le fonti medievali su Olav II Haraldsson provengono da: FETT 1917, pp. 149-150; MATHIESEN 1926, pp. 25, 27-28, 30-31, 34-40, 44, 64; ASTÅS 1993, p. 445; EINARSSON "*Ágrip*" 1993, p. 5; EINARSSON "*Fagrskinna*" 1993, p. 177; HEINRICHS 1993, pp. 447-448; KNIRK 1993, pp. 362-365; LOUIS-JENSSEN 1993, pp. 419-420; WHALEY 1993, pp. 276-278; THEODORICUS MONACHUS 1998, pp. VII-XXX; LIDÉN 1999, pp. 285-287; BAGGE 2009, pp. 71-77; KRAG 2009; EKROLL 2014, pp. 143-145; STURLUSON 2014, pp. VII-XI; ISNARDI 2015, pp. 256-257; STEFFEN 2016; MÜLLER 2019, cap. 9; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; EKROLL 2021, pp. 271-273, 276, 281-283, 287-289, 291; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

“Thourarinn”), pure lui islandese. Tutti e tre allietano costantemente i sovrani con i loro versi, purtroppo conservatisi in forma scritta soltanto come citazioni all’interno delle varie saghe in prosa. La funzione del riportare le strofe corrisponde a fornire una testimonianza diretta dell’epoca di cui si racconta, dando più valore alle affermazioni grazie al supporto di testimoni oculari. Spesso per ricostruire i lavori degli scaldi non resta altro.

Meritano particolare attenzione due poesie in particolare perché vengono sfruttate di più dai biografii medievali. Entrambe descrivono la morte, la canonizzazione ed alcuni miracoli di Olav. Inoltre invitano il re danese Svend Alfivason Knudsson di Norvegia (1030-1035) a pregare davanti al santo predecessore, accettando la sua superiorità, se desidera continuare a regnare.

La *Glæleognskviða* [“Carme del mare quieto”, pronuncia: “Glaileognskvidha”], composta da Þórarinn Loftunga nel 1032 e dedicata a re Svend, racconta l’elevazione di Olav a santo grazie ai miracoli avvenuti durante il breve regno dell’impopolare successore straniero. Descrive il corpo riesumato ancora incorrotto e con i capelli e le unghie cresciute dopo la morte, quindi un segno della grazia di Dio. Inoltre, quando viene spostato dentro alla chiesa, appena i fedeli si rivolgono a lui in preghiera, le campane suonano all’improvviso, le candele si accendono da sole ed i ciechi e gli storpi guariscono. È il primo testo in cui Olav viene proclamato santo, però persiste qualche espressione pagana, ad esempio che il re martire ottiene prosperità e pace per i suoi uomini da Dio, come se si trattasse del capo di una *Sippe* germanica (clan a base familiare).

La *Erfidrápa Óláfs Helga* [“Carme encomiastico in memoria di Óláfr il Santo”], composta da Sigvatr Þórðarson circa nel 1040, non manca di riportare i miracoli compiuti da Olav e di dichiararlo santo. In particolare afferma che durante la Battaglia di Stiklestad avviene un’eclissi solare, dettaglio che otterrà grande attenzione in futuro. Il contesto è diverso: nel 1035 Magnus Olavsson torna dall’esilio in Garðaríki (la Rus’ di Kiev) per reclamare il trono di Norvegia che ha ereditato dal padre, re Svend Knudsson scappa immediatamente ed il popolo accoglie con gioia il figlio del martire. Il culto e la festa di sant’Olav dal 28 luglio, la vigilia del martirio, al 3 agosto, il giorno della traslazione del corpo, sono ormai stabili.

Un secolo più tardi, un altro poema importante viene scritto dallo scaldo islandese Einarr Skúlason (1100-1160, sia prete sia poeta) in occasione della fondazione della sede arcivescovile a Nidaros nell’inverno 1152-1153. Gli viene commissionato appositamente per leggerlo nella Cattedrale durante la cerimonia, davanti ai tre re norvegesi che governano insieme in quel periodo⁶⁹, dunque potrebbe rientrare nella categoria dei testi liturgici. Si intitola *Geisli* [“Raggio di Sole”, pronuncia: “Gheisli”] perché la luce rappresenta un simbolo importante nel culto di sant’Olav. Nei 71 versi

⁶⁹ Si tratta dei fratelli Sigurd Munn II Haraldsson (1136-1155), Øystein II Haraldsson (1136-1157) ed Inge I Haraldsson il Gobbo (1136-1161), figli di Harald IV Gille Magnusson (1130-1163).

descrive la vita ed i miracoli di Olav. Per la prima si basa sulla storia effettiva: loda le qualità da guerriero in gioventù, spiega la morte in battaglia a Stiklestad e si dilunga sulle vicende relative alla sepoltura del corpo. Per i secondi probabilmente usa come fonte un testo prodotto dal clero di Nidaros nella metà del XII secolo, dato che ne riporta 14 in un ordine ben preciso ed 8 di questi si trovano anche in altre composizioni contemporanee, ad esempio l'apparizione di Olav durante uno scontro nel 1091 tra l'imperatore bizantino Alexios I Komnenos (1081-1118) e gli invasori Turchi, quando la Guardia Variaga salva la situazione. Nella maggior parte dei casi il santo guarisce ciechi, muti o zoppi, ciò crea un pur labile parallelo con alcuni miracoli compiuti da Gesù. La similitudine tra i due personaggi aumenta confrontando la missione di entrambi per diffondere il Vangelo, le scene principali delle due Passioni e le eclissi di Sole avvenute contemporaneamente alla loro morte. Grazie alla somiglianza con il Figlio di Dio, anche Olav rappresenta la luce divina che illumina il mondo, concentrandosi soprattutto sul Nord. Probabilmente Einarr Skúlason viene influenzato dalle idee di Øystein Erlendsson, il futuro secondo arcivescovo di Nidaros dal 1157 al 1188, al momento solo cancelliere e cappellano di re Inge I Haraldsson il Gobbo.

III.2 – AGIOGRAFIE E TESTI LITURGICI

La santità di Olav II Haraldsson (1015-1030) viene riconosciuta velocemente in Norvegia dopo la sua morte in battaglia il 29 luglio. Il 3 agosto 1031 il suo corpo, una volta provati i miracoli che Dio opera tramite di esso, viene traslato in una chiesa di Nidaros che presto verrà trasformata fino a renderla la Cattedrale. Intanto si diffondono numerosi testi liturgici in latino e prediche in norreno che, purtroppo, non si sono conservati. Riguardavano soltanto i due giorni di festa dedicati al martire, celebrati esclusivamente in Norvegia e confusi tra gli altri santi del calendario. Riportavano una biografia riassuntiva, gli avvenimenti a Stiklestad, una serie di miracoli (avvenuti sia durante la vita sia dopo) e la descrizione della traslazione.

Le più antiche liturgie riguardanti Olav il Santo inaspettatamente provengono dall'Inghilterra, all'epoca governata dagli Anglosassoni. Il *Leofric Collectar* (Harley Ms. 2961 alla British Library) della metà dell'XI secolo contiene dei testi appositi scritti dal vescovo Leofric di Exeter (1016-1072), forse aiutato dal vescovo missionario Grimkjell che nel 1015 lascia l'Inghilterra per seguire Olav II Haraldsson in Norvegia e che canonizza il re nel 1031. L'*officium* in occasione del 29 luglio, tuttavia, non riporta informazioni riguardo alla storia del martire, ma solo citazioni bibliche. Comunque risulta importante perché testimonia che il culto di Olav è molto diffuso nell'*élite* germanica. Infatti nel decennio 1050-1060 vengono costruite molte chiese dedicate al santo norvegese, ad esempio ad Exeter, York, Londra (ben tre), Norwich, Chester e Dublino.

Negli anni dal 1070 al 1075 Adamo di Brema (morto circa nel 1085) scrive la cronaca in latino *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum* relativa agli arcivescovi di Brema che si sono succeduti⁷⁰. Fino al 1104 la Chiesa norvegese dipende dall'arcidiocesi di Hamburg-Bremen, dunque Adamo inserisce anche informazioni sulla sua storia, iniziata con l'arrivo di Olav II Haraldsson nel 1015. Lui non è mai stato in Norvegia, ma ha visitato la Danimarca, recandosi alla corte di re Svend II Estridsen (1047-1076) che gli racconta gli eventi locali.

Nel secondo libro, riguardante l'arcivescovado di Unman (1013-1029), appaiono, in ordine cronologico e fra informazioni su altri luoghi, le gesta che hanno caratterizzato la vita di «*Olaph regis et martyris*». Durante l'intera esistenza Olav combatte contro Knud a causa degli ideali di costui che sono opposti ai suoi: il primo viene motivato dalla ricerca di libertà e dalla necessità di difendersi, mentre il secondo dalla brama di potere e dal piacere provato in battaglia. All'inizio si scontrano in Inghilterra dove Olav aiuta il re locale. Quando decide di tornare in Norvegia, viene seguito da molti ecclesiastici inglesi, come i vescovi Sigfred, Grimkil, Rodulf e Bernhard. In patria governa con giustizia, stermina gli stregoni che infestano la sua terra e, sforzandosi di diffondere il Cristianesimo il più possibile, sfida mostri, troll o barbari. Knud presto attacca anche il suo regno e, a causa di una rivolta dei capi pagani norvegesi, Olav viene esiliato così l'invasore diventa il nuovo re. Tuttavia Olav si fida di Dio, quindi tenta la riconquista in modo da opprimere definitivamente i pagani. Nell'impresa viene aiutato anche dal re svedese. Durante la battaglia dimostra un grande coraggio contro i nemici, però viene ucciso in guerra o in un'assemblea del popolo da un gruppo di stregoni al servizio di Knud. Dunque viene assassinato dopo 12 anni di regno e presto viene considerato martire. Il suo corpo, portato nella cattedrale della capitale Trondheim (tradotta *Trondemnis*), favorisce la guarigione di molti fedeli.

Nel quarto libro Adamo di Brema descrive le diocesi del Nord, incluse quelle della Danimarca e della Svezia. Secondo lui la città più grande esistente in Norvegia è Trondheim, adornata da molte chiese belle e visitata da tante persone anche straniere. I pellegrini sono attratti dal corpo del benedetto re Olav martire che riposa lì. La sua fama, grazie alle guarigioni miracolose, col tempo è arrivata lontano, quindi chi visita la tomba la raggiunge dopo un lungo viaggio (da Brema si tratta suppergiù di una settimana via mare). La festa del santo corrisponde al 29 luglio e risulta importante per norvegesi, svedesi, goti, danesi e slavi.

In Norvegia, dopo la metà dell'XI secolo, il culto riprende vigore e con l'arcivescovo Øystein Erlendsson di Nidaros (1157-1188) assume un nuovo significato. L'agiato monaco agostiniano, istruito a San Vittore di Parigi, viene eletto alla carica in seguito alla morte del suo unico predecessore,

⁷⁰ Il testo in norvegese è consultabile in *Adam af Bremens Kirkehistorie*, Heimskringla, 25 aprile 2014: http://heimskringla.no/wiki/Adam_af_Bremens_Kirkehistorie

grazie al favore di re Inge I Haraldsson il Gobbo (1136-1161) per cui lavora come cancelliere e cappellano. Subito si reca a Roma per la consacrazione e rientra in Norvegia nel 1161. Tre anni dopo celebra a Bergen la prima unzione in occasione dell'incoronazione di un monarca scandinavo: il bambino Magnus V Erlingsson (1161-1184). In cambio riceve dal reggente, il padre Erling Skakke Ormsson (morto nel 1179), molti privilegi sia economici sia legali per la Chiesa a danno dello Stato. Da allora amministra l'arcidiocesi con ardore fino alla sua morte nel 1188, nonostante dal 1177 abbia problemi con il futuro re Sverre Sigurdsson (1184-1202) che, tra il 1179 ed il 1183, lo obbligherà ad un periodo di esilio in Inghilterra.

Øystein si impegna ad associare la figura di Olav II Haraldsson alla nuova arcidiocesi per darle lustro. Questa dedizione al santo dipende dal fatto che l'arcivescovo sia nato proprio sulla sponda opposta del fiume che scorre a Stiklestad e che appartenga ad una delle famiglie più prestigiose di Norvegia, discendente da un alleato di Olav. Pure la Cattedrale di Nidaros gode di parecchie coincidenze: dal 1152-1553 amministra un territorio ampio, si trova nella stessa città della corte reale, è stata creata apposta per ospitare le reliquie del martire, esistono numerose voci sui miracoli avvenuti in zona ed in passato è stata officiata da Grimkjell, il primo vescovo della neonata Chiesa di Norvegia. Øystein ne esalta ognuna di esse, esprimendo una nuova concezione sul rapporto tra Stato e Chiesa che ottiene conferma in occasione dell'incoronazione di Magnus V Erlingsson. Il suo programma politico in parte deriva dagli studi all'estero, dove ha conosciuto le teorie di papa Gregorio VII (1073-1086) che intende attuare in patria. Pretende di emancipare la Chiesa norvegese dalla monarchia, di creare un tribunale separato per gli ecclesiastici, di riscuotere delle tasse che arricchiscano le parrocchie e di far inchinare i nobili davanti al clero perché solo quest'ultimo custodisce la cultura. Non realizzerà tutti i suoi progetti ambiziosi, ma la maggior parte.

Nelle sue opere in latino si firma sempre col nome *Augustinus*, nonostante non corrisponda alla traduzione del suo nome dal norreno.

Per prima cosa crea una nuova liturgia dedicata a sant'Olav, chiamata *Officio Sancti Olavi* od *Ordo Nidrosiensis Ecclesiae*. È composta da un *Liber ordinarius* e dalle musiche *Officium*, tratti dalle numerose versioni del secolo precedente e dotati di alcune parti riscritte appositamente per risaltare la maggiore importanza del culto dovuta all'esistenza dell'arcidiocesi. Spesso viene ripreso il poema *Geisli* di Einarr Skúlason (1100-1160) perché sfrutta il simbolismo della luce, paragonando Gesù che illumina il mondo intero ad Olav concentrato sulla conversione della Scandinavia. L'insieme serve per celebrare le messe ogni giorno dal 28 luglio, vigilia della Battaglia di Stiklestad, al 3 agosto, anniversario della traslazione e della santificazione del corpo.

Nel decennio 1160-1170 Øystein raccoglie alcune leggi canoniche nei *Canones Nidrosienses*. Compagno sia norme locali divise per le province di appartenenza sia le nuove regole per la

successione al trono, ideate appositamente in vista dell'incoronazione ed unzione di Magnus V Erlingsson nel 1161. Qui sant'Olav diventa per la prima volta *Rex perpetuus Norvegiae*. Dunque il sovrano terreno riceve la corona come vassallo di Olav, in modo simile ai monarchi crociati del Regno Latino di Gerusalemme che venivano considerati vassalli di Gesù. Il clero funge da custode del titolo regale e, se non ne riconosce il diritto a dominare, nessun re può salire al potere. L'arcivescovo diventa l'uomo più potente di Norvegia.

La nuova linea di pensiero viene divulgata pure tramite la sua opera *Passio et Miracula Beati Olavi* che risale al 1175-1180. I materiali necessari vengono raccolti durante i due decenni precedenti. Il genere latino delle agiografie approda in Scandinavia già nell'XI secolo, ma si tratta soprattutto di traduzioni da originali europei. Il primo santo locale ad ottenerne una sembra proprio Olav II Haraldsson perché porta l'intera Norvegia sotto alla Chiesa Cristiana, quindi rappresenta il missionario per eccellenza. Dunque Øystein rielabora la *Vita* già esistente, creando sia un testo in latino sia uno in norreno da leggere in ogni parrocchia il 29 luglio. In entrambi i casi la retorica risulta particolare, aulica ed esclamatoria, tipica delle prediche.

L'opera è formata da due parti: la prima descrive la vita di Olav fino al martirio ed alla traslazione del corpo, mentre la seconda si concentra sui miracoli e sull'educazione morale (scopo delle agiografie tradizionali).

All'interno della biografia vengono lodate le doti da guerriero a servizio della giustizia, i miracoli compiuti sia in vita sia dopo la morte, il martirio subito a Stiklestad e le particolari vicende riguardanti la sepoltura del corpo. Il tutto idealizza il personaggio di Olav II Haraldsson, cancellando i risvolti meno accettabili della sua vita reale (la gioventù pagana, il periodo da vichingo, la continua infedeltà alla moglie, la mancanza di moderazione o la brutalità contro i nemici), giustificando le sue scelte secondo i principi della morale cristiana ed attribuendogli le virtù necessarie per farlo assomigliare agli altri santi venerati. In pratica Øystein mostra solo il lato buono di Olav, quello senza colpa e da predicatore della parola di Dio. Dunque i suoi nemici sono corrotti dal male, non vogliono vedere la verità che lui annuncia e a Stiklestad lo affrontano mentre è sia isolato sia disarmato. La battaglia allora diventa uno scontro tra cristiani e pagani per la supremazia di una delle due fedi, manca l'interferenza del re Knud den Store di Danimarca. Perciò il luogo del martirio entra tra le mete dei pellegrinaggi: rientra nel culto grazie alla citazione della piccola chiesa in pietra, costruita proprio nel 1160 circa, per incorporare anche la roccia su cui Olav si è appoggiato dopo aver ricevuto la ferita mortale. Questa fa parte dell'altare maggiore e si possono ancora vedere le macchie di sangue. Sembra richiamare la disposizione sul Golgota.

Avvengono in continuazione scene che dimostrano quanto Olav imiti inconsciamente Gesù, illuminando il Nord con la luce dei *Vangeli* ed andando verso il martirio a Stiklestad confidando nel

sostegno divino. Sicuramente ciò deriva dal poema *Geisli* di Einarr Skúlason (1100-1160). Una novità assoluta è la similitudine col protomartire Stefano, anche lui festeggiato il 3 agosto e famoso per il culto basato sul perdono dei nemici. Olav dona dei soldi prima dello scontro finale in modo da assicurare la celebrazione di messe in favore della salvezza delle anime degli avversari, mentre i suoi soldati non ne hanno bisogno perché accederanno comunque al Paradiso. Lo stesso fa Stefano finché viene lapidato: prega che il giudizio di Dio per i suoi aguzzini sia clemente. Un'ulteriore novità, inserita poco dopo alla donazione, risulta il sogno di una scala che porta in Cielo, quindi un presagio di morte e di accoglienza da parte delle divinità.

I miracoli, di cui soltanto 8 in comune con i 14 raccontati da Einarr Skúlason, presto diventano una serie precisa da ricordare a sfavore di altri episodi ritenuti meno significanti. Forse il clero norvegese comincia a scrivere le cronache dei miracoli mentre accadono fin dal periodo della traslazione nel 1031, ad Øystein basta solo recuperarle e scegliere le più interessanti. La loro disposizione nel testo distingue due versioni: una corta che li include nella biografia ed una lunga che li relega alla fine. L'espansione risale al periodo che l'arcivescovo ha trascorso in esilio in Inghilterra tra il 1179 ed il 1183. Di solito nei breviari norvegesi appare la versione corta, adatta alla lettura durante le messe. La versione lunga, tradotta in norreno, si trova nel *Gammelnorsk Homilieboek*⁷¹ (Antico Omeliario Norvegese) risalente al 1200-1225, cioè uno dei primi manoscritti completi conservatisi in Norvegia, oggi al *Den Arnemagnæanske Samling* a Copenhagen sotto la collocazione AM 619 4to. Nell'omeliario le composizioni sono ordinate secondo il calendario, da Natale ad Ognissanti, quindi *Om Sankt Olav* ["Riguardo Sant'Olav"] si trova in corrispondenza del 29 luglio.

III.3 – KONUNGASÖGUR, OVVERO LE SAGHE DEI RE

Le *Konungasögur* sono le saghe dei re, biografie in norreno della nobiltà scandinava dall'epoca vichinga fino al termine del Medioevo, cioè dal IX al XIV secolo. I principali protagonisti risultano i sovrani di Norvegia, però alcune sono dedicate anche agli *jarlar* [pronuncia: "iarlar"] che governano le Orkney, agli *jarlar* di Lade nel Trøndelag, ai re di Danimarca e raramente ai re di Svezia. Possono contenere la vita di un singolo personaggio, con tutte le vicende annesse alle sue gesta o episodi contemporanei all'estero, oppure raccogliere la storia di un'intera dinastia. Di solito all'inizio si fa risalire la genealogia della famiglia fino alle sue origini mitiche, ad esempio i norvegesi discenderebbero dagli Ynglingar, figli di Odino, il padre di tutti gli dei pagani. Poi come fonti vengono utilizzati documenti, diplomi, poesie scaldiche, leggende o testimonianze orali di luoghi

⁷¹ Il manoscritto digitalizzato si può consultare in *AM 619 4to – Old Norwegian Homily Book; Norway, 1200-1225*, Handrit, n.d: <https://handrit.is/manuscript/view/en/AM04-0619/0#mode/2up>

diversi, perciò a volte lo stesso episodio può apparire in numerose versioni. Gli autori in molti casi sono noti, ciò che non risulta noto è il numero di saghe o di liste genealogiche in circolazione durante il Medioevo.

La maggior parte delle *Konungasögur* viene scritta in Islanda dal XII al XIII secolo, grazie alla passione per la storiografia dei coloni che hanno ancora parenti in Norvegia. I primi a cimentarsi sono Ari Þorgilsson [pronuncia: “Ari Thorghilsson”] (1067-1148) e Sæmundr Sigfússon [pronuncia: “Saimundr Sigfusson”] (1056-1133), entrambi soprannominati *Fróði* [pronuncia: “Froudhi”], il Saggio. Il loro lavori sono andati persi, però, per fortuna, vengono usati come fonti dagli autori successivi soprattutto per datare gli avvenimenti.

Ari Þorgilsson scrive il *Konunga Ævi* [“Biografie dei re”, pronuncia: “Konunga Aivi”] riguardo ai re di Norvegia da Harald Bellachioma (872-933), il primo ad unificare il regno nell’870 provocando la fuga dei dissidenti verso l’Islanda, fino al contemporaneo Sigurd I Magnusson il Crociato (1103-1130). Inoltre include le genealogie *Ættertala* [“Genealogia”, pronuncia: “Aittertala”] ed usa il *Konunga Ævi* come base per sincronizzare le sue opere più famose: *Íslendingabók* [“Libro degli islandesi”] e *Landnámabók* [“Libro dell’insediamento”], sulla storia delle famiglie insediate in Islanda.

Sæmundr Sigfússon, invece, nella sua descrizione della dinastia norvegese si ferma a re Magnus Olavsson il Buono (1035-1047). Forse si tratta di una semplice lista di fatti riassuntiva. Purtroppo ne rimane soltanto una parte trasformata nel poema *Nóregs Konunga Tal* [“Lista dei re di Norvegia”].

In Norvegia la trascrizione delle gesta reali comincia solo nella seconda metà del XII secolo ed in principio viene seguita la tradizione europea delle cronache in latino, dunque i testi consistono in una serie di biografie dei singoli re in successione, senza gli aneddoti sugli eventi islandesi che collegano le due nazioni. I diversi episodi vengono condensati in veloci riferimenti, evitando di approfondire i rapporti personali tra i personaggi, in modo da ottenere una storia chiara e riassuntiva. Di solito il primo capitolo coincide con la vita di re Harald Bellachioma (872-933), considerato il fondatore della monarchia norvegese.

Il risultato più antico è l’anonima *Historia Norwegiae* risalente alla fine del XII secolo, periodo in cui l’arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) si fa coinvolgere nella produzione letteraria per aprire all’Europa la cultura locale, sia favorendo l’uso del latino sia modificando le ideologie di base sia diffondendo i contenuti dei libri continentali. La *Historia Norwegiae* inizia dai re leggendari della preistoria, gli Ynglingar, e si interrompe nel 1015 con lo sbarco di Olav II Haraldsson giunto dall’Inghilterra. Probabilmente si tratta di una lacuna piuttosto vistosa, però non risulta deducibile con certezza dato che l’intero testo si è conservato solo in frammenti.

Contemporaneamente Theodoricus Monachus scrive in latino la *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium*, che comincia con re Harald Bellachioma (872-933) e si conclude nel 1130 con la morte di re Sigurd I Magnusson il Crociato (1103-1130), poco dopo l'arrivo di Harald IV Gille Magnusson (1130-1163).

L'autore, nonostante siano noti sia il nome sia la professione grazie alla firma nell'*explicit* del prologo, risulta uno sconosciuto. Theodoricus può venire tradotto Þorir [pronuncia: "Thorir"] in norreno, rendendolo di sicuro un uomo di origini scandinave, mentre il "Monachus" nel XII secolo può riferirsi soltanto ai monaci benedettini. L'*explicit* riporta anche la dedica all'arcivescovo Øystein Erlendsson di Nidaros (1157-1188) a cui il monaco presenta il testo, rinnovando la sua obbedienza al superiore. Dunque si tratta di un monastero all'interno della diocesi di Nidaros, ad esempio quello di Nidarholm, fondato su un'isola davanti alla costa della città. Purtroppo non esistono le informazioni necessarie per identificare con certezza il Þorir in questione. Di sicuro ha studiato tra gli agostiniani di San Vittore a Parigi perché cita libri presenti in quella biblioteca. Inoltre, tornato in patria, frequenta un circolo di eruditi che conoscono il latino e possono apprezzare la sua opera (scritta spontaneamente, dato che non nomina un committente).

La datazione del testo, invece, rimane incerta. Affinché Theodoricus lo possa consegnare all'arcivescovo Øystein Erlendsson, bisogna considerare la sua turbolenta storia. Øystein, dopo la consacrazione a Roma, rientra in Norvegia nel 1161 ed amministra la diocesi fino alla morte nel 1188. Nel 1177 Sverre Sigurdsson giunge dalle Fær Øer per reclamare il trono, quindi comincia a combattere contro re Magnus V Erlingsson (1161-1184) e l'arcivescovo che lo sostiene, due anni dopo trionfa. Øystein è costretto a fuggire in esilio in Inghilterra fino al 1183. La *Historia* fa riferimento ad avvenimenti del 1176-1177, quindi il periodo migliore per la sua stesura risulta dal 1177 al 1178 oppure dal 1183 al 1188.

Il prologo descrive anche la provenienza delle informazioni inserite nella storia:

1. Domande rivolte agli islandesi che godono di un'ottima memoria dei tempi antichi grazie alle poesie scaldiche (certamente prodotte da testimoni oculari) ed alle opere di Ari Þorgilsson (1067-1148) e Sæmundr Sigfússon (1056-1133);
2. Testi a disposizione come elenchi dei sovrani norvegesi o cronache degli eventi, escludendo le raccolte sui miracoli di sant'Olav che tutti conoscono;
3. Citazioni di autori stranieri, cioè europei del periodo classico o medievale.

La *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium* si dilunga soprattutto sul periodo dal 995 al 1030 che occupa metà del testo. Sono i decenni in cui salgono al potere i due re missionari, cioè Olav I Tryggvason (995-1000) e Olav II Haraldsson (1015-1030), che convertono la nazione al Cristianesimo. Entrambi combattono contro gli *jarlar* di Lade, una dinastia di nobili che ha base in

Trøndelag ed è legata ad Harald Bellachioma tramite la discendenza di una donna. Questi governano dal 965 al 995 e dal 1000 al 1015 come vassalli della monarchia danese.

In particolare Theodoricus si concentra su Olav II Haraldsson, colui che completa la conversione e fonda la Chiesa di Norvegia. Nonostante l'interesse, spesso riassume gli eventi principali perché sono già descritti dettagliatamente in altri libri. All'interno della biografia, che all'inizio si intreccia con quella del predecessore Olav I Tryggvason, racconta l'intera collezione di miracoli desunta dalle agiografie contemporanee. Parla sia della sepoltura del corpo a Nidaros sia della riesumazione e canonizzazione, scene derivate da una breve *Passio* o *Vita* che accompagnava la raccolta di miracoli. Compaiono anche alcuni dettagli ripresi indirettamente dal poema *Geisli* di Einarr Skúlason (1100-1160). In particolare, si sofferma sull'arrivo a Stiklestad, quando Olav II dona dei soldi in favore della salvezza delle anime dei nemici, paragonandolo al primo martire cristiano, santo Stefano, che durante il martirio prega per coloro che lo stanno lapidando. Altrimenti il suo comportamento viene paragonato a quello dell'imperatore Carlo Magno (768-814) che ammira molto.

Comunque all'interno della biografia appaiono alcune distorsioni della storia effettiva:

1. Theodoricus afferma che lo *jarl* Eirik di Lade lascia il governo della Norvegia al figlio Håkon [pronuncia: "Hokon"] in modo da evitare scontri con il fratello Svein al potere insieme a lui;
2. Non viene mai citata la religione pagana a meno che non si tratti degli *jarlar* di Lade o di popoli selvaggi;
3. Olav II resterebbe un anno intero in Svezia mentre torna dall'esilio in Rus', occupandosi della riunione delle truppe e del loro viaggio fino al confine con la Norvegia;
4. Viene citata una sola ferita mortale per Olav II, però Theodoricus riporta che le fonti non sono d'accordo né sul numero né sul colpevole (il re aveva tanti nemici illustri ed il monaco non vuole nominarli così non darà loro ulteriore fama).

Nel primo caso probabilmente l'inesattezza dipende dai massacri testimoniati a causa degli scontri tra fratelli che intendono regnare insieme. Inoltre il comportamento di Eirik viene spiegato secondo principi più cristiani, meno legati ai semplici bisogni politici che hanno chiamato lo *jarl* in Inghilterra a servizio del conquistatore danese Knud den Store.

Nel secondo caso la limitazione della fede nel Paganesimo viene sfruttata per giustificare la conversione con metodi violenti.

Nel terzo caso forse la solita allusione a qualche mese sembra troppo poco per includere sia il lungo viaggio sia l'organizzazione dell'esercito.

L'altra metà del testo storico riassuntivo è dedicata a tutti gli altri sovrani, sia precedenti sia successivi ad Olav II Haraldsson, incluse le digressioni su altri argomenti. L'epoca contemporanea all'autore, quella dopo il 1130, manca perché succedono fatti che secondo lui sarebbe meglio dimenticare. Si

riferisce all'inizio della Guerra Civile (1130-1240) un periodo in cui i pretendenti al trono rivali combattono tra loro per guadagnarsi e mantenere la corona, subendo le interferenze del clero che spera nell'indipendenza dal potere secolare.

L'unico momento importante secondo Theodoricus coincide con la fondazione dell'arcidiocesi di Nidaros nell'inverno 1152-1153. Questa include le sedi vescovili di Norvegia (Nidaros, Bergen, Stavanger, Hamar ed Oslo), Isola di Man ed Ebridi, Orkney e Shetland, Fær Øer, Islanda (Skálholt e Hólar) e Groenlandia. Il clero aumenta la sua autorità per interferire con il governo norvegese, inseguendo lo scopo di riformare il rapporto tra Stato e Chiesa così da liberarsi dalla dipendenza dalla monarchia. La base delle pretese sarebbe la superiorità del potere dato da Dio rispetto al potere terreno dei sovrani. Si tratta di un'ideologia che ha origine nell'Europa contemporanea e che il secondo arcivescovo Øystein Erlendsson ha molto a cuore, nonostante provenga da una famiglia ricca. Diventa ancora più fondamentale nel 1161, quando Magnus V Erlingsson, un bambino di cinque anni discendente da Harald Bellachioma tramite madre, viene incoronato re di Norvegia ed unto durante la cerimonia come gli antichi re ebraici. In cambio del riconoscimento della sua autorità, Øystein ottiene dal reggente Erling Skakke Ormsson (il padre di Magnus) una serie di privilegi per la chiesa, ad esempio trasformare il sovrano in un vassallo di sant'Olav che deve essere riconosciuto dal clero. Nel corso della narrazione l'autore compare spesso in prima persona con commenti o riferimenti ad epoche diverse di quella di cui sta parlando o con citazioni di scritti europei sia classici sia medievali (parafasati come se i destinatari del testo non le conoscessero). Non di rado espone più versioni dei fatti, mantenendole sempre possibili. Inoltre sceglie di non inserire le date precise, ad esclusione di tre: la salita al trono di Harald Bellachioma tra l'875 e l'862, la morte di Olav II Haraldsson nel 1029 e la morte di Harald III Hardråde [pronuncia: "Hardrode"] nel 1066. Tra queste tre date cita soltanto il numero di anni di regno intercorsi. Le gesta dei monarchi, in particolare i due Olav, servono per raggiungere uno scopo preciso e vengono idealizzate così si dimostra che intendono fare esclusivamente il bene del popolo. Il desiderio principale è la pace ottenuta seguendo la morale cristiana. L'intero passato norvegese funge da lezione per il cupo presente, dimostrando che ingordigia, invidia, violenza ed ambizione hanno provocato risultati pericolosi come la divisione del regno o la Guerra Civile. Tutti i commenti di Theodoricus rivelano la vera intenzione del suo testo. In seguito, verso la fine del XII secolo, giunge in Norvegia l'influenza della letteratura islandese tramite i contatti commerciali, le relazioni tra parenti, i guerrieri che si mettono al servizio del sovrano o i poeti di corte. Tutte queste categorie permettono ai libri di circolare e rendono disponibili all'estero i testi prodotti sull'isola. La sintetica storiografia latina si trasforma gradualmente in una narrazione epica in norreno, dotata sia di discorsi inventati sia di una cronologia precisa.

Lo scritto anonimo *Ágrip af Nóregis Konunga Sögum* [“Riassunto delle saghe dei re di Norvegia”] ottiene questo titolo nel XIX secolo, nonostante sia stato composto tra il 1190 ed il 1200. Racconta la storia della dinastia norvegese da Halvdan Svarte (830-860 circa), padre di Harald Bellachioma, all’arrivo di Sverre Sigurdsson dalle Fær Øer nel 1177. Probabilmente si tratta della traduzione in norreno dei due precedenti testi in latino, resi più simili alle saghe islandesi grazie all’aggiunta di citazioni di poesie scaldiche e di capitoli provenienti da altre biografie. Mantiene la trama irregolare perché alcune parti risultano molto dettagliate anche se contengono episodi minori, mentre altre, magari contenenti eventi importanti, non vengono approfondite. Ad esempio, la vita di Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030) rientra tra quelle trascurate. Comunque verrà sfruttato come fonte dagli autori successivi, ad esempio coloro che compongono la *Fagrskinna* e la *Morkinskinna*.

Fagrskinna [“Bella pergamena”] è un titolo dato nel XVII secolo ad una storia riassuntiva dei re di Norvegia scritta all’inizio del XIII secolo in Trøndelag. Alla pari dello *Ágrip* copre il periodo da Halvdan Svarte al 1177. In origine forse il titolo era *Nóregis Konunga Tal*, come il poema derivato dall’opera dell’islandese Sæmundr Sigfússon (1056-1133). Si basa su fonti sia scritte sia orali ed include 272 citazioni di poesie scaldiche come prova delle affermazioni. Racconta gli avvenimenti in modo oggettivo, senza digressioni sulle superstizioni pagane o sulla religione cristiana. Purtroppo oggi ne sono rimaste soltanto copie lacunose e la parte riguardante Olav II Haraldsson è stata persa. *Morkinskinna* [“Pergamena marcia”] è il soprannome dato nel XVII secolo al manoscritto GKS 1009 FOL portato dall’Islanda alla Kongelige Bibliotek di Copenhagen. È stato prodotto attorno al 1275 da due scribi islandesi che hanno copiato un testo del 1220 circa. Questo riunisce le saghe dei re norvegesi che coprono il periodo dal 1035 al 1177, dunque dalla salita al trono di Magnus Olavsson il Buono (1035-1047) all’arrivo di Sverre Sigurdsson. L’autore anonimo prende spunto dalle poesie scaldiche, dallo *Ágrip*, dalla *Fagrskinna* e da numerosi racconti storici sulle relazioni tra gli abitanti islandesi ed i sovrani norvegesi, non curandosi né delle frequenti contraddizioni o ripetizioni né della cronologia confusa. In pratica riempie il vuoto tra le due saghe più famose dell’epoca: la *Óláfs Saga Helga* e la *Sverris Saga*.

Molte delle raccolte di saghe scritte a ridosso del 1200 terminano nel 1177 proprio perché si prevedeva che la storia continuasse nella *Sverris Saga* [“Saga di Sverre”], scritta dall’abate Karl Jónsson di Þingeyrar [pronuncia: “Thingheirar”] in Islanda, chiamato in Norvegia da re Sverre Sigurdsson (1184-1202) per scrivere la biografia finché il re era in vita. Si tratta della prima combinazione perfetta tra cronologia precisa e narrazione intensa dei diversi episodi individuali, inseriti per spiegare i cambiamenti generali nelle relazioni tra il sovrano e gli avversari.

Contemporaneamente si sviluppa la tendenza a dedicare una saga ad ogni singolo monarca, usando come modello quella di Sverre e provvedendo a riscrivere in modo più esteso anche le biografie dei

re del passato. I primi a ricevere tali attenzioni risultano Olav I Tryggvason (995-1000) ed Olav II Haraldsson (1015-1030). Quest'ultimo viene preferito perché unifica definitivamente il regno, consolida la conversione al Cristianesimo, fonda la Chiesa di Norvegia, rinnova le leggi includendo i principi cristiani, rappresenta il primo martire scandinavo ed è il santo patrono della nazione. Perciò della *Óláfs Saga Helga* ["Saga di Óláfr il Santo"] esistono numerose versioni, scritte da diversi autori sia islandesi sia norvegesi, create durante la prima metà del XIII secolo e non sempre dotate di un titolo alternativo. Ognuna presenta problemi di coerenza perché raccoglie materiali appartenenti a diverse tradizioni che provocano difficoltà nell'organizzarli in un unico testo lungo. Il caos forse fungeva anche da base per le varianti di numerose esibizioni orali. In questo periodo sono comuni le letture in pubblico o la recita di storie a memoria nelle fattorie dei grandi proprietari terrieri, quindi gli autori degli scritti prevedono la loro declamazione. Inoltre cominciano ad apparire i primi dettagli sull'origine dei motivi personali che hanno portato i nobili norvegesi ad odiare Olav tanto da arrivare alla Battaglia di Stiklestad. I predecessori preferivano ignorare i problemi interni ed addossare la colpa all'invasore, a re Knud den Store di Danimarca.

Den Eldste Saga om Olav den Hellige ["La più antica saga su Óláfr il Santo"] risale all'inizio del XIII secolo, circa dal 1200 al 1225, e si tratta della prima vera saga estesa riguardante sant'Olav come personaggio storico. L'autore anonimo era di certo islandese a causa del dialetto in cui scrive. Purtroppo si è conservata solo in una decina di frammenti provenienti da due manoscritti, però la maggior parte del testo è servita da base per la successiva *Den Legendariske Saga*.

Riporta gli eventi dall'inizio del regno di Olav fino alla sua partenza per l'esilio nella Rus' di Kiev, quindi mancano sia la gioventù da vichingo sia la Battaglia di Stiklestad sia il riconoscimento della sua santità. Compiono numerosi nuovi dettagli rispetto alle biografie precedenti che in seguito verranno mantenuti:

1. Olav, per la traversata verso la Norvegia nel 1015, parte dall'Inghilterra con due navi cariche di 120 uomini ben armati;
2. Giunto in patria incontra lo *jarl* Håkon Eiriksson di Lade [pronuncia: "iarl Hokon Eiriksson"], lo cattura e, in cambio della liberazione, lo obbliga all'esilio;
3. Poco prima di attraversare il confine della Svezia per riconquistare il regno nel 1030, viene raggiunto da Dagr Hringsson che, in seguito alla caduta in battaglia di Olav, guiderà l'ultimo attacco dell'esercito;
4. Mentre attraversa la valle che conduce a Stiklestad, offre dei soldi alla chiesa in modo da garantire delle preghiere per la salvezza delle anime dei nemici, cioè un aneddoto tipico delle agiografie.

Questi dettagli si trovano anche in altre fonti, come le poesie scaldiche dell'XI secolo e la *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium* di Theodoricus Monachus, però non sono mai stati inseriti in modo approfondito nelle precedenti biografie. Inoltre compaiono nuovi episodi legati ad eventi drammatici ricordati solo localmente perché coinvolgono singole famiglie nobiliari, ad esempio la vicenda del giovane Asbjørn Selsbane che subirà l'inflessibile giustizia di Olav per poi essere vendicato dallo zio Tore Hund. Questi servono per spiegare gli screzi e la difficile riconciliazione tra il re ed i nobili norvegesi. L'inserimento di digressioni e strofe di diversa origine crea strane ripetizioni, contraddizioni o disordine nella trama.

Den Legendariske Saga om Olav den Hellige ["La saga leggendaria su Olav il Santo"] o *Helgisaga Óláfs Konungs Haraldssonar* ["Saga del santo re Óláfr Haraldsson"] è stata scritta in Trøndelag nel 1240-1250 e consiste in una revisione norvegese di *Den Eldste Saga* con l'aggiunta di una sezione apposita contenente leggende religiose o miracoli. Per fortuna l'unico manoscritto in cui si è conservata (De La Gardie 8 nella Universitetsbiblioteket di Upsala in Svezia) è sopravvissuto meglio al trascorrere dei secoli.

La biografia di Olav II Haraldsson il Santo risulta completa dalla nascita alla morte. Appaiono la sua infanzia, l'esperienza da vichingo in Inghilterra, il ritorno in Norvegia, gli scontri con gli *jarlar* di Lade, il suo regno, l'affermazione del Cristianesimo, l'esilio nella Rus' di Kiev, il ritorno in Norvegia attraverso la Svezia e la caduta durante la Battaglia di Stiklestad. Inoltre vengono aggiunti un paio di capitoli sull'attività missionaria di Olav, soprattutto in Gudbrandsdal, ed il *Legendarium*, cioè una raccolta di miracoli avvenuti dopo il martirio. Non sono gli unici eventi sovranaturali a venire raccontati, alcuni punteggiano l'intera vita di Olav. L'elenco totale coincide quasi con quello contenuto nel già citato *Gammelnorsk Homilieboek*. Perciò la saga sembra meno incentrata sul personaggio storico e più simile ad un'agiografia promossa dall'alto clero norvegese, unendo le gesta del re con l'importanza spirituale del santo.

Per la prima volta l'autore si sofferma maggiormente sui singoli nemici nella nobiltà, presenti fin dall'inizio del regno, che hanno motivi personali per uccidere Olav. I principali sono Kalv Arnesson e Tore Hund. Quest'ultimo perde la fiducia nel suo re a causa delle conseguenze dell'omicidio di Karli, un uomo al servizio di Olav, durante una lite per la divisione del bottino di una spedizione commerciale. Il re appena scopre del crimine, fa uccidere quattro parenti di Tore, tra i quali il giovane Asbjørn Selsbane (appena rientrato da un viaggio fallimentare alla ricerca di prodotti agricoli) e Grjotgard [pronuncia: "Griotgard"]. Tore si vendicherà uccidendo Olav a Stiklestad con la sua lancia. Grjotgard lascia una vedova che va in sposa a Kalv Arnesson, avversario del sovrano già nella battaglia navale di Nesja del 1016. La rappresaglia individuale, comunque, risulta meno importante rispetto alla ribellione contro la giustizia inflessibile di Olav e la corruzione dovuta alla ricchezza

elargita da Knud den Store. Il potere politico rimane la causa principale della ribellione in favore del monarca danese.

In generale, il testo risulta più corto e molto più dettagliato rispetto a *Den Eldste Saga*. Gode di una migliore composizione, però persistono le contraddizioni o la comparsa di versioni differenti dello stesso episodio (a volte ambientato in luoghi diversi). La cronologia rimane parecchio vaga. Forse il problema dipende dalla quantità di fonti incluse sia orali sia scritte, riguardanti parecchi uomini famosi sia norvegesi sia islandesi e testimoniati una grande varietà di tradizioni note in precedenza. All'interno del testo vengono citate ben 60 poesie scaldiche: 16 di Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharon"], 15 di Þormóðr Kolbrúnarskald Bersason e le restanti di vari scaldi protetti da Olav o dal figlio Magnus il Buono. L'inclusione di tanto materiale diverso probabilmente deriva dalla necessità di fornire abbastanza materiale grezzo per variare la performance orale del testo.

Den Legendariske Saga tuttavia non è l'unica nuova versione, né la definitiva. Styrmir Kárason, il priore della casa agostiniana di Viðey in Islanda morto nel 1245, rielabora indipendentemente *Den Eldste Saga om Olav den Hellige* all'inizio del XIII secolo, così crea la *Lífssaga* ["Saga della vita"]. Ne rimangono soltanto alcune parti, copiate come appendice alla *Óláfs Saga Helga* contenuta nel *Flateyjarbók* (manoscritto GKS 1005 Fol) del tardo XIV secolo. Da queste è possibile dedurre che Styrmir abbia dato molta importanza alle prove della santità di Olav, infatti molti miracoli avvengono già durante la gioventù del re.

Data la presenza nel *Flateyjarbók* a seguito della *Óláfs Saga Helga* ["Saga di Óláfr il Santo"] scritta da Snorri Sturluson ed il legame di amicizia tra i due autori quasi coetanei, si crede che la *Lífssaga* sia la fonte principale per il suo lavoro. Snorri Sturluson (1178-1241), politico ed erudito islandese, compone la versione definitiva della biografia di Olav II Haraldsson (1015-1030). Comincia dopo aver compiuto un viaggio alla corte reale di Norvegia tra il 1218 ed 1220, come ospite dello *jarl* Skule Bårdsson [pronuncia: "iarl Skule Bordsson"] (1189-1240) all'epoca reggente per re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: "Hokon Hokonsson"] (1217-1263), così conosce i luoghi in cui si sono svolte le vicende.

Il testo contenuto nel *Flateyjarbók* viene soprannominato *Separate Óláfs Saga Helga* dagli studiosi anglosassoni in modo da distinguerlo. È la prima saga che Snorri scrive negli anni 1220, quando inizia la sua carriera letteraria. Nel prologo riassume le vite dei sovrani norvegesi precedenti a partire dai leggendari *Ynglingar*, poi racconta l'intera vita di Olav, mantenendosi fedele alla storia effettiva, senza inserire eventi sovranaturali. Approfondisce la psicologia del protagonista, nonostante rischi di farlo apparire meno simpatico ai lettori. Nella conclusione, parlando del futuro, descrive i miracoli compiuti da sant'Olav dopo la morte, così non perde il collegamento con la tradizione delle

agiografie. Nel frattempo non mancano riferimenti né alle pratiche pagane né alla situazione contemporanea in Islanda, in Svezia, sulle Orkney e sulle Fær Øer.

Per completare la sua opera prende spunto da ogni fonte a disposizione. Testimonianze orali tramandate da secoli nelle famiglie norvegesi o islandesi, leggende anche svedesi, numerose poesie scaldiche (ad esempio di Sigvatr Þórðarson o di Þórarinn Loftunga), liste genealogiche, agiografie e tutte le *Konungasögur* prodotte a partire da Ari Þorgilsson (1067-1148) e Sæmundr Sigfússon (1056-1133), incluse la *Hlaðajarla Saga* [“Saga degli jarlar di Lade”], la *Orkneyinga Saga* [“Saga degli abitanti delle Orkney”] e la *Færeyinga Saga* [“Saga degli abitanti delle Fær Øer”, pronuncia: “Faireinga Saga”]. Aggiunge persino la digressione sull’attività missionaria di Olav in Gudbrandsdal che caratterizza *Den Legendariske Saga*. Nonostante l’enorme quantità di fonti, Snorri cura con attenzione la coerenza della trama e della cronologia, dando grande valore alle parole degli scaldi. A volte fonde tra loro alcuni episodi, creando nuovi rapporti tra i personaggi in modo da renderli più funzionali all’interno della storia. Ormai l’epoca delle letture mutevoli in pubblico si è conclusa ed è cominciata quella della prosa letteraria fissa.

Olav viene presentato come un comune guerriero di origini nobili che, divenuto un re energico, gradualmente diventa anche santo, accettando il martirio. La caduta in battaglia, comunque, viene spiegata come se dipendesse solo dagli scontri con gli uomini potenti che rifiutano le novità portate dal suo lavoro sulla giustizia e sulla religione. Lui stesso si dimostra troppo testardo perché rifiuta accordi ragionevoli e sfida troppi nemici contemporaneamente, pur di non tradire le leggi appena varate. Alla fine resta la sua fama improvvisa perché il culto si diffonde velocemente nel Nord Europa insieme alla diffusione dei miracoli. Dunque nemmeno la biografia più fedele alla storia riesce ad evitare l’influenza delle leggende, seppure le renda il più realistico possibile.

Merita particolare attenzione lo sviluppo delle complesse vicende personali dei nobili norvegesi contro Olav. Nella *Separate Saga* viene dedicato uno spazio maggiore agli episodi, presentati in modo molto dettagliato, legati a singoli personaggi. Lo scopo è palesare le conseguenze dei loro gesti nella difficile relazione col sovrano. L’ostilità compare solo negli ultimi 5 anni di regno, mentre nella fase precedente trovano un compromesso che gradualmente si deteriora a causa del coinvolgimento di parenti od amici. La triste fine del giovane Asbjørn Selsbane rovina irrimediabilmente l’instabile equilibrio instaurato con Erling Skjalgsson e Tore Hund. Il primo cede alle lusinghe del re danese Knud den Store ed accetta di mettersi al suo servizio. Il secondo viene pregato dalla madre del ragazzo di vendicarlo uccidendo il colpevole con la stessa lancia, quindi Tore assassina Karli durante il ritorno da una spedizione commerciale e più tardi ferirà a morte Olav nella Battaglia di Stiklestad. Questo epilogo risulta il contrario rispetto a quanto scritto in *Den Legendariske Saga* dove la vicenda debutta nella letteratura. Invece, per quando riguarda Kalv Arnesson, all’inizio del regno di Olav spicca nel

suo seguito e, come segno di riconoscenza, gli viene data in sposa la vedova di Olve, appena giustiziato perché pagano. Costui è il padre di Grjotgard che verrà ucciso, a ridosso del termine del regno di Olav, insieme al fratello fedele a Knud den Store. Kalv testimonia la caduta dei figliastri e si lascia persuadere dalla moglie ad abbandonare il suo posto nella corte del tiranno in modo da poter vendicare i ragazzi, nonostante rischi di inimicarsi i numerosi fratelli amici del sovrano. Anche in questo caso si notano delle discrepanze rispetto alla versione in *Den Legendariske Saga*: Grjotgard non era il marito della vedova e la sua parentela con Tore Hund viene rivelata soltanto alla fine della saga. Fatalità le due donne che provocano il tradimento dei nobili principali si chiamano entrambe Sigrid, un'altra novità inserita da Snorri. Forse il desiderio di vendetta serve per giustificare adeguatamente il loro importante ruolo a Stiklestad: infliggeranno ad Olav le ferite fatali. Non lo colpiranno esclusivamente per ribellarsi al suo rigido governo e per assecondare il volere di Knud den Store che li aveva corrotti. Anzi, la tarda comparsa del monarca danese funge da pretesto per unire tutti gli oppositori norvegesi e convincerli ad imbracciare le armi, infatti non agiranno prima che lui invada la Norvegia.

Nel 1230 circa, un decennio più tardi della *Separate Saga*, Snorri Sturluson produce il suo capolavoro riguardante le *Konungasögur: Heimskringla* ["Cerchio del Mondo"]. Si tratta di una raccolta di 16 biografie estese, tenute separate, sui singoli monarchi norvegesi dagli Ynglingar al 1177. Anche in questo caso è previsto che la *Sverris Saga* di Karl Jónsson prosegua da dove il testo viene interrotto. La *Ynglinga Saga* ["Saga degli Ynglingar"] iniziale, invece, deriva dalla poesia *Ynglingatal* ["Lista degli Ynglingar"] dello scaldo norvegese Þjóðólfr di Hvinir [pronuncia: "Thioudhoulf"] (IX secolo, attivo nella corte di re Harald Bellachioma) che ripercorre la genealogia della dinastia dagli antenati divini ad Halvdan Svarte (830-860 circa), vissuto 26 generazioni dopo. Lo scopo del testo è evidenziare gli sforzi per unificare la Norvegia e per proteggere il territorio dai nemici esterni, in particolare i danesi. Infatti le battaglie vengono descritte con grande attenzione. Lo stesso vale per le gesta dei nobili, le scelte politiche e perfino il carattere dei personaggi.

Per quanto riguarda Olav il Santo, riprende la *Separate Saga* e la modifica per adattarla al nuovo contesto, inserendola al centro. Accorcia il prologo perché ripropone argomenti già affrontati, inoltre omette la conclusione, posizionando i miracoli in punti diversi. In pratica soltanto la parte centrale rimane identica. Comunque occupa un terzo dell'intera opera. L'importanza deriva dalla morte di Olav pari ad un martirio che in futuro gli garantirà il ruolo di patrono della Norvegia e di *Rex perpetuus Norvegiae*. La santificazione influisce sulla politica perché dal 1161, anno della salita al trono di Magnus V Erlingsson (1161-1184), la legge di successione al trono prevede che il re venga incoronato come vassallo di Olav den Hellige.

Sia la *Separate Saga* sia la *Heimskringla* si sono conservate in numerose copie di diverse epoche, in alcuni casi nella seconda manca proprio la saga di sant’Olav perché probabilmente i committenti del manoscritto possedevano già la *Separate Saga*. Entrambe le opere circolano molto in Scandinavia fino all’epoca contemporanea. Nel XVI-XVII secolo la *Heimskringla*, essendo la storia medievale più completa, viene considerata talmente importante da rientrare addirittura tra i primi libri stampati. Nel Medioevo la migliore raccolta di *Konungasögur* è il già citato *Flateyjarbók*⁷² (GKS 1005 Fol nello *Stofnun Árna Magnússonar* di Reykjavík), realizzato dal 1387 al 1394 a Flatey, un’isola situata nel *Breiðarfjörður* in Islanda. Si tratta del più grande manoscritto in pergamena scandinavo. Non contiene la *Heimskringla*, ma una collezione di saghe separate dei re di Norvegia risalenti a diversi periodi. Si concentra soprattutto su Olav I Tryggvason (995-1000), Olav II Haraldsson il Santo (1015-1030), Sverre Sigurdsson (1184-1202) ed Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] (1217-1263), ma non manca di includere la dinastia degli Ynglingar, alcune leggende pagane o le digressioni sugli insediamenti dell’Islanda, delle Fær Øer e delle Orkney. La *Separate Saga* si trova nei fogli da 79r a 145r (fig. 110).



Fig. 110: JÓN ÞÓÐARSON e MAGNÚS ÞÓRHALLSSON, Battaglia di Stiklestad, P iniziale miniata che segna il principio della Óláfs Saga Helga sul foglio 79r del *Flateyjarbók* (GKS 1005 Fol), 1387-1394, *Stofnun Árna Magnússonar*, Reykjavík (Islanda).

⁷² Il manoscritto digitalizzato è consultabile in *GKS 1005 Fol. – Flateyjarbók inniheldur konungasögur og þætti auk nokkurra kvæða*; Ísland, 1387-1394, Handrit, n.d: <https://handrit.is/manuscript/view/is/GKS02-1005/0#mode/2up>

IV – LA VITA DI OLAV II HARALDSSON

La seguente biografia si basa sulla duecentesca *Óláfs Saga Helga* [“Saga di Óláfr il Santo”] di Snorri Sturluson, la versione ancora più in voga nel XIV secolo.

IV.1 – LA FAMIGLIA D’ORIGINE

Olav II Haraldsson nasce pressappoco nel 995 ed è figlio di Harald Grenske Gudrødsson, il re di un piccolo regno nel Vestfold⁷³, e di Åsta Gudbrandsdatter⁷⁴ [pronuncia: “Osta”].

Il nonno di Harald Grenske era re Harald Bellachioma (872-933) che ha avuto ben 9 eredi maschi, quindi Olav ne è uno dei bisnipoti. Nella famiglia si è sempre tramandata la tradizione di regnare e di viaggiare all’estero come vichinghi. Perciò Harald Grenske soggiorna a lungo fuori paese, combatte in continuazione e, poco dopo la nascita del bambino, viene ucciso in Svezia, durante la visita ad un’amante. Dunque Åsta, rimasta vedova, si risposa con Sigurd Syr Halvdansson (morto nel 1018), il re del piccolo regno di Ringerike. Il nuovo patrigno non è un guerriero, ma gestisce una fattoria ed è anche lui nipote di Harald Bellachioma.

Tra i fratellastri più giovani di Olav rientra Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: “Hardrode”] (“di duro consiglio”, 1015-1066), suo futuro successore sul trono di Norvegia.

IV.2 – LA GIOVENTÙ DA VICHINGO

A 12 anni Olav viene affidato a Rane Roesson den Vidfårle [pronuncia: “Vidforle”] (“colui che viaggia lontano”) in modo che faccia esperienza come vichingo⁷⁵, cioè navigando per mare e combattendo in terra straniera. Le spedizioni a cui partecipa si concentrano soprattutto sulle coste del Mar Baltico. All’epoca diventa famoso come Olav Digre (“robusto”) tra le truppe ancora pagane.

La guerra⁷⁶ è un’esperienza fondamentale per i giovani nordici, prevista anche dalla religione degli Asi. La battaglia risulta la cornice ideale per il compimento del destino di un uomo che viene tessuto

⁷³ Le regioni e le località norvegesi citate si trovano nelle cartine alle pp. 271-272, i nomi dei personaggi da p. 266.

⁷⁴ WILSON 1903, pp. 59, 76; MATHIESEN 1926, p. 16; DERRY 1957, p. 47; ASTÅS 1993, p. 445; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 13 p. 17; TARZIA 2006, p. 127; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 1-3 p. 3; ISNARDI 2015, p. 254; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 1; EKROLL 2021 p. 273; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

⁷⁵ WILSON 1903, pp. 59-62; MATHIESEN 1926, pp. 15-16; DERRY 1957, pp. 50-51; MIDGAARD 1967, pp. 24-25; REAU 1983, p. 1005; ASTÅS 1993, p. 445; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 13 p. 17; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, p. 197; STURLUSON 2014, cap. 4-20, 24 pp. 3-16, 18-19; ISNARDI 2015, p. 254; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 2-4; EKROLL 2021, p. 273; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

⁷⁶ Sul significato della guerra presso i Vichinghi: ISNARDI 1991 pp. 87, 631-632.

dalle tre Norne⁷⁷. Il successo o la sconfitta dipende dal loro volere, nessuno, anche se forte, può opporsi ad una potenza superiore decisa a farlo soccombere. Al termine dello scontro le valchirie scelgono i caduti più coraggiosi e portano le loro anime nella Valhalla, la grande sala dorata in cui l'esercito di Odino attende la fine del mondo, il Ragnarök, coincidente con una battaglia tra divinità e giganti. Inoltre, i vincitori offrono le vittime ad Odino, come se si trattasse di un sacrificio, evitando la cerimonia funebre e lasciandole esposte a corvi, lupi ed aquile che se ne ciberanno. In seguito all'esplosione di collera eccessiva, gli uomini raggiungono una pace stabile, spesso favorita dallo scambio di ostaggi. L'armonia corrisponde alla saggezza che concilia diverse componenti, garantendo ordine, ricchezza e prosperità. Purtroppo non resiste a lungo perché la minaccia delle forze del male è sempre in agguato.

Un paio di anni più tardi, nel 1009-1010, il mentore Rane ed Olav si spostano in Inghilterra. Vengono coinvolti negli scontri tra re Svend Tveskæg ("Barbaforcuta") di Danimarca (986-1014) ed il re anglosassone Æthelred II d'Inghilterra (978-1013, 1014-1016), finché quest'ultimo non viene costretto a scappare in Normandia dai parenti della moglie nel 1013. Olav lo segue, ricevendo anche lui ospitalità dal duca Richard II (morto nel 1026) nella capitale Rouen. Durante il soggiorno conosce più approfonditamente il Cristianesimo, impara la storia di Carlo Magno (768-814), vede com'è organizzata la Chiesa nel ducato e quanto aiuti nell'amministrazione del territorio.

Nell'inverno tra il 1013 ed il 1014 decide di battezzarsi. La cerimonia viene celebrata nella Cattedrale di Rouen dall'arcivescovo Robert, fratello del duca Richard II, e re Æthelred II funge da padrino. Secondo altre fonti diverse dalla *Heimskringla*, ad esempio nella *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium* di Theodoricus Monachus, si tratterebbe di una conferma perché sarebbe già stato battezzato da piccolo con re Olav I Tryggvason (995-1000) come padrino e durante una sua visita in Ringerike attorno al 997. Oppure viene riportato che Olav II Haraldsson incontra il Cristianesimo per la prima volta in Inghilterra e decide soltanto in Normandia di abbandonare il paganesimo definitivamente.

All'inizio della primavera re Svend Tveskæg di Danimarca muore, quindi Æthelred II è libero di tornare in patria per riprendere il suo trono, seguito ed aiutato da Olav. Presto il figlio di Svend, Knud den Store (1014-1035), riunisce una grande flotta in Danimarca, attacca l'Inghilterra con lo scopo di riconquistarla e lentamente riesce nell'impresa. Nel 1015 chiama addirittura lo *jarl* Eirik Håkonsson [pronuncia: "iarl" "Hokonsson"] di Lade dalla Norvegia come governatore dei territori strappati ad Æthelred II.

⁷⁷ Le Norne sono tre fanciulle che dimorano accanto alle radici dell'albero cosmico Yggdrasil, insieme alle sorelle stabiliscono il futuro inesorabile di ogni neonato, inclusi quelli di origine divina. [ISNARDI 1991, pp. 61-63]

IV.3 – REGNO DI NORVEGIA 1000-1015

Lo *jarl* Eirik, partendo, lascia dietro di sé una situazione particolare⁷⁸.

Dopo la morte di re Olav I Tryggvason nel 1000, i suoi tre avversari nella Battaglia di Svolder si spartiscono il regno norvegese: lo *jarl* Eirik Hákonsson di Lade si dimostra interessato alle regioni occidentali, il re Svend Tveskæg di Danimarca al territorio dall'Oslofjord all'Agder (la punta meridionale) ed il re Olof Skötkonung Eriksson di Svezia alle regioni orientali, in particolare il Ranríki (l'attuale Bohuslän svedese [pronuncia: "Bohuslen"]). Subito questi ultimi danno in gestione i loro nuovi territori alla famiglia degli *jarlar* di Lade, scegliendo come rappresentante Svein Hákonsson, il fratello di Eirik. Inoltre Eirik sposa la figlia di Svend Tveskæg. In pratica il governo dipende dalle scelte danesi, una tradizione che si protrae dalla salita al trono dell'unificatore Harald Bellachioma (872-933) perché i suoi successori vengono ostacolati o favoriti dagli stranieri tramite i potenti parenti a Lade.

Il sud-est, invece, si frammenta in numerosi piccoli regni governati da re locali come Harald Granske e Sigurd Syr. In particolare la regione centrale dell'Oppland (Gudbrandsdalen, Hadaland, Hedmark, Romerike e Valdres), la più adatta all'agricoltura, viene spartita tra i diversi discendenti di Harald Bellachioma. L'estremo nord, l'Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"], rimane altrettanto indipendente e frazionato tra i nobili locali, i principali residenti sulle isole Tjøtta e Bjarkøy [pronuncia: "Thiotta" "Biarkoi"].

Nessuno di loro rappresenta una minaccia per i potenti *jarlar* perché la supremazia si basa sui legami famigliari: il capo ha il dovere di curare il benessere del suo clan, celebra i riti religiosi invocando la fertilità o la pace, discute delle decisioni riguardanti la zona e della giustizia in riunioni chiamate *þingar* [pronuncia: "Thingar"] (*þing* al singolare), assicura la vendetta dei torti subiti, considera chiunque sia esterno alla parentela allargata come un nemico e stringe amicizie con i clan vicini tramite i matrimoni. La principale preoccupazione corrisponde allo sviluppo delle estese proprietà terriere. Vengono governate senza restrizioni dal capo, ospitano i contadini alle dipendenze del clan e permettono l'indipendenza della comunità. Questa vive grazie all'agricoltura, all'allevamento, alla caccia, alla pesca ed al commercio. Chiunque al suo interno è abile nell'uso delle armi nel caso in cui debba difenderla. A volte le famiglie si uniscono, fondendo i loro territori in un'unica regione, così il loro potere si allarga al di fuori di una singola insenatura, isola o valle. Perfino gli *jarlar* di Lade in passato hanno ottenuto la loro fama tramite questa tradizione: la foce del fiume Nidelva sul

⁷⁸ WILSON 1903, pp. 58-59; MATHIESEN 1926, pp. 14-18, 26; DERRY 1957, pp. 47-50; MIDGAARD 1967, pp. 24-25; FOOTE 1993, p. 106; STEFÁNSSON 1993, p. 88; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 13-14 pp. 16-19; BAGGE 2009, p. 72; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, pp. 175-179; ISNARDI 2015, pp. 253-255; STURLUSON 2014, cap. 21-24, 30, 130 pp. 16-19, 147-148, 294-295; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 5, 7; EKROLL 2021, p. 273; BANDLIEN e NORSENG 2022.

Trondheimsfjord ha creato una penisola dotata di un porto naturale perfetto, inoltre il terreno è molto fertile, attirando parecchi mercanti ed abitanti fin dal V-VI secolo. Tanta ricchezza ha dato vita ad un emporio accanto alla fattoria di Lade ed all'*Øreping*, l'assemblea generale tenuta nella vicina località di Øre, preposto all'elezione dei re.

Nel 1000 l'unico nemico rimasto agli *jarlar* di Lade è Erling Skjalgsson che ha sposato la sorella di re Olav I Tryggvason, sottomettendosi al suo governo ed ottenendo numerosi privilegi. La sua residenza si trova a sud-ovest nel Rogaland, è abbastanza ricco da tenere lontani gli oppositori senza combattere e possiede una grande flotta. I governatori si assicurano la sua amicizia permettendo a suo figlio Aslak Erlingsson di sposare Sigrid Sveinsdatter.

Tutti i nobili, comunque, preferiscono sottostare al potere di un re straniero che garantisca ai clan di mantenere inalterato il loro ruolo e che protegga il territorio dalle invasioni da parte dei nemici esterni. A nessuno interessa né dell'unificazione della nazione né di cambiare le proprie abitudini. Quindi non dispiace che gli *jarlar* facciano le veci dei sovrani di Danimarca e Svezia: non si intrometteranno mai nelle dinamiche delle altre regioni.

Dunque il Regno di Norvegia un tempo unito risulta diviso dal punto di vista sia politico sia religioso. Infatti a nord-est il Paganesimo spadroneggia ancora, mentre a sud-ovest il Cristo Bianco (*Hvitekrist*) è stato accettato più volentieri tra le altre divinità scandinave. La nobiltà è già quasi tutta battezzata, inclusi gli *jarlar* di Lade, solo non pratica i riti con devozione e continua a rivolgersi agli Asi in caso di bisogno, dopotutto sono i loro antenati leggendari. Manca la prova che Gesù sia più potente rispetto agli dei tradizionali. Olav I Tryggvason, durante la sua missione per convertire il popolo, non ha organizzato una Chiesa dotata di leggi, amministrazione parallela, finanze indipendenti ed edifici sparsi in tutta la nazione, si è limitato a portare la novità dall'Inghilterra alla sua patria, come se fosse stato mandato apposta dall'unico Dio. Data l'imposizione del Cristianesimo con la forza, pochi lo hanno seguito sinceramente. Comunque pure i sovrani di Danimarca e Svezia si stanno impegnando affinché la nuova religione si affermi nei loro regni, rispettivamente dalla metà del X secolo e dall'inizio dell'XI secolo.

In pratica, dopo la morte di Olav I Tryggvason, la situazione in Norvegia regredisce a com'era prima della sua salita al trono.

Lo *jarl* Eirik presto si fa aiutare dal cognato, Einar Tambarskjelve ("scuotitore di corde di archi") Eindrideson, un famoso arciere di alto lignaggio ed originario del Trøndelag. Costui ha combattuto insieme ad Olav I durante la Battaglia di Svolder, accettando in seguito un accordo con gli *jarlar* e sposando la loro sorella Bergljot.

Nel 1015 Eirik lascia il governo della Norvegia al figlio diciassettenne Håkon Eiriksson [pronuncia: “Hokon”] che viene sostenuto da Einar. Accanto al giovane, lo zio Svein Håkonsson mantiene il suo ruolo.

IV.4 – 1015: IL RITORNO

Intuendo che la sconfitta di re Æthelred II sia ormai vicina, Olav si reca in Northumberland, si procura due navi commerciali, le carica delle enormi ricchezze guadagnate, riunisce una truppa di 260 uomini armati e salpa verso la Norvegia⁷⁹. Al suo fianco c'è ancora il maestro Rane Roesson den Vidfârle [pronuncia: “Vidforle”], ma anche lo scaldo Þórðr Sigvaldaskáld [pronuncia: “Thourdhr”], che si è messo al suo servizio già da anni, ed un buon numero di ecclesiastici inglesi tra cui quattro vescovi. Fra questi spicca Grimkjell, un prezioso amico e collaboratore. Il clero anglosassone della costa est risulta perfetto per l'attività missionaria in Norvegia perché, data la presenza di numerosi insediamenti vichinghi, molti padroneggiano già il norreno e non avranno problemi a comunicare con i nuovi fedeli scandinavi.

Le navi, purtroppo, incontrano il mare agitato a causa di una tempesta autunnale, quindi vengono dirottate e l'equipaggio sbarca sulla costa nella zona del Sognefjord. Nelle vicinanze si trova lo *jarl* Håkon Eiriksson, intenzionato a respingere gli invasori seppure impreparato. Viene subito catturato dagli uomini di Olav. Lo rilasciano solo in cambio del giuramento di recarsi in esilio in Inghilterra e non tornare mai più sul suolo norvegese. Håkon scappa alla corte del cugino Knud den Store.

Dopodiché Olav si rivolge via terra verso il Ringerike per riabbracciare la famiglia. Il patrigno Sigurd Syr lo accoglie proponendolo come prossimo sovrano dell'intera nazione. Nella regione dell'Oppland molti sostengono la salita al potere di Olav grazie ai legami famigliari. Parecchi di loro sono pagani, però lui al momento non se ne preoccupa. I nobili lo aiutano fornendogli navi, armi e soldati chiamati dalle fattorie locali.

Presto lo scaldo apprendista Sigvatr Þórðarson [pronuncia: “Thourdharson”] raggiunge il padre, interrompendo i suoi traffici commerciali nel Trøndelag ed entrando nel seguito di Olav come poeta e guerriero.

Durante l'inverno, in Trøndelag, lo *jarl* Svein Håkonsson ed il cognato Einar Tambaraskjelve organizzano il contrattacco tramite una flotta, accordandosi anche con il potente Erling Skjalgsson. In primavera sfidano Olav in una battaglia navale a Nesja, a largo del Larvikfjord nel Vestfold

⁷⁹ WILSON 1903, pp. 62-64, 69-70; MATHIESEN 1926, pp. 15, 17, 26; DERRY 1957, pp. 51-52; MIDGAARD 1967, p. 25; REAU 1983, p. 1005; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 15 pp. 19-21; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, p. 197; STURLUSON 2014, cap. 28-56 pp. 20-44; ISNARDI 2015, pp. 254-255; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 4-6; EKROLL 2021, pp. 273-274; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og helgene Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

meridionale, ma vengono sconfitti. Così il vincitore viene riconosciuto come re anche dai *þingar* [pronuncia: “Thingar”] meridionali.

Al contrario delle loro truppe, Einar e Svein si salvano e si rifugiano da Erling per pianificare un altro scontro. Poi Svein ed Einar si recano sulle coste del Baltico alla ricerca di ricchezze, mentre Erling prende il loro posto in Trøndelag. Saputolo, Olav raggiunge l'avversario rimasto solo, lo convince a sottomettersi pacificamente e si stabilisce a Nidaros, un piccolo villaggio fondato da re Olav I Tryggvason in sostituzione dell'emporio sul fiume Nidelva accanto a Lade. Lui trasforma il villaggio in una città: crea un grande porto per i mercanti, migliora le condizioni di vita degli abitanti, fa costruire la Klemenskirke (la chiesa di San Clemente), trova una residenza adatta alla corte reale e tiene accanto a sé i suoi soldati per garantire la sicurezza. Non è certo che il popolo rimanga fedele nel caso del ritorno dello *jarl* di Lade. Invece Svein muore durante il viaggio verso la Norvegia, dunque Einar rimane ospite del re di Svezia, Olof Skötkonung Eriksson (995-1022).

Poco dopo i trionfi, Olav II Haraldsson viene incoronato re di Norvegia dall'*Øreþing* in Trøndelag (l'assemblea preposta a questo compito). Comincia subito a creare gradualmente le fondamenta per un'amministrazione basata sulla monarchia, aumenta le proprietà della corona tramite le confische ai danni degli avversari, favorisce il commercio a lunga distanza e conia le prime monete norvegesi chiamate *penningar*.

IV.5 – UNIFICAZIONE E CRISTIANIZZAZIONE (1015-1020)

Trascorso l'inverno del 1015-1016, Olav scende in Rogaland insieme ad Erling Skjalgsson, cristianizza la regione e prosegue verso est⁸⁰, scacciando con la forza i sudditi danesi insediatisi fino sulle sponde dell'Oslofjord. A sud-est del fiordo si estende una regione contesa con la Svezia: Ranríki, l'attuale Bohuslän svedese. Olav riunisce il *þing* locale per discutere l'appartenenza a quale regno. Gli abitanti scelgono il più potente neoincoronato norvegese. Per controllare la zona, su un promontorio fonda la fortezza di Sarpsborg, dotata di un mercato, di una residenza reale e di una chiesa.

Concluso l'accordo, Olav viaggia nel suo regno per diffondere il Cristianesimo. Indice assemblee, insegna i giusti metodi per comportarsi, costruisce chiese, assegna i preti di origine anglosassone nel suo seguito e punisce coloro che resistono a favore del Paganesimo. Questi vengono esiliati, accecati, mutilati, impiccati o decapitati, indipendentemente dal loro grado di nobiltà o ricchezza. Ai meno

⁸⁰ WILSON 1903, pp. 64-68, 75-76; MATHIESEN 1926, pp. 11-12, 17; MIDGAARD 1967, p. 26; REAU 1983, p. 1005; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 16 pp. 21-22; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, p. 197; STURLUSON 2014, cap. 60-102 pp. 48-113; ISNARDI 2015, pp. 255-256; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 6; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

ostinati gli basta spiegare che tramite il battesimo le persone diventano membri della corte del re del Cielo, colui che ordina ciò che Olav esegue affidandosi al suo volere, quindi entrano tra i privilegiati. Il clero anglosassone che lo sostiene preferirebbe le conversioni spontanee, però tace quando la violenza viene giustificata con la lotta contro i demoni pagani. Proprio ai preti di parrocchia tocca il compito di controllare il territorio posto sotto la loro amministrazione. La più grande novità nell'attuale ondata di conversione sta nella sostituzione del culto arbitrario con un sistema di leggi uguale per tutti che regoli ogni aspetto della vita cristiana dalla giustizia ai riti.

Più il re si addentra nell'entroterra, meno la nuova fede viene rispettata, perciò è costretto a fermarsi a lungo in Oppland. A causa delle severe condanne per chi non lo ascolta, attira su di sé il malcontento dei vecchi re locali che lo hanno aiutato a sconfiggere gli *jarlar* di Lade e che lo reputano poco riconoscente. Allora vengono esiliati od uccisi, distruggendo subito il preludio di disobbedienza.

Per rinsaldare l'accordo precedente sul Ranriki, re Olof Skötkonung Eriksson di Svezia dà in sposa la figlia Astrid ad Olav II Haraldsson, mentre l'altra figlia Ingegerd diventa la moglie del principe Jaroslav I Vladimirovič di Novgorod (1019-1054), ottenendo una pace definitiva tra i regni. Dopo il matrimonio, Olav si reca a Tønsberg, il centro maggiore nel Vestfold, e prosegue fino in Trøndelag, giungendo a Nidaros.

Ormai governa sull'intera Norvegia come unico sovrano. Perfino sulle Orkney, sulle Shetland e sul Caithness in Scozia, dato che i due *jarlar* locali hanno chiesto il suo aiuto per appianare i problemi dovuti all'eredità. Rangvald Brusason, il figlio di uno di loro, entra a servizio nella corte di Olav.

IV.6 – 1020 IN HÅLOGALAND

Il re celebra il quinto anniversario del suo regno durante l'inverno a Nidaros. Appena gli è possibile riprendere viaggio via mare, continua l'attività da missionario navigando lungo la costa⁸¹. Attraversa il Trøndelag, dove incontra parecchia resistenza, e si reca in Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"], l'odierno Nordland. Non cambia metodo: alle assemblee locali si fa riconoscere come re, obbliga il popolo a convertirsi e minaccia tramite confische o punizioni corporali chiunque si opponga.

L'isola di Tjøtta [pronuncia: "Thiotta"], poco a nord del confine tra le due regioni, è di proprietà di Hårek Øyvindsson [pronuncia: "Horek Oivindsson"]. Suo padre era nobile, ma non ricco. Hårek scaccia tutti gli altri abitanti dall'isola, costruisce un grande castello e diventa presto molto abbiente, grazie al commercio con la Lapponia ed il Finnmark. Questi due territori all'estremo nord della Fennoscandia, situati oltre l'arcipelago delle Lofoten, sono abitati da popoli nomadi che si occupano

⁸¹ WILSON 1903, pp. 75-76; MATHIESEN 1926, p. 12; BAGGE 2009, pp. 71, 73-74; STURLUSON 2014, cap. 104-110 pp. 114-119; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 6-7; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

dell'allevamento delle renne, come i Sami, e risultano comunque quasi deserti a causa del clima rigido. I loro confini rimangono vaghi, però di sicuro si estendono ad est fino alla penisola di Kola (oggi in Russia). Riuscire a trattare con questi remoti cacciatori e pescatori significa avere accesso a merci rare molto ricercate perfino all'estero, dunque di altissimo valore. Ciò rende Hårek uno degli uomini più potenti del nord. Ovviamente ha accettato la supremazia di Olav II Haraldsson quando si è insediato a Nidaros la prima volta, mantenendo contatti amichevoli, quindi lo ospita volentieri quando gli fa visita. In cambio viene nominato *lendmann*, un titolo creato da Olav appositamente per contraddistinguere i nobili a lui fedeli che hanno il diritto di amministrare una vasta area in sua vece. Tra gli altri uomini potenti della zona c'è Tore Hund ("cane") Toresson, residente sull'isola Bjarkøy situata sulla parte settentrionale dell'arcipelago delle Lofoten. Pure lui accoglie il coetaneo Olav e si mette al suo servizio come *lendmann*.

Terminato il giro delle dimore nobiliari dell'Hålogaland, Olav salpa verso Nidaros.

Durante l'inverno una grave carestia colpisce il nord della Norvegia, ma non il sud dove i raccolti rimangono invariati. Il popolo del Trondheimsfjord, convinto di aver offeso le divinità pagane a causa della conversione, si riunisce per celebrare sacrifici di bestiame sugli altari e fastosi banchetti in cui brinda agli Asi. La speranza è di interrompere la miseria mandata dagli dei. Ciò avviene soprattutto nei dintorni del tempio di Mæren.

Ad Olav giungono notizie della trasgressione alle nuove leggi cristiane, ma i messaggeri inviati dal *lendmann* locale, Olve da Egge, riportano che si tratta soltanto di feste tra amici in occasione del Natale (*Yule* in norreno). Appena il re capisce di essere stato ingannato, parte con l'esercito verso Mæren. Distrugge il tempio, confisca il cibo dei banchetti, sequestra le proprietà terriere dei partecipanti, li converte nuovamente alla giusta fede, uccide chi si rifiuta ed ordina la costruzione di chiese. Olve viene raggiunto nella sua fattoria ad Egge e dichiarato un fuorilegge destinato a morire presto. Sua moglie, Sigrid Toresdatter (sorella di Tore Hund), finisce in sposa a Kalv Arnesson su richiesta del giovane che fa parte del seguito di Olav, così ottiene pure la fattoria ed il titolo di *lendmann*.

Kalv è il figlio di Arne Arnmodsson, un uomo potente del Møre og Romsdal, amico di Olav e suocero di Hårek Øyvindsson da Tjøtta. Il dono del re lo rende presto potente quanto il predecessore Olve. Invece il fratello Finn Arnesson continua a combattere accanto al sovrano.

Assicuratosi che le usanze pagane siano state estirpate dal Trondheimsfjord, Olav rientra a Nidaros.

IV.7 – 1022 IN OPPLAND

Durante il settimo anno di regno, Olav II Haraldsson torna in Oppland per controllare gli sviluppi della situazione locale⁸². Scopre che anche in questa regione, sotto la protezione del capo Dala-Gudbrand, il Paganesimo ha ripreso forza, soprattutto nell'area di un tempio di Thor. Olav riunisce gli abitanti, poi fa distruggere la statua custodita nel tempio: ne escono topi e serpenti. Tutti abbandonano la fede del passato, convinti di aver adorato il Diavolo.

Una volta raggiunta la regione di Romerike, sul confine con la Svezia, va loro incontro lo scaldo Óttar Svarti che era a servizio nella corte del re Olof Skötkonung. Annuncia la morte del sovrano svedese e la salita al trono di Anund Jakob Olofsson (1022-1050). Einar Tambarskjelve, rimasto ospite dopo la sconfitta degli *jarlar* di Lade a Nesja, ne approfitta, torna in Norvegia e si riappacifica con Olav, ottenendo in cambio la possibilità di risiedere ancora nella tenuta di Lade ereditata tramite la moglie. In seguito Olav si reca a Tønsberg via mare. Nota l'intenso traffico commerciale nell'Oslofjord causato dalla carestia che ha colpito soltanto il nord del regno. Quando prosegue verso ovest sulle coste di Agder, Rogaland ed Hordaland nota lo stesso problema. Allora vieta alle regioni meridionali di vendere i loro raccolti al resto della Norvegia.

In Rogaland l'aristocratico Erling Skjalgsson ha mantenuto il suo dominio incontrastato. Il re ormai ritiene un rischio che sia tanto potente, perciò invia il nobile Aslak Fitjaskalle ("il calvo di Fitja") Askjellsson a controllarlo per riferire eventuali sgarri. Alcuni mesi dopo Olav invita Erling alla sua corte, si riconciliano, Erling non perde i suoi privilegi ed il figlio Skjalg Erlingsson entra nel seguito di Olav.

IV.8 – ASBJØRN SELSBANE

Un altro potenzialmente pericoloso per la supremazia di Olav è Sigurd Toresson, il fratello di Tore Hund sposato con Sigrìd Skjalgsdatter, la sorella di Erling. La coppia ha un figlio, Asbjørn Sigurdsson⁸³, già diciottenne e vive a Tranes, sulla parte meridionale dell'isola Andøy nelle Lofoten. Sigurd è molto ricco e stimato dagli abitanti della zona, grazie ai tre banchetti che ripropone annualmente. Purtroppo non riesce a diventare uno dei *lendmenn* di Olav perché muore prima che il re riesca a raggiungerlo.

Il giovane Asbjørn eredita la fattoria insieme all'usanza dei banchetti. Presto la carestia nella Norvegia settentrionale crea problemi ad organizzare i banchetti, soprattutto a causa del divieto

⁸² WILSON 1903, pp. 67-68, 75-78; BAGGE 2009, pp. 72, 75; STURLUSON 2014, cap. 111-116 pp. 119-127; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022.

⁸³ BAGGE 2009, pp. 71-72, 75; STURLUSON 2014, cap. 117-120 pp. 127-137; MÜLLER 2019, cap. 9; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

commerciale imposto, però il ragazzo non vuole dimostrarsi inferiore al padre, dunque salpa diretto verso sud in Rogaland alla ricerca di un carico di provviste. Si ferma sulle coste del Karmsud, lo stretto tra l'isola Karmøy e la terraferma, dove sorge la grande fattoria data da Olav in gestione a Tore Sel ("foca"). Asbjørn riceve ospitalità, ma ovviamente non quanto richiesto. Allora prosegue il viaggio fino alla residenza dello zio Erling Skjalgsson: pure lui gli nega il cibo da portare via, tuttavia gli consiglia di rivolgersi ai suoi schiavi perché non devono osservare la legge. Durante il ritorno, si ferma di nuovo da Tore Sel che intuisce subito di cosa sia carica la nave, così la confisca. Il giovane rientra alle Lofoten senza bottino.

Per le festività di *Yule*, Asbjørn viene invitato al banchetto dello zio Tore Hund. Umiliato dalla punizione inferta da Tore Sel, il ragazzo rinuncia e lo zio lo deride perché avrebbe potuto rivolgersi a lui, evitando anche il lungo viaggio.

All'inizio della primavera Asbjørn parte in cerca di vendetta, intrufolandosi nella fattoria di Tore Sel accompagnato da alcuni amici armati, proprio quando Olav raggiunge il Karmsund per partecipare al banchetto pasquale. Entra mentre si stanno burlando della sua disavventura, quindi balza fuori dal nascondiglio ed uccide Tore Sel davanti al re. I soldati lo catturano immediatamente, lo trascinano fuori dalla stanza e Skjalg Erlingsson, presente alla scena, trattiene Olav implorando pietà invano. Nella tradizione scandinava chi distrugge l'armonia durante un banchetto⁸⁴ commette un sacrilegio perché si tratta di un rito in cui si stabilisce un vincolo di lealtà in favore della pace che unisce i partecipanti tramite la condivisione del cibo e delle bevande.

Skjalg si rivolge al padre, lasciando un amico a controllare che il cugino non venga giustiziato prima del suo ritorno entro pochi giorni. Al termine della messa della domenica, le truppe di Erling hanno liberato Asbjørn e si sono schierate per incontrare Olav mentre esce dalla chiesa. Il sovrano rimane turbato dalla quantità di soldati al servizio dell'avversario, però, su invito dei religiosi, accetta un accordo: Erling è libero di andare, mentre Asbjørn viene obbligato a sostituire Tore Sel nel suo compito in cambio della vita. Il ragazzo dunque torna a casa col nuovo soprannome *Selsbane* ("uccisore di Sel").

Lo zio Tore Hund lo critica perché è diventato un servo di Olav a causa dell'assassinio di un uomo di poco valore. Poi gli consiglia di non tornare in Rogaland e di restare sulle Lofoten dove verrà protetto dai parenti. Lui accetta.

Intanto la discordia tra Erling ed Olav peggiora.

⁸⁴ Sul significato del banchetto presso i Vichinghi: ISNARDI 1991 p. 636.

IV.9 – L’INIZIO DELLE RIBELLIONI (1022-1025)

I contadini dell’Hordaland, la penultima tappa del lungo viaggio del re, lo accolgono intenzionati a combattere⁸⁵, ma desistono perché si ritrovano troppo poco organizzati per opporsi. Lui prosegue risalendo fino al Sognefjord ancora pagano. Pure lì i contadini si uniscono contro la conversione forzata. Terminata l’assemblea senza ottenere risultati, Olav manda i suoi soldati ad incendiare le fattorie durante la notte. Il mattino dopo l’intera popolazione si sottomette pur di fermarlo.

Conclusa la missione, il re risale, tornando nella sua residenza a Nidaros in tempo per l’inverno e per festeggiare il decimo anniversario di regno. Nel frattempo Einar Tambaraskjelve ha lasciato la tenuta a Lade e, con la scusa di un pellegrinaggio a Roma, si reca in visita alla corte di Knud den Store in Inghilterra per vedere lo *jarl* Håkon Eiriksson [pronuncia: “Hokon”] in esilio. Dal monarca danese riceve grossi doni intenzionati ad attirare la sua lealtà. Poi comincia il pellegrinaggio in Europa.

Nella primavera del 1024, Alvhild, una delle tante concubine di Olav, ha un figlio da lui. Il bambino sembra morire da un momento all’altro, quindi il prete manda a chiamare il padre per celebrare il battesimo in emergenza. Lo scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: “Thourdharson”], presente alla scena, rifiuta di disturbare il re e sceglie il nome Magnus, ispirandosi all’imperatore Carlo Magno, l’eroe di cui Olav segue l’esempio.

Pochi mesi dopo, Olav invia il fidato Åsmund Grankjellsson [pronuncia: “Osmund”] (il figlio di un fattore entrato al suo servizio) in Hålogaland [pronuncia: “Hologaland”] per controllare l’operato di Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”]. Il nobile accetta con reticenza, ritenendo l’interferenza pari ad una diminuzione dei diritti ottenuti per eredità. Åsmund viene ospitato a Langøy dai fratelli Gunnstein e Karli. Quest’ultimo desidera incontrare il sovrano, dunque presto parte insieme ad Åsmund che si dirige a sud in modo da raggiungerlo di persona. Durante la navigazione Asbjørn Sigurdsson Selsbane passa accanto a loro con la sua nave da carico colorata. Karli, a causa della curiosità del compagno di viaggio, gli indica quale sia il giovane criminale tra i membri dell’equipaggio. Åsmund tira la sua piccola lancia con intarsi dorati e trafigge a morte Asbjørn, punendolo per non aver rispettato gli ordini del suo re.

Il cadavere viene portato ad Andøy nella fattoria della famiglia. La madre Sigrid Skjalgsdatter, oltraggiata, invita il cognato Tore Hund a farle visita e gli consegna la lancia, incitandolo a vendicare il nipote perché lei non avrà pace finché non trafiggerà il petto di Olav Digre. Altrimenti non verrà più considerato un uomo. Promessa la ritorsione, Tore Hund torna a Bjarkøy.

⁸⁵ BAGGE 2009, pp. 71-74; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 121-123 pp. 137-142; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 4, 8-9; BANDLIEN e NORSENG 2022.

IV.10 – IL *MOSTERÞING* (1022-1024)

Re Olav, unita la Norvegia sotto un unico regno, si assicura di averla cristianizzata per intero⁸⁶. Invia perfino del legname in Islanda per costruire una chiesa accanto a Þingvellir [pronuncia: “Thingvetlir”], il luogo in cui avviene l’assemblea del parlamento locale.

Nel frattempo modifica le leggi esistenti, aiutato soprattutto dal vescovo Grimkjell, in modo da renderle più eque tra poveri e nobili ed adattare ai principi della nuova religione. Ciò avviene durante un *þing* [pronuncia: “Thing”] speciale indetto a Moster (nell’Hordaland meridionale) tra il 1022 ed il 1024. Vi partecipano soltanto il clero ed i potenti norvegesi, senza che sia previsto un loro intervento diretto a scapito del monologo del monarca: i *þingar* regionali hanno già accettato il Cristianesimo, in questo caso si tratta di decidere un codice di leggi, il *Kristenret* [“Leggi cristiane”], comune anche alle colonie riguardo all’organizzazione della Chiesa da poco fondata. Il codice conterrà dei divieti a pratiche tradizionali come l’esposizione dei bambini, la schiavitù, la poligamia, il lavoro domenicale e la sepoltura dei criminali nel suolo consacrato, ma conterrà anche dei comandamenti per il popolo, ad esempio pregare rivolti verso est, assecondare il re in quanto rappresenta un inviato divino, digiunare in giorni precisi, rispettare le festività e seppellire i morti dopo il funerale in chiesa esclusivamente nel suolo consacrato. Le parrocchie costruite in ogni villaggio verranno servite da un prete mandato dal vescovo, però la cura dell’edificio tocca ai nobili della zona che offrono i terreni. Dove esistono già templi pagani, verranno trasformati in chiese senza distruggerli, sfruttando il principio di sostituzione come per quanto riguarda le festività, ad esempio lo *Yule* o i brindisi da rivolgere a Gesù non a Thor.

Le novità, da tempo imposte insieme alla conversione forzata, rendono scontenti molti partecipanti del *Mosterþing* quanto l’equità delle condanne tra ricchi e poveri. Sono contrariati dall’interferenza di Olav, soprattutto da quando presenziando ai *þingar* regionali ha modificato perfino le leggi antiche senza che il suo ruolo di unico sovrano includesse il potere legislativo o giudiziario. Quelle norme prevedevano la vendetta tra clan, la dichiarazione di fuorilegge destinato a venire assassinato impunito o a fuggire nelle colonie, l’applicazione di pene diverse tra nobili e popolo, la possibilità di arricchirsi saccheggiando altri insediamenti ed il pagamento di multe come risarcimento per i danni provocati. Olav cancella tutte queste usanze, dimostrandosi talmente inflessibile da limitare le possibilità della multa soltanto al popolo, mentre i nobili subiranno punizioni corporali perché rappresentano il modello di riferimento. Dunque il re limita la libertà dei privilegiati, si schiera contro

⁸⁶ WILSON 1903, pp. 65-74, 78-79, 81; MATHIESEN 1926, pp. 16-18, 26; DERRY 1957, pp. 52-53; MIDGAARD 1967, p. 26; ASTÅS 1993, p. 445; STEFÁNSSON 1993, p. 88; BAGGE 2009, pp. 72, 74; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, p. 197; EKROLL 2014, p. 141; STURLUSON 2014, cap. 124 p. 142; ISNARDI 2015, pp. 255-256; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 6-8; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og helgenen Olav, Pilegrimsleden*, n.d.

i loro interessi, provoca la morte di molti loro parenti ed attira il loro risentimento. Ovviamente meditano vendetta per i torti subiti, non vogliono essere considerati dei codardi privi di onore. Ciò segna l'inizio della decadenza del rispetto per il governo autoritario.

Grazie alla forte opposizione, i culti pagani proseguono in privato ed in segreto.

Presto il vescovo Grimkjell si mette in viaggio verso la sede dell'arcivescovo Unwan di Amburgo-Brema (1013-1029) per far riconoscere la neonata Chiesa di Norvegia. Knud den Store lo costringe a rivolgersi ad un'arcidiocesi diversa da quella di provenienza, cioè Canterbury, per ottenere la consacrazione come vescovo della nazione in cui si è trasferito, altrimenti Grimkjell dovrebbe subire forti pressioni politiche o interferenze da parte del clero legato alla corte anglosassone. Quindi la sede di Amburgo-Brema diventa il punto di riferimento per il Nord Europa, luogo da cui provengono alcuni dei prossimi ecclesiastici. La maggior parte, nonostante i problemi politici, verrà sempre dalle Isole Britanniche.

IV.11 – LA TARDIVA REAZIONE DI KNUD DEN STORE

Knud den Store⁸⁷ nello stesso periodo è riuscito a sottomettere definitivamente il popolo anglosassone, raggiungendo l'obiettivo di riconquistare l'Inghilterra alla pari del padre. Allora avanza delle pretese sulla Norvegia sia per impossessarsi di un dominio perso a causa dell'arrivo dell'intruso Olav II Haraldsson (di cui non riconosce l'autorità) sia per vendicare il cugino *jarl* Håkon Eiriksson [pronuncia: "Hokon"] scacciato con disonore. Inoltre il popolo norvegese si sta dimostrando piuttosto ribelle nei confronti del re che priva della libertà soprattutto i nobili. Alcuni di essi, vedendo cedere alle lusinghe i contadini delle loro regioni, sono scappati rifugiandosi nella corte di Knud pur di non accettare il tiranno Olav Digre. Altri rimangono in patria però si alleano con lui ricevendo in cambio grossi doni. Knud è famoso per essere molto ricco, talmente potente da non temere sfide ed abbastanza legato alla tradizione da non modificare le leggi antiche. Tramite gli accordi si spera di accoglierlo come un sovrano straniero di Norvegia che lascerà il governo agli *jarlar* di Lade, così ognuno sarà libero di gestire il territorio come preferisce.

Ricevuto il supporto di abbastanza nobili, Knud nel 1025 invia dei messaggeri dall'Inghilterra alla Norvegia. Re Olav II Haraldsson li riceve a Tønsberg. L'avversario proclama di possedere il suo regno come eredità dei suoi antenati: per ritornare sul trono non vuole invaderlo, essendo a favore della pace tra le nazioni, dunque se Olav desidera mantenerne il governo è sufficiente che si metta

⁸⁷ WILSON 1903, pp. 78, 80; MATHIESEN 1926, pp. 17-18; MIDGAARD 1967, p. 27; SIGURDSSON 1993, p. 601; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 13-14 pp. 16-19; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; BAGGE 2009, p. 74; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 130-133 pp. 147-156; MÜLLER 2019, cap. 8; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

alle sue dipendenze e gli paghi il tributo riscosso in passato. Ovviamente Olav rifiuta la proposta, lo accusa di ingordigia e lo avverte che è pronto a difendere il suo territorio per tutta la vita. I messaggeri danesi rientrano in Inghilterra.

Presto Olav convoca tutti i *lendmenn* ed i nobili fedeli in modo da preparare un esercito per l'estate. I mercanti giunti dall'ovest hanno riportato che, appena sarà possibile salpare, Knud invaderà le coste norvegesi con una flotta enorme. Nel frattempo perfino due figli di Erling Skjalgsson si recano nella corte nemica, cioè Skjalg ed Aslak Erlingsson. Aslak è addirittura sposato con la figlia dello *jarl* Svein Håkonsson [pronuncia: "Hokonsson"] di Lade.

All'arrivo dell'estate nulla si muove nel Mare del Nord. Olav rimane nell'Oslofjord per capire se l'esercito invincibile giungerà a sorpresa dalla Danimarca, poi manda degli uomini dal cognato Anund Jakob Olofsson di Svezia con un messaggio. Temendo che, se Knud riuscirà a conquistare la Norvegia, pretenderà pure la Svezia, i due sovrani si alleano per combattere insieme contro il pericolo comune. Olav si insedia stabilmente nella fortezza di Sarpsborg sul confine per essere pronto. Soltanto in autunno Knud ritorna in Danimarca e scopre del loro patto.

IV.12 – LA MORTE DI KARLI

Durante l'inverno Olav manda il fidato Karli a ritirare le tasse in Oppland, Trøndheim ed Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"], dove può fermarsi dal fratello Gunnstein⁸⁸. Saputolo, Tore Hund si reca da loro per partecipare al loro imminente viaggio commerciale in Finnmark. Li accompagna con la sua nave più grande. Raggiungono insieme il mercato, fanno affari vantaggiosi e si avviano verso sud. Ad un certo punto Tore convince i due fratelli a saccheggiare un ricco tempio pagano dei Sami. Compiuto il crimine, scappano in fretta perché scoperti dagli abitanti locali. Si fermano un po' più avanti lungo la riva per dividere il bottino. Karli e Gunnstein rifiutano, dunque Tore prende da parte il primo, intenzionato a discutere in privato. Invece lo trafigge con la lancia che in passato aveva ucciso Asbjørn Selsbane. Vendicato il nipote, Tore riparte subito. Gunnstein assiste alla scena, insegue il traditore, ma subisce un attacco dell'avversario che porta al furto del carico della nave. Tore Hund rientra a Bjarkøy indisturbato ed arricchito, mentre Gunnstein si spinge fino alla corte reale per informare Olav dell'accaduto. Dispiaciuto, il re lo ospita.

⁸⁸ BAGGE 2009, pp. 72-73; STURLUSON 2014, cap. 133 pp. 151-156.

IV.13 – TORBERG ARNESSON

In primavera⁸⁹ re Anund Jakob Olofsson di Svezia raggiunge Konghelle (oggi Kungälv), in Ranríki, per incontrare Olav II Haraldsson di Norvegia. Organizzano i rispettivi eserciti in modo da poter agire coordinati contro Knud den Store. Poco dopo il nemico comune salpa dall’Inghilterra. Olav scopre che anche Erling Skjalgsson ha raggruppato molti uomini armati, quindi naviga fino alla costa del Rogaland dove viene invitato ad un amichevole banchetto nella fattoria del nobile.

In seguito avviene un altro incidente diplomatico con la potente famiglia di Erling Skjalgsson.

Lo scaldo Steinn Skaptason offende re Olav con una poesia ed è costretto a scappare dalla corte perché minacciato di morte. Si rifugia in Orkadal, poco lontano da Nidaros, presso un uomo che uccide appena lo riconosce. Prosegue verso sud dove si trova l’isola di Giske: lì sorge la fattoria dei coniugi Torberg Arnesson (figlio di Arne Arnmodsson) e Ragnhild Eraglingsdatter (figlia di Erling Skjalgsson). Steinn è il padrino della loro figlia perché li ha aiutati in passato. Ragnhildr decide da sola di ospitarlo a causa di un’assenza temporanea del marito, però, quando lui torna, rimprovera la moglie. Olav ha dichiarato Steinn un fuori legge ed è molto arrabbiato con lui, proteggerlo equivale ad una condanna. Tramite un ricatto, lei riesce a persuadere Torberg almeno per quanto riguarda l’imminente inverno.

Durante la festività di *Yule*, arrivano a Giske dei messaggeri del re che obbligano Torberg a presentarsi a corte. Lui parte intimorito, portando anche Steinn. Per strada chiede aiuto ai suoi fratelli Finn ed Arne Arnesson, ma nessuno di loro lo segue, inoltre lo avvertono che il dominio di una donna su un uomo risulta sempre pericoloso. Il fratello Kalv Arnesson, invece, riceve direttamente l’invito a raggiungere Torberg sulla penisola Agdenes fuori dal Trondheimsfjord.

Nel frattempo Ragnhild ha contattato il padre che invia due navi cariche di 90 guerrieri guidati dai figli Sigurd e Tore Erlingsson. Incontrano Torberg a nord, dandogli più coraggio, così anche Finn ed Arne Arnesson si decidono a sostenerlo con altri uomini. Tutti insieme si recano ad Egge nella fattoria di Kalv Arnesson, pure lui disposto a favorire una mediazione. Il piano è di invadere Nidaros, nel caso in cui la moderazione non funzionasse, per poi rifugiarsi da Knud den Store in Inghilterra. Lo stesso accadrebbe se Olav confiscasse loro i terreni o se interrompesse il legame d’amicizia.

Finn ed Arne si presentano a corte, spiegano la situazione di Torberg Arnesson e chiedono la salvezza di entrambi gli uomini imputati. Olav si dimostra turbato dalla quantità di guerrieri al loro seguito, però lo rassicurano, annunciando le intenzioni prestabilite. Il re concede il perdono a Torberg, mentre conferma la condanna dello scaldo Steinn che scappa oltremare. Tutti gli altri ritornano nelle proprie fattorie, tranne Finn che resta a corte.

⁸⁹ BAGGE 2009, p. 76; STURLUSON 2014, cap. 134-138 pp. 156-166.

IV.14 – PROBLEMI IN HÅLOGALAND

Dopo un periodo Finn Arnesson viene inviato in Hålogaland [pronuncia: “Hologaland”] per effettuare una leva di uomini e navi da schierare contro Knud den Store⁹⁰. L’incontro con le truppe riunite dagli altri emissari di Olav, mandati in ogni regione norvegese, è previsto sulla penisola Agdenes. Il re li raggiungerà in primavera.

Finn indice subito un’assemblea per capire quanti uomini, quante navi e quali armi abbiano a disposizione. Ovviamente partecipano anche Tore Hund Toresson da Bjarkøy e Gunnstein, il fratello di Karli. La prima richiesta che Finn pone al nobile è di offrire un risarcimento per la morte di Karli e per il grosso bottino rubato, cioè un’ingente quantità di denaro. Tore si mostra reticente, quindi Finn lo minaccia con la sua lancia, allora sale sulla nave e si fa prestare i soldi dai numerosi guerrieri. Comunque non paga l’intera cifra. Giunta la sera, il resto della flotta del Hålogaland salpa verso sud, mentre Tore Hund indugia nei preparativi in modo da poter rimanere indietro e poter liberamente virare verso ovest per rifugiarsi da Knud den Store. Finn avverte Olav della sua fuga, ma il re ostenta indifferenza: meglio avere il nemico lontano piuttosto che vicino.

Più o meno contemporaneamente Åsmund Grankjellsson [pronuncia: “Osmund”], l’amico di Gunnstein e Karli, ha dei problemi con Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”]. Ancora a servizio di Olav come controllore della regione, si è trasferito nella tenuta del padre Grankjell. Il nobile pretende una porzione dei terreni vicini ad un corso d’acqua ed intanto non si fa problemi a rubare sia i raccolti sia il pescato. Åsmund ed il padre si rivolgono al re, ma Hårek non accetta di abbandonare l’impresa: il giovane ha natali inferiori, sembra potente solo grazie al sostegno del monarca e non ha mai pagato per l’uccisione del nobile Asbjørn Sigurdsson Selsbane. Al termine della discussione, Hårek manda addirittura i suoi uomini a prendere altri prodotti di quei terreni. Åsmund, prevedendolo, attacca i ladri e li uccide, tenendo per sé la barca. Poi non si verificano altre rappresaglie.

In primavera, Hårek da Tjøtta partecipa alla leva in Hålogaland con una nave e si presenta sulla penisola Agdenes. Olav lo convoca ad un incontro con Åsmund, così trovano un accordo insieme: Grankjell mantiene i terreni contesi ed il nobile non gli dovrà alcun risarcimento.

IV.15 – 1026: ATTACCO ALLA DANIMARCA

Dall’Agdenes l’intera flotta si sposta verso sud lungo la costa sotto il comando diretto di re Olav II Haraldsson⁹¹ (*fig. III*). Mancano soltanto i soldati provenienti dallo Jämtland [pronuncia:

⁹⁰ STURLUSON 2014, cap. 139-140 pp. 166-170.

⁹¹ WILSON 1903, p. 80; MIDGAARD 1967, p. 27; BAGGE 2009, p. 72; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 141-151, 160-161 pp. 171-190, 196-198; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

“Iemtland”], una regione contesa con la Svezia i cui abitanti si ostinano a non pagare le tasse perché non si considerano norvegesi. Ultimamente lo stesso accade con i tributi delle Fær Øer. Preoccupato, il sovrano manda alcuni emissari per accertarsi della situazione, questi a sua insaputa soccomberanno scontrandosi con la resistenza locale.

Tutti i nobili di Hålogaland e Trøndelag seguono Olav in Sunn-Møre, escluso Einar Tambarskjelve di Lade appena rincasato dal pellegrinaggio e mai messosi al servizio del monarca. Possiede abbastanza terreni da essere ricco senza bisogno dei favori del re. Appena la flotta scende in Rogaland, scoprono che anche il potente Erling Skjalgsson ha disertato: aveva preparato cinque navi cariche di guerrieri ed era fuggito dalla nazione, raggiungendo Knud den Store in Inghilterra. Olav ha comunque riunito un grande esercito, dunque prosegue verso est sempre lungo la costa.

Durante l'intero viaggio, arrivano informazioni riguardo al nemico in agguato. A quanto pare Knud non ha ancora terminato la leva dei suoi soldati. Olav non ritiene saggio navigare con una flotta tanto vistosa, quindi sceglie gli uomini migliori per equipaggiamento o doti di combattimento e lascia tornare a casa gli altri. Alleggerita la quantità di persone da gestire, si dedica al saccheggio della Danimarca. Re Anund Jakob Olofsson di Svezia, invece, si occupa dello Skåne [pronuncia: “Skone”] (la punta meridionale della Svezia, all'epoca parte del regno danese). I due alleati scandinavi palesano la loro alleanza contro Knud den Store. Addirittura dichiarano di voler conquistare l'intera Danimarca. Il popolo locale risulta incapace di organizzarsi per opporre resistenza, quindi si sottomette subito agli stranieri.

Knud, udite notizie della guerriglia nel suo Paese d'origine, prepara le sue vaste truppe ben equipaggiate e fa salpare l'enorme flotta di lusso. Lo *jarl* Håkon Eiriksson occupa il ruolo di secondo in comando, guidando in particolare i seguaci della famiglia di Erling Skjalgsson. Poco prima che pure il re parta, lo scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: “Thourधारson”] si presenta al suo cospetto per ottenere il permesso di lasciare il porto con le sue navi mercantili. Finora il poeta si trovava in Normandia a causa dei suoi traffici commerciali e ha dovuto interrompere il viaggio di ritorno perché Knud ha vietato la partenza dai porti inglesi prima che l'esercito fosse pronto. Stranamente a Sigvatr viene concesso il rientro in Norvegia, così porta le novità riguardo ai progetti dello *jarl* di Lade e del re danese, riprendendo il ruolo di ufficiale dell'esercito per Olav.

La traversata della flotta di Knud giunge nel Limfjorden, la regione occidentale della penisola danese, dove si è riunito il piccolo esercito della Danimarca insieme al popolo scappato dagli attacchi norvegesi e svedesi. Olav e Anund Jakob capiscono che l'esercito del rivale risulta invincibile, perciò preferiscono evitare uno scontro diretto in mare aperto. Si concentrano entrambi nel danneggiare lo Skåne, poi ripiegano lungo la costa svedese risalendo un breve tratto del Mar Baltico. Knud li segue con il doppio delle navi.

I due alleati si accampano sulla foce paludosa del fiume Helgeån [pronuncia: “Helgheon”]: Anund Jakob prepara la flotta alla battaglia navale lontano dalla baia, mentre Olav scende a terra con una parte dei soldati e crea una serie di dighe per formare dei laghi artificiali in cui getta numerosi tronchi segati. Knud, ignaro dei tranelli, li raggiunge durante la notte e fa schierare le sue navi lungo la baia per facilitare il combattimento. All’alba la flotta di Knud viene colpita da un’alluvione carica di tronchi, quindi si sparpaglia confusamente e subisce grosse perdite. Allora Olav ed Anund Jakob attaccano con la loro piccola flotta. Lo scontro disordinato comunque non favorisce la sconfitta del nemico. Presto la superiorità numerica si fa sentire, così i due alleati sono costretti a scappare più a nord-est.



Fig. 111: Cartina della spedizione dell’esercito di Olav dalla penisola Agdenes (Trøndelag) al fiume Helgeån (Blekinge) nel 1026, terminata con la ritirata alla corte svedese.

IV.16 – 1026-1027: ATTACCO ALLA NORVEGIA

Olav II Haraldsson viene ospitato nella corte svedese di Anund Jakob Olofsson dato l'imminente arrivo dell'inverno⁹². Il primo è partito dalla Norvegia con 50 navi su 350 disponibili e non ha subito perdite, mentre il secondo ne ha salvate circa 50 su 150, per questo motivo lasciano tornare a casa i soldati svedesi. Olav ed i suoi uomini, invece, restano per dedurre le prossime mosse di Knud den Store. Come sperato, l'avversario non avanza inseguendoli, ma indietreggia e disperde le truppe sulle sponde dell'Öresund, lo stretto che divide lo Skåne [pronuncia: "Skone"] dalla Danimarca.

Tuttavia il nemico non demorde: Knud invia spie tra i soldati norvegesi in modo che scoprono i progetti dei loro capi e li corrompano in cambio di ricchi doni. Lo scopo è aumentare ulteriormente il numero di fedeli in Norvegia. Molti acconsentono perché rassicurati che terranno le loro terre quando il monarca al potere verrà sostituito. Un ulteriore incentivo corrisponde al riaprire le floride rotte commerciali con l'ovest. In segreto il popolo accetta volentieri lo straniero così generoso, presto Knud diventa più popolare del violento Olav.

Accortosi della quantità crescente di suoi soldati che chiede di rientrare in patria attraversando l'Öresund convinti di passare illesi, Olav si insospettisce riguardo alla loro effettiva lealtà. Decide di lasciare le navi in Svezia e superare il confine via terra.

Il *lendmann* Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: "Horek Oivindsson da Thiotta"] (in Hålogaland) si lamenta perché è vecchio, quindi preferisce andare via mare evitando la lunga marcia. Olav tenta di fargli cambiare idea, ma il nobile non lo ascolta e salpa, riuscendo a transitare senza problemi nell'Öresund. Nessuno sa ancora che ha già ceduto alle lusinghe di Knud.

La traversata di Olav si ferma a Sarpsborg, dove ordina a tutti i soldati di rincasare, esclusi i *lendmenn* ed i nobili. In particolare tiene con sé i figli di Arne Arnmodsson e lo scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourðarson"].

Quando Knud lo scopre, lascia liberi anche i suoi soldati. Tore Hund Toresson di Bjarkøy resta in Danimarca. Il potente Erling Skjalgsson torna nella sua fattoria in Norvegia accompagnato da alcuni ambasciatori danesi. Questi viaggiano nell'intera nazione con il loro cumulo di soldi, corrompendo un numero sempre maggiore di persone e sfruttando la protezione del nobile. Pochi rendono pubblico il loro cambio di lealtà.

Olav sa degli intrighi di Erling, ma non reagisce, anzi, organizza una grande celebrazione del Natale. Sigvatr Þórðarson scrive una serie di poesie contro i traditori, prevedendo l'Inferno per le loro anime. Il resto della corte teme che lo *jarl* Hákon Eiriksson [pronuncia: "Hokon"] guiderà l'esercito dei

⁹² WILSON 1903, p. 81; MATHIESEN 1926, p. 18; DERRY 1957, p. 53; BAGGE 2009, pp. 74-76; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 151-161 pp. 189-198; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

corrotti norvegesi contro il re, probabilmente seguito pure da Sigvatr che in passato serviva la tenuta di Lade.

IV.17 – RAUDSSON CONTRO OLVESSON

Trascorsa la festività di *Yule*, Olav II Haraldsson si reca in Oppland e prosegue verso nord via terra⁹³, non avendo a disposizione navi per il viaggio. Gli è giunta notizia di ribellioni e di rifiuti in occasione della riscossione delle tasse.

Per strada il re viene ospitato da una serie di *lendmenn* fedeli. In Hedmark entrano nel suo seguito i giovani fratelli Dagr e Sigurd Raudsson, discendenti da una ricca famiglia svedese. Il primo sa distinguere le qualità di una persona a prima vista, mentre il secondo sa interpretare i sogni e riconoscere l'ora del giorno senza gli astri in cielo.

Anche Tore Olvesson, figlio di Olve da Egge e di Sigrid Toresdatter (sorella di Tore Hund) pretende di mettersi al servizio presso la corte di Olav. Lo invita ad un banchetto nella sua fattoria in Hedmark. È un diciottenne molto forte, ricco, famoso ed un ottimo leader, il candidato perfetto. Inoltre è il figliastro del fidato Kalv Arnesson. Olav si insospettisce solo quando nota il silenzio di Dagr Raudsson, quindi chiede di parlare in privato con lui. Il giovane gli rivela che Tore Olvesson è talmente ingordo di soldi da aver accettato l'alleanza con Knud den Store, il bracciale d'oro che indossa al braccio ne sarebbe una prova. Arrabbiato, Olav inventa una scusa per tastare il braccio di Tore e trova il bracciale. Lo fa subito arrestare, condannandolo a morte. Kalv, disposto a pagare il riscatto, implora la pietà del re, ma non viene ascoltato. L'uccisione di Tore Olvesson scatena il malcontento nel popolo sia dell'Oppland sia del Trøndelag, regioni in cui i suoi parenti sono potenti. Kalv accetta la situazione a malincuore.

Anche Grjotgard, il fratello maggiore di Tore Olvesson, abita in Hedmark. Appena sente la triste notizia, attacca tutte le fattorie e gli uomini al servizio di Olav, spargendo morte e distruzione per vendetta. Dopodiché rimane a vivere nascosto nelle foreste. I soldati di Olav individuano il suo rifugio notturno: circondano la capanna. Quando Grjotgard esce, punta una spada contro Olav, ma Arnbjørn Arnesson (un altro dei figli di Arne Arnmodsson) gli salva la vita sacrificandosi. Subito, Grjotgard viene ucciso, prima che il patrigno Kalv Arnesson possa riprendersi dall'improvviso lutto del fratello Arnbjørn.

⁹³ BAGGE 2009, pp. 73, 76; STURLUSON 2014, cap. 162-166 pp. 199-203.

IV.18 – KNUD DEN STORE INVADE LA NORVEGIA (1028)

A causa delle numerose avversità, il sovrano decide di tornare a sud, a Tønsberg⁹⁴. Ordina una nuova leva, ottenendo un'esigua partecipazione. Allora capisce che la maggior parte dei proprietari terrieri si è ormai alleata con Knud den Store. Comunque gli uomini arrivano soprattutto dalle zone limitrofe a causa della mancanza di navi.

Attraversa le montagne e si reca in Svezia, scoprendo che in Danimarca si è riunito un esercito invincibile, ancora più numeroso del precedente. Knud si sta preparando ad invadere la Norvegia in estate per sottometterla. I soldati di Olav faticano a seguirlo con una minaccia del genere che pende su di loro. I pochi fedeli vacillano, sembra impossibile resistere.

Dall'Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"] non giunge la notizia della vendetta di Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: "Horek Oivindsson da Thiotta"] contro il fattore Grankjell, il padre di Åsmund Grankjellsson [pronuncia: "Osmund"]. Il nobile ha atteso il momento migliore per punire l'assassino dei suoi servitori. Durante la notte ha raggiunto la fattoria, ne ha circondato gli edifici e li ha incendiati, uccidendo anche le persone in fuga. Terminata la strage, Hårek è rientrato nella sua isola. Nessuno in seguito denuncia le sue gesta ed Åsmund, impegnato a corte, rimane ignaro.

Come preannunciato, presto Knud den Store salpa verso la Norvegia. La sua veloce traversata approda in Agder, dove viene indetta la prima assemblea che acclama l'invasore come nuovo sovrano locale. In cambio della promessa di mantenere il potere sull'intera regione meridionale, Erling Skjalgsson si unisce con le sue truppe al seguito di Knud che risale diretto a nord. Raggiunta Nidaros, il danese viene accettato come monarca dell'intera nazione. Sia Tore Hund Toresson da Bjarkøy sia Hårek Øyvindsson da Tjøtta sono presenti ed il premio per la loro lealtà consiste nel ricevere il titolo di *lendmann*, cioè una maggiore autorità rispetto in passato.

Conquistata la Norvegia senza combattere, Knud ne affida il governo al cugino *jarl* Håkon Eiriksson di Lade. Il giovane viene aiutato dal parente Einar Tambarskjelve, diventato talmente importante da ottenere la promessa di rimanere l'uomo più nobile finché la terra apparterrà alla Danimarca. Anche lo scaldo Þórarinn Loftunga si associa alla nuova corte, lasciando il seguito di Knud.

Prima di tornare in Inghilterra, Knud nomina il figlio Hardeknud re di Danimarca, mantenendo comunque il dominio sulle tre nazioni occupate. Intanto porta con sé degli ostaggi presi dalle famiglie di ogni *lendmann* (uomo al servizio del re) ed ogni *bonde* (grande proprietario terriero) norvegese, in modo da assicurarsi la loro fedeltà.

⁹⁴ WILSON 1903, p. 81; MATHIESEN 1926, p. 18; REAU 1983, p. 1005; SIGURÐSSON 1993, p. 601; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 16 pp. 22-23; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 166-172 pp. 203-209; ISNARDI 2015, p. 256; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 8; BANDLIEN, KRAG e RÖSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

IV.19 – IL CONTRATTACCO DI OLAV

Olav II Haraldsson, appena capisce di essere stato spodestato, torna a Tønsberg con le navi recuperate in Svezia⁹⁵ (*fig. 112*). Fuori dall'Oslofjord incontra la flotta nemica che torna in Inghilterra. Decide di ritirarsi per cercare fondi ed uomini disposti ad aiutarlo. Trova supporto soltanto lungo la costa perché nell'entroterra nessuno crede più in lui. In totale lo seguono 13 navi. Si rifugia a ridosso del confine svedese.

Dai mercanti di ritorno dal nord, Olav scopre che il potente Erling Skjalgsson sta riunendo un piccolo esercito per formare una flotta privata. Deciso a sfidarlo per guadagnare rispetto, risale verso ovest, ma è costretto a dirottare le sue truppe nel Boknafjord appena si rende conto dell'inferiorità numerica. Ovviamente viene seguito dal nemico che, tuttavia, si trova davanti una brutta sorpresa: Olav è riuscito a preparare l'attacco con le sue scarse truppe. Le navi di Erling vengono disperse e tutti i soldati uccisi. Invece il nobile resiste, finché Olav non duella contro di lui, allora si arrende e si inginocchia. Aslak Fitjaskalle ("il calvo di Fitja") Askjellsson non aspetta gli ordini del re e decapita Erling con un colpo d'ascia, suscitando l'ira sia di Olav sia del popolo locale. All'uscita del fiordo una truppa di *bønder* (plurale di *bonde*) si apposta per attaccare la flotta, però alla fine non agiscono perché privi di un leader. Dunque i vincitori della battaglia proseguono tranquillamente verso nord. I figli di Erling Skjalgsson non sono in zona, lo *jarl* Håkon Eiriksson [pronuncia: "Hokon"] li ha inviati in Trøndelag o in Hålogaland per convocare dei nuovi soldati per servire i danesi. Quando sentono la notizia che il padre è stato sconfitto, si spostano a sud in Agder, Rogaland ed Hordaland e riuniscono una grande armata che risale la costa norvegese alla ricerca di Olav.

Il sovrano spodestato nel frattempo è stato raggiunto dai figli di Arne Arnmodsson, incluso Kalv Arnesson, ed ha saputo dei progetti dello *jarl* Håkon a proposito dell'esercito in Trøndelag. Olav domanda consiglio al suo seguito, Kalv gli propone di sfidare Håkon, ottenendo una risposta affermativa. Fatalità in quei giorni gli uomini dello *jarl* stanno scendendo verso sud apposta per intercettare Olav con l'intenzione di ucciderlo. Ormai i nemici sono arrivati in Romsdal, cioè troppo vicini, quindi la flotta di Olav fugge. Durante la notte, mentre riposano sulla terraferma, un abitante locale assassina Aslak Fitjaskalle vendicando Erling Skjalgsson. Il re non se ne occupa e prosegue la fuga, però molti dei *lendmenn* rimasti fedeli finora lo abbandonano, entrando nell'esercito dello *jarl*. Tra di loro spicca Kalv Arnesson.

Saputolo, Olav si insinua nello Storfjord, raggiunge l'estremità e sbarca nella Valldal, dove abita il fattore Bruse che lo ospita. Bruse fornisce anche dei cavalli per permettere ai circa 400 uomini di

⁹⁵ WILSON 1903, pp. 81-82; MATHIESEN 1926, p. 18; MIDGAARD 1967, p. 27; REAU 1983, p. 1005; ASTÅS 1993, p. 445; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 16 p. 22; BAGGE 2009, pp. 72, 74-76; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 173-180, 182-183 pp. 209-220, 222-224; EKROLL 2021, p. 274; ISNARDI 2015, pp. 255-256; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 8; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

continuare la ritirata nell'entroterra. A fatica Olav riesce a portare la sua truppa attraverso le montagne rocciose. Arriva in Gudbrandsdalen, perdendo altri soldati che rientrano a casa prevedendo la sconfitta o che passano al servizio dell'avversario. Gli restano solo gli amici più fedeli che invita ad andare dalle rispettive famiglie data la sua intenzione di lasciare la Norvegia: in futuro non avrebbero goduto di nessuna pietà da parte dello *jarl* Håkon, quindi è meglio se attendono il suo ritorno nelle loro fattorie. Lascia perfino il vescovo Grimkjell perché ha dei parenti in Oppland e deve prendersi cura della Chiesa.

Lo *jarl* Håkon Eiriksson segue i fuggitivi dentro il fiordo, dove viene raggiunto da Kalv Arnesson e dagli altri *lendmenn* che hanno appena tradito Olav. Lo *jarl* arriva fino nella Valldal, requisisce le navi abbandonate e si ritira di nuovo in Trøndelag.



Fig. 112: Cartina con il tragitto della fuga di Olav da Tønsberg (Vestfold) a Novgorod (Rus' di Kiev) nel 1028.

Kalv lo segue, poi torna nella sua fattoria ad Egge. La moglie Sigrid Toresdatter (sorella di Tore Hund e vedova di Olve da Egge) è molto arrabbiata con lui perché è rimasto tanto tempo a servizio di Olav, l'assassino di Olve, ed ha assistito alla morte dei due figliastri Tore e Grjotgard Olvesson senza

reagire. Lei lo convince che lui non conti nulla per Olav, quindi non sbaglierebbe a vendicare la famiglia assassinata. Lui cede e si mette al servizio dello *jarl*.

IV.20 – ESILIO 1028-1030

Olav II Haraldsson sceglie di rifugiarsi nella corte svedese dal cognato re Anund Jakob Olofsson⁹⁶. Crede sia l'unica soluzione possibile. Deve prendere tempo prima di riconquistare la corona di Norvegia. Considera che lo *jarl* Håkon Eiriksson ha già avuto un regno breve in passato e che presto verrà privato del sostegno del cugino Knud den Store, destinato a morire cancellando il suo impero. Nel viaggio lo accompagnano la regina Astrid Olofsdotter, la figlia legittima Ulvhild (1020-1071), il figlio illegittimo Magnus (1024-1047), l'amico Rangvald Brusason, tre figli di Arne Arnmodsson (Torberg, Finn ed Arne) e pochi altri *lendmenn* particolarmente fedeli. Esclude solo Bjørn Stallare a cui ordina di rimanere in Norvegia a controllare l'evolversi della situazione per comunicargli eventuali novità a suo favore.

Giunto in Svezia, Olav non si sente soddisfatto. Nella primavera del 1029 prende una nave e durante l'estate raggiunge Novgorod dove governano il principe Jaroslav I Vladimirovič (1019-1054) e Ingegerd Olofsdotter, la sorella di Astrid. La coppia lo ospita volentieri insieme al suo seguito composto da circa 200 persone, fra cui il figlio Magnus, Finn Arnesson e Rangvald Brusason.

Nella Rus' di Kiev Olav trascorre il suo tempo a pregare, invocando la forza di combattere contro gli avversari sempre più potenti mentre lui sente diminuire il suo valore. Durante il suo regno si è sforzato per raggiungere grandi obiettivi: portare la pace, liberare la nazione dagli stranieri, convertire il popolo alla vera fede e stabilire leggi più giuste che prevedessero la stessa punizione per i poveri e per i nobili. Questi ultimi, nonostante abbiano mantenuto integro il loro potere, sono pervasi di ostilità, soprattutto se i loro amici o i loro parenti colpevoli subivano le condanne previste dalla legge imparziale. Inoltre lo ritenevano un avaro perché non donava una quantità di privilegi e ricchezze pari a Knud den Store. Lui ha preferito perdere la posizione, assecondando la loro ribellione, piuttosto di abbandonare il senso di giustizia. Così ha fallito la sua missione di unificatore e cristianizzatore. Senza il suo controllo la Chiesa di Norvegia, il successo migliore, rischia di sciogliersi a causa del disinteresse dei suoi avversari legati alla tradizione.

⁹⁶ WILSON 1903, p. 82; MATHIESEN 1926, p. 18; DERRY 1957, p. 53; ASTÅS 1993, p. 445; SIGURÐSSON 1993, p. 601; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 16 pp. 22-23; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 180-181 pp. 219-222; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 8, 10; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og Helgenen Olav, Pilegrimsleden*, n.d.

IV.21 – NOVITÀ IN NORVEGIA

Il traditore Kalv Arnesson in primavera salpa verso l’Inghilterra per far visita a Knud den Store⁹⁷. Il re danese lo invita ad organizzare personalmente la ribellione contro Olav Digre (“robusto”, come viene chiamato Olav II Haraldsson dai nemici) dato che, nel caso in cui varcasse il confine norvegese, il debole *jarl* Håkon Eiriksson [pronuncia: “Hokon”] di sicuro non avrebbe combattuto. In cambio Kalv verrebbe riconosciuto come prossimo *jarl* di Lade perché Knud chiamerebbe accanto a sé Håkon. Stretto l’accordo in segreto, Kalv rientra in Norvegia soddisfatto.

I loro progetti però non si realizzeranno. Durante l’estate anche lo *jarl* Håkon si reca in Inghilterra. Il suo scopo è riabbracciare la fidanzata e portarla in Trøndelag per sposarsi. Riparte col sopraggiungere dell’autunno. Transitando per il Pentland Firth, lo stretto tra la punta settentrionale della Scozia e le Orkney, incontra una tempesta che affonda la nave e disperde l’equipaggio. Non verranno mai rinvenuti né i frammenti dell’imbarcazione né i corpi dei naufraghi. La notizia arriva in Norvegia soltanto in pieno autunno tramite i mercanti. La nazione non ha più un capo e la dinastia degli *jarlar* di Lade si è estinta.

Nel frattempo, in segreto, Knud chiama dalla Danimarca la moglie Ælfgifu di Northampton (in norreno Alfifa) ed il loro figlio Svend Alfivason Knudsson per affidare ad entrambi il governo della nuova colonia. Tuttavia, prima che si insedino a Nidaros, la situazione in Norvegia cambia.

Bjørn Stallare, ormai famoso per la sua incrollabile lealtà nei confronti di Olav, ha resistito a lungo ai numerosi tentativi di corruzione da parte sia dello *jarl* Håkon sia di Knud den Store. Entrambi hanno fatto leva sul fatto che Olav Digre lo avesse abbandonato senza protezione, invece loro gli avrebbero garantito ricchezza e sicurezza in futuro. Purtroppo all’ennesimo ricatto Bjørn cede: o accetta un’enorme quantità di denaro o diventerà un fuorilegge subendo la confisca delle proprietà terriere. Ovviamente si pente fin da subito di aver tradito il suo re.

Quando Bjørn sente dell’incidente dello *jarl* Håkon si sente libero dal giuramento di fedeltà ed intuisce la possibilità di veder restaurato il potere di Olav II Haraldsson, quindi parte velocemente verso la Rus’ di Kiev. Arriva a Novogorod nel periodo di *Yule*, si presenta nella corte di Jaroslav I Vladimirovič, avvisa Olav della mancanza di un governo in Norvegia e gli elenca perfino i probabilissimi oppositori: Einar Tambarskjelve di Lade, Tore Hund Toresson, Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”], Kalv Arnesson, i parenti ed i figli di Erling Skjalgsson. Inoltre confessa il suo tradimento, ottenendo il completo perdono.

⁹⁷ WILSON 1903, pp. 82-83; DERRY 1957, pp. 53-54; MIDGAARD 1967, p. 27; ASTÅS 1993, p. 445; SIGURÐSSON 1993, p. 601; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 16, 18 p. 23, 25; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 183-186 pp. 223-227; THUNE 2018; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

IV.22 – OFFERTE E DUBBI

Olav è indeciso se tornare in Norvegia o rimanere in Russia⁹⁸. Jaroslav gli ha proposto di trasferirsi in Bulgaria, una regione sulla costa settentrionale del Mar Nero che si estende ad est fino al fiume Volga, ancora da convertire al Cristianesimo e senza un capo fisso. Il seguito norvegese si dimostra contrario alla missione. Allora il sovrano esiliato pensa ad un pellegrinaggio a Gerusalemme destinato a concludersi con la sua entrata in un ordine religioso. Non considera più da tempo la riconquista della corona. Nei primi anni era andato tutto bene con facilità, mentre negli ultimi cinque ha visto complicarsi ogni scelta a causa delle conseguenze e dei tradimenti, dunque la fortuna lo ha abbandonato. Risulta troppo rischioso addentrarsi in terre nemiche con pochi uomini, nonostante loro lo incitino. Allora prega Dio affinché lo aiuti a decidere.

Dio sembra rispondergli tramite un sogno. Re Olav I Tryggvason (995-1000) appare ad Olav II Haraldsson per comunicargli un messaggio: il titolo regale viene dato da Dio agli uomini degni di portarlo, dunque è sbagliato, quasi un peccato, pensare di rinunciare o considerare il servizio sotto un monarca straniero. Il regno norvegese gli è giunto in eredità insieme alla forza tramandata nella dinastia, i nemici non lo devono spaventare. Dio lo sosterrà sempre se tenterà la riconquista e, in caso di fallimento, la morte in battaglia sarebbe la più nobile.

Al risveglio, Olav II rivela ai suoi circa 200 compagni di viaggio la nuova convinzione di tornare in Norvegia. Loro la accolgono con gioia, prevedendo una facile invasione dato che manca un capo e che il ritorno del sovrano spodestato avrebbe attirato il supporto di molti nobili prima sleali. Ottenuto il consenso degli amici, Olav si rivolge a Jaroslav ed Ingegerd. Entrambi si sforzano di persuaderlo a non partire perché sarebbe meno pericoloso prendere potere in Bulgaria. Per di più ha un esercito troppo ridotto che lo esporrebbe agli attacchi nemici. Lui li rassicura raccontando il sogno: l'ha chiamato la provvidenza divina. Allora gli viene offerto tutto l'aiuto possibile a partire dal fornire gli animali per il trasporto e l'equipaggiamento necessario.

Al termine della celebrazione dello *Yule*, Olav si prepara a partire e lascia il figlio Magnus in custodia a Jaroslav. La piccola truppa norvegese raggiunge il mare, attende sulla costa che arrivi il disgelo ed intanto cerca le navi di cui ha bisogno per la traversata. La rotta (*fig. 47*) prevede una sosta sull'isola di Gotland alla ricerca di informazioni sulla situazione in Svezia, Danimarca e Norvegia. Le novità permettono una sicurezza maggiore nell'impresa, quindi Olav sbarca in Svezia alla corte di re Anund Jakob Olofsson.

⁹⁸ WILSON 1903, p. 83; MATHIESEN 1926, p. 18; ASTÅS 1993, p. 445; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 18 p. 25; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 187-192 pp. 227-230; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 10; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Vikingkongen og Helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

IV.23 – INTANTO IN NORVEGIA...

Mentre Olav II Haraldsson organizza la riconquista, i nobili norvegesi si occupano dei loro affari privati⁹⁹.

Tore Hund Toresson per due inverni è rimasto sulle montagne a nord dove ha commerciato con le popolazioni locali ed ha accumulato molti soldi. Approfitta delle loro doti di stregoni per comprare per sé dodici pellicce di renna rese impenetrabili alle armi grazie alla magia. All'inizio della seconda primavera è rientrato in Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"] per partecipare ad un *þing* [pronuncia: "Thing"] in favore della leva militare nelle fattorie. Lui ha già la nave pronta. Anche Hårek Øyvindsson da Tjøtta presenza al *þing*, invitando molti soldati dalle sue terre a lottare per trattenere Olav Digre nel caso in cui giunga da est. Non si sono ancora resi conto che i loro timori si stanno avverando.

Einar Tambarskjelve risulta il primo ad ottenere informazioni riguardo ai movimenti del nemico. Dopo la morte dello *jarl* Håkon Eiriksson, Einar ha ereditato le sue proprietà a Lade, le sue immense ricchezze ed il suo ruolo privilegiato, diventando l'uomo più potente del Trøndelag. Gli manca solo la conferma da parte di re Knud den Store, perciò presto va in Inghilterra, però il danese si rimangia la promessa data in passato perché ha cambiato idea da tempo: darà la Norvegia al figlio Svend Alfivason mentre Einarr resterà solo un *lendmann* superiore agli altri per importanza. Intuendo le vere intenzioni dell'ingordo Knud riguardo al governo dell'ultimo territorio conquistato, il sostituto *jarl* di Lade non riconosciuto indugia prima di salpare per il ritorno in patria.

L'approdo di Olav Digre in Svezia a breve diventa di pubblico dominio. Tutti i nobili norvegesi si preparano ad accoglierlo, controllano attentamente il confine, convocano frequenti assemblee in cui discutono dell'imminente guerra e chiamano il popolo alle armi. Coloro provenienti dalle regioni occidentali, cioè Agder, Rogaland ed Hordaland, vengono spartiti in supporto al nord o all'est, dove c'è maggior bisogno di contenere un'eventuale invasione. I figli di Erling Skjalgsson finiscono ad est tra i capi locali. In segreto l'intera nobiltà norvegese ha giurato a Knud den Store di uccidere Olav se si fosse presentata l'opportunità.

IV.24 – IL CAMBIO DELLA MAREA

In Oppland ristagna l'ultima lealtà ad Olav II Haraldsson. I suoi amici si riuniscono in quella regione per fornirgli supporto. Si tratta circa di 600 uomini. Scelgono come guida il quindicenne Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: "Hardrode"], il più nobile tra loro perché fratellastro di Olav. Attraversano il confine tra le foreste del Romerike e proseguono in Värmland. Incontrano Olav col

⁹⁹ WILSON 1903, pp. 83, 85; DERRY 1957, p. 54; BAGGE 2009, pp. 74-75; STURLUSON 2014, cap. 193-195 pp. 230-231; MÜLLER 2019, cap. 11; EKROLL 2021, p. 274.

suo esercito¹⁰⁰ sul confine orientale della regione svedese (*fig. 113*). In totale arrivano ad un migliaio di persone.

Nel frattempo Olav, ospitato da Anund Jakob, ha studiato la situazione in Norvegia, realizzando che non sarà facile passare. Il cognato lo sostiene soltanto con 400 soldati perché in pochi sono disposti a rischiare le loro vite per invadere il regno confinante. Si sa che i norvegesi sono un popolo di grandi guerrieri e che risulta difficile vincere contro di loro in battaglia. In compenso, chiunque lungo il suo tragitto in Svezia sarà libero di aggregarsi all'esercito se lo desidera. Olav accetta il compromesso e gli affida sia la moglie Astrid sia la figlia Ulvhild. Poco dopo lascia la corte.

Durante il percorso viene raggiunto dall'impetuoso Dagr Hringsson, figlio di Hring Dagsson e nipote di Harald Bellachioma. Il padre, scappato dai cambiamenti imposti da Olav in Norvegia, governa un piccolo regno in Svezia. Il sovrano decaduto è disposto a perdonare la fuga, promettendo al giovane i terreni in Oppland ed il potere dei suoi antenati norvegesi. Dagr che ha nostalgia della patria non esita. Porta perfino con sé un piccolo gruppo di uomini al suo servizio.



Fig. 113: Cartina del tragitto del ritorno di Olav da Novgorod (Rus' di Kiev) a Stiklestad (Trøndelag) nel 1028.

¹⁰⁰ WILSON 1903, pp. 83-84; DERRY 1957, p. 54; SIGURÐSSON 1993, pp. 601-602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 18-19 pp. 25-26, 29; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 196-202 pp. 231-234; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 11; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

Transitando attraverso le campagne svedesi, Olav continua a promettere una parte delle ricchezze o dei terreni confiscati ai suoi nemici a chi lo accompagnerà in battaglia. Tante persone arrivano dalle foreste, dai laghi e dalle zone selvagge circostanti, inclusi alcuni fuorilegge. Lui dà il benvenuto a tutti. Ciò nonostante i soldati svedesi restano sempre separati dai norvegesi, di solito attorniano Dagr Hringsson che rimane sempre un po' indietro.

Così l'esercito giunge in Jämtland [pronuncia: "Iemtland"], varcando i confini della prima regione appartenente alla Norvegia. Non trova nessuna ostilità da parte degli abitanti. Dunque prosegue verso nord fino al passo di Kjølén che permette di entrare in Trøndelag a ridosso dell'Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"] meridionale. Da quel punto scende diretto a sud-ovest sulla costa del Trondheimsfjord.

Contemporaneamente i reali danesi Svend Alfvason Knudsson ed Ælfgifu di Northampton si insediano a Nidaros.

IV.25 – LA MARCIA IN NORVEGIA

Nei dintorni della valle Verdalen nel Trøndelag settentrionale, le truppe sfilano tra fattorie e campi coltivati¹⁰¹. Olav chiede di non danneggiare il raccolto come prevede la tradizione, ma soltanto gli uomini che gli sono vicini lo ascoltano, i successivi distruggono tutto. Il *bonde* locale Torgeir Flekk dà lo stesso il benvenuto al re, lo ospita e lo ragguaglia sulle mosse dei nobili norvegesi. Questi si stanno radunando in Trøndelag, arrivando da ogni altra regione. Non hanno ancora dichiarato le loro intenzioni. In cambio dell'aiuto, Olav gli promette che in una settimana Dio avrebbe reso le sue piante migliori di prima.

Al mattino, quando gli ospiti ripartono, Torgeir Flekk li segue insieme ai suoi due figli. Presto si scopre che gli altri *bønder* della zona si stanno organizzando contro gli invasori, quindi la battaglia sembra ormai vicina. Il sovrano conta i suoi uomini. Il gruppo include circa 900 pagani che vengono all'istante obbligati a convertirsi al Cristianesimo, altrimenti Olav non li ammette al suo servizio perché si sta affidando a Dio, non al numero di seguaci a disposizione. Una vittoria ottenuta tramite l'aiuto del male non può venire considerata giusta. Metà cede, convinta che il re abbia un grande bisogno di aiuto, quindi non importa se deve adorare il Cristo Bianco al posto delle divinità pagane. Invece l'altra metà rifiuta il battesimo e torna indietro.

Olav racconta gli uomini. Sono quasi 3.000, troppi per un solo campo di battaglia. Li divide in tre gruppi: il primo porterà la bandiera del monarca e sarà composto dalla corte, dagli amici dell'Oppland e da quelli del Trøndelag; il secondo sarà comandato da Dagr Hringsson e dalla sua truppa sotto un

¹⁰¹ WILSON 1903, pp. 84-86; MATHIESEN 1926, pp. 18-20; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 18 pp. 25-26; STURLUSON 2014, cap. 203-206, 208 pp. 235-240, 242; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 11.

altro vessillo; il terzo riunirà i restanti svedesi con un'ulteriore vessillo. Per gli scaldi è previsto un posto in prima fila, attorno al re, così potranno testimoniare le sue gesta eroiche. All'interno i gruppi vengono organizzati in compagnie, basandosi sui legami famigliari in modo da garantire una protezione più attenta. Tutti indossano armatura, elmo e scudo con una croce bianca dipinta al centro. Fino alla battaglia dovranno rimanere completamente armati notte e giorno.

Terminata la preparazione dell'esercito viene indetta un'assemblea tra i capi. Finn Arnesson propone il saccheggio degli insediamenti locali perché abitati da nemici, magari vedendo le fattorie bruciare alcuni avrebbero cambiato fazione in cambio della salvezza della famiglia. Molti si dimostrano d'accordo con lui. Olav, invece, vieta loro di agire in quel modo: un metodo simile andava bene mentre affermava la legge di Dio, mentre adesso il tradimento riguarda soltanto la figura del re, quindi risulta meno importante. Lui in persona andrà a fare visita ad ogni abitante, invocando una riconciliazione. Se fallirà, al termine della battaglia le proprietà degli avversari verranno confiscate e spartite tra i vincitori. Una fattoria bruciata non rappresenterebbe una ricchezza acquisita. Al massimo i soldati possono rubare del bestiame per sfamare le truppe o uccidere le spie nemiche.

Nel frattempo gli scaldi cominciano a deridere Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharson"] che manca all'appello perché partito per un pellegrinaggio a Roma nel momento meno opportuno. Þormóðr Kolbrúnarskáld Bersason [pronuncia: "Thourmodhr"] esprime in modo più colorito il suo risentimento dovuto alla sparizione dell'amico preferito di Olav, soprattutto dopo aver ricevuto in dono una preziosissima spada dorata. Olav li ascolta per caso, rimprovera Þormóðr e li assicura che non gli dispiace della missione di Sigvatr, impegnato a pregare per i compagni in pericolo. Comunque i poeti restano convinti che l'esercito apparirebbe scarno se tutti gli uomini fedeli al re fossero in pellegrinaggio.

In seguito Olav, emozionato da una poesia di Þormóðr, gli regala un anello d'oro e lo scaldo gli giura di rimanergli accanto per sempre, sia nella buona sia nella cattiva sorte, non come Sigvatr che si è dileguato con la spada dorata.

V – IL MARTIRIO A STIKLESTAD

Durante il tragitto verso la sconfitta a Stiklestad avvengono le quattro scene che appaiono sui lati dell'Olavsantemensale¹⁰². Seguono attentamente la storia, ben nota in Trøndelag grazie sia alle *Konungasögur* sia alle poesie scaldiche. Le agiografie influiscono meno nell'iconografia, però vengono considerate per la composizione che allude a significati precisi. In particolare, viene posta un'enfasi costante sul parallelismo con il sacrificio di Gesù.

Olav risulta sempre riconoscibile, non solo perché indossa la corona ogni volta in cui viene ritratto, ma anche perché il suo aspetto fisico deriva dalle fonti scritte medievali, comuni a tutte le opere d'arte che lo raffigurano¹⁰³. La *Heimskringla* di Snorri Sturluson (1178-1241) si sofferma spesso sulla descrizione del protagonista e cita i componimenti del suo fedele scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharson"].

Nel terzo capitolo viene presentato come un uomo di media statura, molto robusto e forte. Motivo per cui in gioventù ottiene il soprannome Digre, poi usato come spregiativo dai suoi nemici. Ha un viso grande dalla carnagione pallida con le guance rubiconde. I capelli sono castano chiaro tendente al rossiccio, tiene la barba abbastanza lunga e gli occhi perspicaci risaltano, apparendo inquietanti da guardare quand'è arrabbiato. Sigvatr dedica ben due strofe alla spiegazione dell'effetto del suo sguardo durante la Battaglia di Stiklestad. Sembra abbia terrorizzato gli avversari tanto da farli indietreggiare.

Snorri non trascurava le informazioni riguardo alle qualità di Olav. Ha un carattere severo, orgoglioso, testardo e vendicativo. È generoso con gli amici o con i nemici pentiti, quanto è crudele con gli oppositori più convinti. Questi risvolti negativi vengono trascurati dalle agiografie, dato che stridono in confronto al modello europeo di martire mansueto, umile e clemente.

È esperto in molte discipline: sa usare bene l'arco, è un ottimo nuotatore, ha talento nello scagliare lance, è un abile artigiano (soprattutto con il legno), apprezza l'arte, è audace nel parlare, fa discorsi suggestivi e si dimostra sempre smanioso di superare gli altri. Quest'ultimo aspetto dipende dall'appartenenza alla stirpe di Harald Bellachioma (872-933) di cui si deve dimostrare un degno discendente.

¹⁰² FETT 1917, p. 151; LEXOW 1926, p. 134; ASTÅS 1993, p. 445; LIDÉN 1999, p. 139; STANG 2013, pp. 158, 163, 166; THUNE 2014.

¹⁰³ WILSON 1903, pp. 65-66; ASTÅS 1993, p. 445; LIDÉN 1999 p. 138; BAGGE 2009, pp. 75-76; STURLUSON 2014, cap. 3 p. 3; THUNE 2018.

Nel capitolo 213 della *Heimskringla*, invece, viene descritto il suo equipaggiamento a Stiklestad¹⁰⁴. Indossa un elmo dorato ed una cotta di maglia corta, chiamata *brynje* in norreno, che copre solo la parte superiore delle braccia e delle gambe. Nulla di particolare rispetto al resto dell'esercito. Nell'*antemensale* il primo è sostituito da una corona d'oro, mentre la seconda da un'armatura integrale, coperta da una sopravveste, lunga fino alle ginocchia, di stoffa rossastra foderata in verde. Tiene in mano un'alabarda, conservata come una reliquia dopo la battaglia, ma assente nell'*antemensale*. Dalla cintura, invece, pende la sua fidata spada chiamata Hneitir o, più raramente, Bæsing. La lama è molto affilata, mentre l'elsa è ricoperta d'oro. Questa nelle poesie scaldiche ha un ruolo importante, dovuto sia alla sua costante presenza sia ai suoi presunti poteri magici, che tende a scomparire nelle *Konungasögur* o nelle agiografie.

Inoltre Olav regge uno scudo, identico a quelli in dotazione al suo esercito e descritti nei capitoli 49 e 205 della *Heimskringla*. In principio sono bianchi ed hanno dipinta una croce in rosso, blu od oro. In seguito sono variopinti però hanno in comune la croce bianca.

Nel mondo nordico le armi godono di un significato speciale¹⁰⁵. Garantiscono l'indipendenza ed il potere di un uomo perché strumenti sia di offesa sia di difesa. Spesso passano dal padre al figlio, rimanendo dentro alla stirpe, così il più maturo trasmette al giovane il dovere di far prosperare la famiglia e di combattere soltanto a vantaggio della collettività. Grazie a questo passaggio tra le generazioni si mantiene pure un legame con gli antenati.

Il fatto che molte armi siano di metallo, dunque forgiate col fuoco, porta a credere che siano infuse di magia e a dare loro un nome. Molte divinità ed eroi pagani possiedono spade, coltelli, lance o elmi del genere. Inoltre sono coinvolti quotidianamente in diverse guerre, rendendo la lotta un aspetto ineluttabile della vita, intrecciato con lo svolgersi degli altri avvenimenti ed indispensabile per rinnovare l'ordine. Perciò tutte le armi vengono considerate sacre e mantengono il loro ruolo privilegiato perfino dopo la conversione al Cristianesimo degli scandinavi.

La spada risulta l'arma per eccellenza. Di solito viene donata in un momento iniziatico, ad esempio quando la vita di un ragazzo si trasforma da passiva ad attiva con il raggiungimento della maggiore età (dodici anni per i Vichinghi). Poi segue la persona fino alla morte e non di rado viene addirittura sepolta insieme. In battaglia dimostra l'energia impiegata per superare un nemico od un ostacolo esclusivamente grazie alla propria forza. Nelle leggende il vigore aumenta tramite i poteri magici, concentrati sul filo e sull'intera lama, quindi risulta comune anche nelle cronache affidare spade sovranaturali ai personaggi più importanti.

¹⁰⁴ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, p. 67; SIGURÐSSON 1993, p. 602; LIDÉN 1999, pp. 138, 149-150; STURLUSON 2014, cap. 49, 205, 213 pp. 36-37, 237, 245.

¹⁰⁵ Per il significato simbolico delle armi elencate: COOPER 1978 p. 167; ISNARDI 1991 pp. 644-650; GILLES 1993 p. 182; LIDÉN 1999 pp. 150-151; CIRLOT 2001 pp. 323-325.

Con l'avvento del Cristianesimo la spada non perde il suo ruolo, anzi, assume nuovi significati importati dalle tradizioni europee. Nel Medioevo la conformazione simile ad una croce rende al servizio di Dio chiunque la brandisca per la difesa della Chiesa, degli oppressi ed i poveri. La lama è dritta come un raggio di Sole, pari alla parola di Dio, alla Verità. La forgia tramite il fuoco la purifica a differenza delle altre armi. Inoltre ha due tagli, uno simbolo di cavalleria e l'altro di giustizia, i due principali scopi dei cavalieri che difendono il bene luminoso dal male oscuro. Motivo per cui ne è diventata lo strumento favorito. Quando viene consegnata segna la loro evoluzione spirituale ed il passaggio ad una nuova vita eroica. Se viene data ad un nobile, invece, dimostra il suo diritto di comandare grazie all'autorità conferita dal suo titolo. In breve, esprime coraggio, libertà, vigilanza, protezione, giustizia, potere, regalità e comando.

Il coltello, di forma simile, in Scandinavia serve soprattutto per i sacrifici. È il simbolo del pericolo perché, per uccidere, serve un'azione decisa.

La lancia appare di frequente nei ritrovamenti archeologici nordici. Risulta il tipico attributo di Odino, il padre di tutti gli dei, ma anche di Tyr, il dio della guerra e custode dei *þingar* [pronuncia: "Thingar"]. Queste assemblee venivano aperte proprio piantando una lancia al centro del cerchio di persone riunitesi. Dunque si tratta di un'arma parecchio diffusa in Scandinavia. Permette sia un attacco aggressivo sia lanci precisi. Nella *Ólavs Saga Helga* diventa un emblema di vendetta perché Tore Hund Toresson viene incaricato dalla cognata Sigrid Skjalgsdatter di punire coloro che hanno assassinato suo figlio Asbjørn Selsbane Sigurdsson con una piccola lancia dorata, conficcandola nel petto di Olav Digre.

Infine, l'elmo, più una protezione che un'arma, rappresenta la dignità, la fierezza e la sicurezza del guerriero. Se d'oro evoca la regalità di Odino, il dio supremo degli Asi. Spesso ha decorazioni particolari, create apposta per impressionare il nemico, quindi riesce a suscitare terrore avvicinando il proprietario all'invulnerabilità. Risulta uno degli oggetti più preziosi nel corredo dei guerrieri.

V.1 – IL DONO DELLE MONETE (1^a SCENA NELL'ANTEMENSALE)

Il giorno dopo l'arrivo nella Verdal, il 28 luglio 1030, Olav prosegue verso sud-ovest lungo la valle, nella direzione di Nidaros¹⁰⁶. A sorpresa molti fattori si uniscono al suo esercito di passaggio. Tuttavia la preoccupazione non smette di dilagare, le notizie sull'avanzata dei nemici annunciano l'imminente

¹⁰⁶ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, p. 67; BENDIXEN 1898, afhandling n. 10 p. 19; WILSON 1903, p. 87; LINDBLOM 1916, pp. 47, 224; FETT 1917, pp. 151-153; LEXOW 1926, p. 134; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19 pp. 29-31; LIDÉN 1999 pp. 138-139, 142, 156, 292; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; SKURTVEIT 2008; STANG 2013, pp. 162-163; STURLUSON 2014, cap. 207 p. 241; THUNE 2014; STEFFEN 2016; MÜLLER 2019, cap. 11; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; EKROLL 2021, pp. 291-296; RASMUSSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

scontro con l'invincibile armata dei nobili norvegesi. Per rincuorare i suoi seguaci, verso sera Olav consegna parecchi *merkr*¹⁰⁷ d'argento ad un *bonde* locale e lo esorta a tenerli da parte per dividerli dopo la battaglia, pagando le chiese ed i monasteri affinché preghino per salvare le anime di coloro che cadranno contro di lui. Dunque sono da proteggere dal giudizio di Dio i nemici, non gli amici che verranno sicuramente accolti in Paradiso.



Fig. 114: Scena della donazione delle monete nell'*Olavsantemense* (in basso a sinistra), inizio del XIV secolo, Trondheim.

¹⁰⁷ 1 *mark* corrisponde al peso di 209 monete, dette *penningar* (*penning* al singolare).

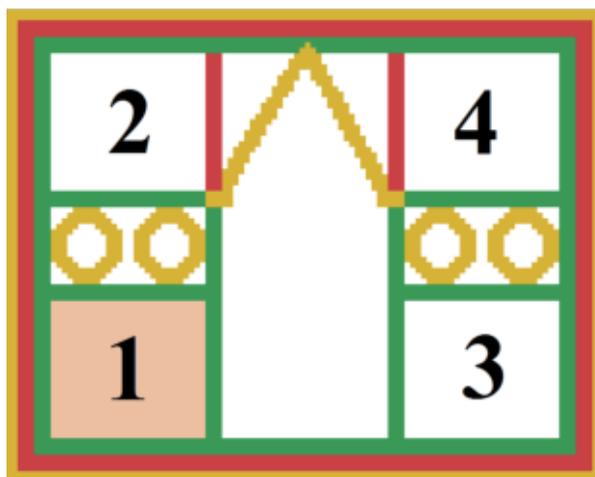


Fig. 115: Schema della disposizione delle scene nell'*Olavsantemense*, in ordine cronologico secondo la *Óláfs Saga Helga* di Snorri Sturluson, con evidenziata la prima scena.

La scena rappresentata in basso a sinistra nell'*Olavsantemense* ritrae proprio il momento in cui il re si assicura le messe in suffragio degli avversari (figg. 114-115). È l'unica immagine medievale che raffiguri la donazione.

Davanti ad uno sfondo dorato, Olav cavalca un cavallo giallo pezzato ritratto di profilo. È seduto su una sella composta da un cuscino rosso ed una coperta verde, mentre i finimenti sono dorati. Lui indossa la cotta di maglia, una sopravveste rossastra lunga e la corona. Mentre avanza verso destra, si volta indietro per consegnare il grande sacchetto contenente le monete che si intravedono a rilievo. Lo riceve un uomo barbuto, situato a ridosso del bordo sinistro del riquadro e reso abbastanza evidente dal suo abbigliamento particolare. Sotto al mantello rosso-arancio bordato di pelliccia, si scorge una tunica lunga blu, dotata di cappuccio sebbene porti in testa una cuffia bianca. Forse si tratta di un avvocato o di un ecclesiastico, data la ricchezza del manto, non di un semplice *bonde*.

Dietro al re si assiepano i suoi soldati, armati di lance ed alabarde. Tutti indossano una cotta di maglia, una sopravveste verde lunga ed un elmo. Quello posizionato più a destra, oltre a reggere uno scudo rosso con disegnata una croce dorata, ferma uno stretto rotolo aperto (simile ad un nastro bianco) che parte dalla mano sinistra di Olav e termina con una voluta nel campo verticale centrale dell'*antemense*. Sembra formare un arco attraverso il quale il cavaliere può passare. In realtà il rotolo, detto anche cartiglio¹⁰⁸, riporterebbe il discorso pronunciato durante la donazione, nonostante manchi il testo scritto all'interno. Funge anche da attributo del santo perché l'iscrizione aiuta ad identificarlo, citando una frase importante nella sua agiografia.

In generale la composizione si rifà al modello dell'entrata di Gesù a Gerusalemme (Matteo 21, 1-11; Marco 11, 1-11; Luca 19, 29-44; Giovanni 12, 12-19), del re biblico Davide a cavallo o di un qualsiasi ritratto equestre di un imperatore latino, salutato dagli abitanti della città durante una processione

¹⁰⁸ Inoltre sul significato del cartiglio: HALL 1983, p. 91.

trionfale. I monarchi cristiani in Europa vengono considerati vicari di Gesù sulla Terra o discendenti di Davide, grazie al paragone Olav, un remoto sovrano norvegese, apparterebbe alla categoria. Inoltre il fatto che cavalchi verso una guerra che provocherà il suo martirio sulla costa della Verdal, favorisce il parallelo tra lui e Gesù, ormai vicino alla morte quando giunge a Gerusalemme la Domenica delle Palme. Entrambi combattono per diffondere i principi alla base dei *Vangeli* e della Chiesa, sfidando gli uomini più potenti che governano il territorio. Inoltre, come santo, personifica il tipico missionario militante che non si lascia intimidire dalle minacce perché deve seguire lo scopo fissato per lui da Dio. Un'immagine eroica.

Tuttavia non solo la *Heimskringla* di Snorri Sturluson racconta l'avvenimento, ma compare pure nella *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium* di Theodoricus Monachus (capitolo 19), dove vengono aggiunti altri significati. In questo caso la donazione avviene in seguito ad un presagio di morte imminente, giunto tramite un sogno di origine divina. Inoltre il gesto di Olav viene associato al comportamento del protomartire Stefano, il famigerato primo martire del Cristianesimo, che prega per la salvezza dei suoi aguzzini mentre lo lapidano (Atti degli Apostoli 7, 55-60). Una similitudine ripetuta in ogni agiografia norvegese perché il re decaduto dimostra una particolare cura nei confronti degli avversari sconfitti¹⁰⁹. Lui è già a conoscenza delle vere intenzioni dei *lendmenn* traditori, eppure li affronta sereno. Ciò evidenzia il suo spirito da martire, disposto a seguire fino alla fine il comandamento di amare i nemici, fare del bene a coloro che lo odiano, preoccuparsi per la salvezza delle loro anime, rimanere fermo nei propri principi e confidare nel sostegno di Gesù. Dimostra anche la cieca furia che muove i nobili disposti a combattere contro un santo di Dio, un uomo che brilla come una stella, secondo Theodoricus Monachus un affronto possibile soltanto da parte di selvaggi e pagani che giustamente soccomberanno sotto i colpi delle spade cristiane. Olav si impegnerà nella battaglia libero da ogni incertezza: il suo scopo è proteggere la neonata Chiesa di Norvegia ed i sudditi buoni dai criminali malvagi che si oppongono all'ordine impartitogli da Gesù. Con la sua morte trionferà sul Paganesimo definitivamente.

Infine, la donazione da parte di Olav invita ogni fedele che vedrà l'*antemensale* a offrire dei *penningar* in favore del passaggio in Paradiso delle anime dei suoi cari, confermando la possibilità di salvezza dall'Inferno tramite la Chiesa.

¹⁰⁹ Un altro motivo della fama di questa similitudine è la coincidenza della festa di santo Stefano, il 3 agosto, con la data della canonizzazione e della traslazione delle reliquie di sant'Olav.

V.2 – LO SCHIERAMENTO A STIKLESTAD

All'estremità sud-ovest della valle Verdal, poco prima che si congiunga al Trondheimsfjord, si trova la località di Stiklestad¹¹⁰. L'esercito di Olav presto ci arriva ed organizza una sosta, seguito a distanza dalla truppa svedese di Dagr Hringsson che ha preso un'altra strada. Il motivo dell'arresto dell'avanzata corrisponde all'incontro della fazione nemica, ancora disordinata a causa del grande numero di soldati coinvolti, molti rimasti sparpagliati nelle foreste circostanti per spiare le mosse altrui. Sembra si tratti di un'armata invincibile, infatti i nobili norvegesi hanno riunito tutti gli uomini disponibili appena hanno sentito della traversata di Olav in Jämtland [pronuncia: "Iemtland"]. Non si è mai visto un esercito simile in Norvegia. Nelle sue schiere si contano nobili, affittuari sia contadini sia allevatori, artigiani, mercanti e schiavi.

Questa adunanza dell'intero popolo del nord della Norvegia, specialmente del Trøndelag, dipende in parte da una legge promulgata dal *Frostaping* [pronuncia: "Frostathing"], l'assemblea che governa la regione. Questa non viene mai citata nelle fonti medievali, nonostante il codice fosse noto in Scandinavia. Prevede che i *bønder* abbiano il diritto di ribellarsi contro un re tiranno. Nel 1028, quando Olav si era rifugiato in Svezia, aveva infranto il giuramento regale ed aveva perso il diritto sia di governare sia di rientrare in futuro nei confini del regno, come se fosse un fuorilegge. Il suo ritorno risulta pari all'invasione di uno straniero, quindi scaturisce una leva obbligatoria tra gli abitanti locali ed una guerra in difesa dei territori che altrimenti verrebbero conquistati. In questo caso chiunque, se ne ha l'occasione, può uccidere il re esiliato senza dover né convocare il *þing* per giudicarlo colpevole né subire una condanna per omicidio. Il fatto che nel frattempo molti nobili si siano alleati con Knud den Store non ha altrettanta rilevanza. Inoltre non si tratta di uno scontro tra i sostenitori di due religioni diverse, dato che in entrambe le fazioni si trovano soprattutto cristiani.

Conscio di ciò che prevedono le norme del *Frostaping* (approvate anche da lui in persona), Olav ordina ai suoi di smontare da cavallo, disporsi su una collinetta secondo quanto deciso in precedenza ed attendere armati, controllando con cura l'equipaggiamento. Alcuni uomini riconoscono amici o parenti tra gli avversari più vicini. Cominciano ad intuire la reale gravità della futura battaglia.

Preoccupato per la sorte del fratellastro Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: "Hardrode"] ("di duro consiglio"), il sovrano preferirebbe che non partecipasse allo scontro imminente, sebbene sia a capo dei forti uomini dell'Oppland. Teme che il giovane si sacrifichi invano. Però in risposta ottiene la conferma della sua volontà di aiutarlo a sconfiggere chi l'ha tradito. Dunque desiste ed asseconda il desiderio del fratello minore.

¹¹⁰ WILSON 1903, p. 86; MATHIESEN 1926, pp. 18-19; SIGURÐSSON 1993, pp. 601-602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19 pp. 30-31; LIDÉN 1999, pp. 149, 189, 218-219; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 209-212, 216 pp. 243-245, 247; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

Più tardi Olav viene raggiunto da un *bonde* locale, Torgils Halmason, accompagnato dal figlio Grim den Gode (“il buono”). Entrambi gli offrono il loro sostegno militare, ma il re lo rifiuta. Ha un altro compito da assegnare loro: li prega di prendersi cura dei soldati feriti e di seppellire i morti, perfino se si tratta di lui. Torgils lo giura.

Allora Olav fa un discorso rivolto a tutti i suoi seguaci. Promette che non scapperà, perfino in caso di sconfitta, comunque è convinto che Dio sceglierà di donare il trionfo ai giusti. Le perdite e le sofferenze verranno ricompensate dopo la morte, quando entreranno in Paradiso da eroi. Se vinceranno ci sarà anche da spartire una grande quantità di ricchezze e terreni appartenenti ai nemici. Quindi i capi preferiscono attaccare velocemente per assicurarsi di respingere gli avversari, altrimenti finirebbero accerchiati e costretti a combattere finché non cadrebbero esausti, date sia la loro mancanza di soldati di rimpiazzo sia la superiorità numerica degli altri. Devono sfruttare quest’ultima perché permette le sostituzioni, ma blocca eventuali tentativi di fuga dei pochi sulle prime linee che subiscono la violenza iniziale.

Poi Olav consegna la bandiera regale a Tord Foleson che la porterà cavalcando accanto a lui tra gli scaldi. Il vessillo¹¹¹ compare tardi nella tradizione scandinava, forse preso in prestito da quella latina. Di solito è decorato con immagini di aquile o corvi, gli uccelli prediletti dal dio Odino. I guerrieri lo innalzano come loro protezione: rappresenta la virtù che li spinge a sacrificarsi per un ideale, attira il favore divino e li aiuta ad assicurarsi la vittoria. Chi ottiene l’onore di portarlo in prima linea, purtroppo, viene ucciso presto, spesso nell’offensiva iniziale.

V.3 – IL SOGNO DELLA SCALA (2^a SCENA NELL’ANTEMENSALE)

L’esercito nemico non si avvicina, quindi Olav fa sedere tutti i suoi uomini in modo che riposino, nonostante rimangano armati e pronti a combattere. Pure lui si sdraia, appoggiandosi sulle ginocchia dall’amico Finn Arnesson, e si addormenta¹¹².

Molto tempo dopo vengono issati gli stendardi di guerra degli avversari. Finn sveglia Olav che si dimostra dispiaciuto perché ha interrotto il suo sogno. Stava salendo una lunghissima scala che arrivava fino al cielo che si stava aprendo per accoglierlo. Si era fermato sull’ultimo gradino, curioso di scoprire come apparisse il regno divino. Finn crede che la visione sia un brutto presagio, un avvertimento dell’avvicinarsi della morte del sovrano, non una rivelazione incompleta da parte di Dio.

¹¹¹ Sul significato del vessillo presso i Vichinghi: ISNARDI 1991 p. 644.

¹¹² Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, p. 67; WILSON 1903, p. 84; LINDBLOM 1916, pp. 47, 224; FETT 1917, p. 152; LEXOW 1926, p. 134; REAU 1983, p. 1005; LIDÉN 1999, pp. 142, 144-145, 156, 292; GUNDHUS, *NIKU - Olavsfrontalet*, 2001; SKURTVEIT 2008; STANG 2013, pp. 162-163; STURLUSON 2014, cap. 214 p. 246; THUNE 2014; STEFFEN 2016; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 11; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; EKROLL 2021, p. 296; RASMUSSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

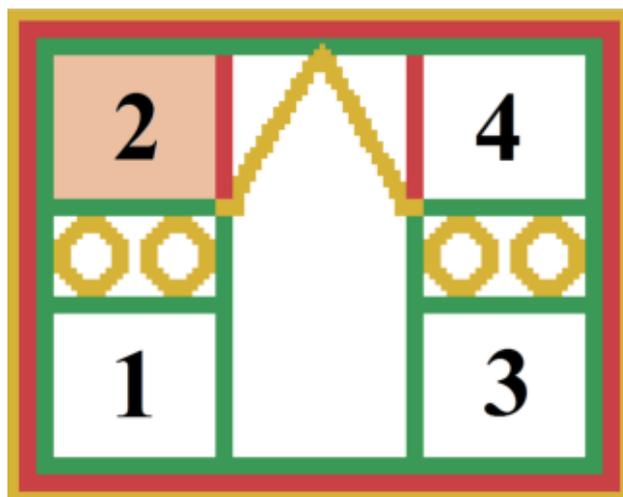


Fig. 116: Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemense, in ordine cronologico secondo la Óláfs Saga Helga di Snorri Sturluson, con evidenziata la seconda scena.



Fig. 117: Scena del sogno della scala nell'Olavsantemense (in alto a sinistra), inizio del XIV secolo, Trondheim.

La scena rappresentata in alto a sinistra nell'Olavsantemense ritrae proprio il momento in cui il re sogna (*figg. 116-117*). Il fondo dorato elimina il tempo, come in ogni opera d'arte medievale (europea o bizantina) simile, rendendo impossibile distinguere se l'avvenimento si sia verificato a metà giornata, come riportano alcune fonti specialmente le *Konungasögur*, oppure la notte del 28 luglio 1030, come riportano altre fonti, in genere le agiografie o i testi liturgici. Comunque la bottega di Nidaros non ha usato la foglia d'oro, ma la pittura a base di orpimento che la imita.

All'interno della cornice verde, davanti al cielo aureo e sopra ad una cespugliosa collinetta marrone, si stringono numerosi personaggi in armatura. Olav, riconoscibile dalla corona, riposa sdraiato in obliquo un po' più in basso della diagonale del riquadro. Ha appoggiato il viso sereno sulla mano destra che lo separa dalle ginocchia di Finn Arnesson, seduto sulla cima della collina. Il braccio sinistro piegato, invece, pende accanto allo scudo rosso su cui è disegnata una croce dorata. La sopravveste rossastra rivela la fodera verde a causa della posa delle gambe incrociate.

Nella cultura scandinava, fin dal Paganesimo, il sonno¹¹³ ha un significato particolare: rappresenta un periodo di debolezza, durante il quale si è esposti ai nemici perché ci si abbandona all'incoscienza e si allentano le proprie difese. Dunque porta pericoli. Si tratta anche di una condizione che assomiglia alla morte. Mentre la persona riposa, l'anima si stacca dal corpo per vivere delle esperienze straordinarie e compiere azioni magiche, cioè i sogni. Questi trasmettono messaggi dall'aldilà tramite delle avventure che sfuggono sia al controllo sia alla volontà della ragione, a volte si manifesta perfino un intervento divino, oppure permettono allo spirito di agire nella realtà al di fuori del corpo, addirittura sotto forma di animale. Nonostante un uomo sia privo di doti magiche, può entrare in contatto con un mondo soprannaturale, popolato da creature fantastiche o spettri, ricevendo profezie o richieste da parte dei defunti. Le profezie più frequenti riguardano presagi di morte imminente, allerte contro le disgrazie o preannunci di un felice destino. Le visioni ottenute in sogno vengono considerate infallibilmente veritiere, portano conoscenza e saggezza, quindi l'autore determina i suoi comportamenti in conseguenza a ciò che vede. Il timore della liberazione temporanea dal corpo e dalla quotidianità, tuttavia, ha provocato la formazione di una credenza: svegliando qualcuno che sta sognando, si impedisce alla sua anima di tornare, condannandola a vagare per sempre e facendo impazzire la persona. In seguito lo spirito errante combinerà soltanto danni agli altri. Finn Arnesson lo rischia quando riscuote Olav dall'apparizione divina, per fortuna non accade.

L'espressione serena del re ricorda il sogno di Davide nel terzo salmo "*Il Signore, scudo di difesa*", durante il quale afferma che Dio è il suo scudo¹¹⁴ e la sua vittoria contro numerosissimi avversari

¹¹³ Sul significato del sonno e dei sogni: ISNARDI 1991, pp. 168-169, 618-619; CHEVALIER e GHEERBRANT 2011, vol. 2 pp. 394-395.

¹¹⁴ Sul significato dello scudo: COOPER 1978, p. 152; ISNARDI 1991 p. 652-653; GILLES 1993, p. 184; LIDÉN 1999, p. 144; CIRLOT 2001, p. 294; STURLUSON 2014, cap. 49, 205, 213 pp. 36-37, 237, 245.

insorti contro di lui (Salmi 3, 2-9). Forse lo scudo di Olav non giace accanto a lui per caso. Allora simboleggerebbe il potere di Dio che lo protegge, oltre al normale simbolo di dovere: l'amico fidato del guerriero lo esorta a compiere azioni valorose alla pari dei suoi antenati e ad evitare gesta che potrebbero rovinare il buon nome della famiglia, nel frattempo difendendolo dal pericolo. Di solito i cavalieri medievali dipingono sullo scudo il proprio stemma, in modo da risaltare la loro identità e distraendo l'attenzione da tutti gli altri. In Scandinavia di solito si rappresentano creature terrificanti, scene tratte dalla mitologia pagana, a volte si aggiungono delle iscrizioni runiche con formule magiche protettive ed i colori vivaci probabilmente hanno un significato preciso per il proprietario. Olav II Haraldsson, invece, fin dal 1015-1016 impone al suo esercito di dipingere delle croci su un fondo omogeneo. Questa tradizione cristiana¹¹⁵ nasce dall'imperatore romano Costantino (306-337): in modo da assumere pieno potere sull'Impero sia d'Oriente sia d'Occidente, ha sfidato l'imperatore Massenzio, ma non è riuscito a sconfiggerlo fino alla Battaglia del Ponte Milvio, avvenuta nel 312 sul Tevere. Alla vigilia dello scontro dall'esito incerto, come scrive Eusebio nella *Vita Constantini* (IV secolo), lui ha sognato una croce ed una voce gli ha assicurato che sotto quel segno avrebbe trionfato, così ha sostituito l'aquila latina sulle insegne delle legioni. Massenzio ed i suoi soldati, davanti al nuovo simbolo, sono scappati atterriti, concedendo una facile vittoria a Costantino. Un fatto decisivo anche per l'accettazione del Cristianesimo finora perseguitato.

Sull'altra diagonale si staglia la scala lignea a pioli che sale verso destra fino al bordo dell'*antemensale*. In quel punto si trova un cerchio, simile ad un arcobaleno (composto di tre linee concentriche rispettivamente verde, gialla e rossa), attorniato da nuvole ondulate. Dentro la campitura è blu e da lì si sporge all'esterno un giovane barbuto che indossa una tunica porpora e viene contraddistinto da un'aureola crociata. Si tratta di Gesù, apparso all'apertura del Cielo. Con la mano sinistra regge l'estremità della scala opposta a quella che tocca il terreno in corrispondenza della schiena del re, mentre dalla destra benedicente lascia scivolare un cartiglio che, con un'ampia curva, raggiunge le orecchie di Olav. Il rotolo aperto li unisce. Sebbene vuoto, indica un dialogo in corso tra i due¹¹⁶.

Il modello per questa scena sembra risalire al sogno di Giacobbe della scala percorsa da angeli raccontato nella *Genesi* (28, 10-22). La scala¹¹⁷ immaginaria unisce la Terra al Cielo, dandogli la possibilità di salire gradualmente finché i messaggeri divini scendono. Evidenzia il rapporto a doppio senso tra i due mondi a cui viene garantito l'accesso. Così dal reale si passa all'irreale, dal buio alla luce e dalla mortalità all'immortalità. Il patriarca infatti ascende davanti a Dio che gli dice: «Io sono

¹¹⁵ Sugli scudi decorati da croci dipinte: HALL 1983 p. 115-116; URECH 1995 p. 67.

¹¹⁶ Inoltre sul significato del cartiglio: HALL 1983, p. 91.

¹¹⁷ Sul significato della scala: COOPER 1978 pp. 94, 158; BIEDERMANN 2005 p. 468; CHEVALIER e GHEERBRANT 2011 vol. 2 p. 328.

il Signore, Dio di Abramo, tuo padre, e il Dio d'Isacco. La terra sulla quale ti sei coricato la darò a te e al tuo seme. La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno. Saranno benedette in te e nella tua discendenza tutte le famiglie della terra. Ed ecco che io sono con te e ti proteggerò dovunque andrai e poi ti farò ritornare in questo paese, perché non ti abbandonerò se prima non avrò fatto tutto quello che ti ho detto» (Genesi 28, 13-15). Adattando il significato della promessa alla situazione di Olav, risulta che Dio stesso gli dia la Norvegia e lo renda sovrano in eterno insieme alla sua stirpe, assicurandogli un titolo elevato poco prima del martirio. In seguito, l'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) sfrutterà proprio questa similitudine per diffondere la sua fama di *Rex perpetuus Norvegiae* da cui ogni futuro monarca dovrà ricevere la corona, sottomettendosi a lui nella Cattedrale di Nidaros, altrimenti non sarà degno di governare.

Inoltre, la pausa precedente alla sfida finale rievoca la preghiera di Gesù ed il riposo dei tre apostoli andati con lui nell'Orto degli Ulivi, il Getsemani (Matteo 26, 36-46; Marco 14, 32-42; Luca 22, 39-46). In quell'occasione Gesù accetta il volere del Padre che ha decretato la necessità della sua morte per mano del tradimento di Giuda. Anche Olav riceve una premonizione: la sua sconfitta fa parte del disegno di Dio ed in cambio dei suoi sforzi terreni riceverà una giusta ricompensa in Paradiso. L'ottava lettura¹¹⁸ dello *Ordo Nidrosiensis Ecclesiae*, intitolata *Nocte vero precedente*, Gesù appare ad Olav in sogno e lo conforta, ripetendo tre volte le parole: “Vieni, mio caro, il tempo è giunto”. Dunque gli porta davvero un messaggio divino, lo invita ad ascendere in cielo. Lo stesso viene riportato nel sermone dal 29 luglio contenuto nel *Gammelnorsk Homiliebok*.

La curva del cartiglio, scendendo dal cielo, abbraccia Finn Arnesson seduto, caratterizzato dalla sopravveste verde foderata di rosso e dalla sciabola che impugna, ed un altro soldato in piedi, dotato di una spada ed uno scudo a fondo rosso con una croce bianca disegnata. Dietro alla scala è inginocchiato un ulteriore guerriero, intento a pregare. Costui è vestito di verde e regge uno scudo arancione con una croce dorata. Accanto, in rosso e scudo verde, svetta il portabandiera Tord Foleson che suona il corno di guerra, avvisando i compagni d'armi dello scontro imminente, così sveglia il re addormentato. Tutti i soldati hanno gli occhi rivolti verso l'alto, come se potessero partecipare alla visione interrotta all'improvviso.

Molti studiosi hanno tentato invano di attribuire un nome ai due uomini non riconoscibili da dettagli particolari citati nelle fonti. Il primo, con lo scudo rosso e bianco, potrebbe essere Bjørn Stallare di Nidaros o Ragnvald Brusason delle Orkney, gli amici più fidati del re. Il secondo che prega è stato addirittura identificato con il capo svedese Dagr Hringsson, ma risulta improbabile, dato che era rimasto indietro durante la marcia nella Verdal.

¹¹⁸ Il riferimento a questa lettura si trova in LIDÉN 1999, p. 144.

Infine, la disposizione delle scene nell'Olavantemensale merita un breve approfondimento. Come già citato, nella *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium* di Theodoricus Monachus (capitolo 19) il sogno premonitore viene anteposto alla donazione dei *merkr* d'argento, spiegando il motivo del gesto in favore dei nemici caduti in battaglia. Nel lato sinistro del dipinto di Trondheim appare in alto il sogno ed in basso la donazione, quindi sembra che venga seguita la cronologia di Theodoricus Monachus, abbandonando la fedeltà assoluta alle descrizioni di Snorri Sturluson. Anche le immagini del martirio e della santificazione sul lato destro sono disposte invertite. Forse il disordine dipende soltanto dalla composizione del frontale: l'aspetto delle scene del sogno e del martirio coincide, fatto evidenziato dalla posizione opposta lungo la diagonale. Adamo di Brema (seconda metà dell'XI secolo) riassume l'intera vicenda di Stiklestad con poche parole: Olav si addormenta ed arrivano i nemici che lo uccidono nel sonno mentre è in contatto con Dio. Le due prove principali della sua santità.

L'unico altro esempio di questa scena si trova raffigurato nella B iniziale miniata sul foglio 42r del Carrow Psalter, un manoscritto prodotto nel 1250 dagli Agostiniani dell'East Anglia (*fig. 118*). All'interno delle due pance della lettera, lo spazio viene suddiviso da sei cerchi in cui compaiono il martirio di Olav ed alcuni miracoli. Il sogno corrisponde al primo in alto a sinistra, quello precedente al tondo dedicato alla Battaglia di Stiklestad. Il re incoronato giace nudo sotto ad una coperta blu, mentre un angelo vestito di porpora scende dal cielo aperto e srotola un cartiglio scritto che arriva al viso di Olav. Mancano sia i soldati, incluso Finn Arnesson, sia la scala.

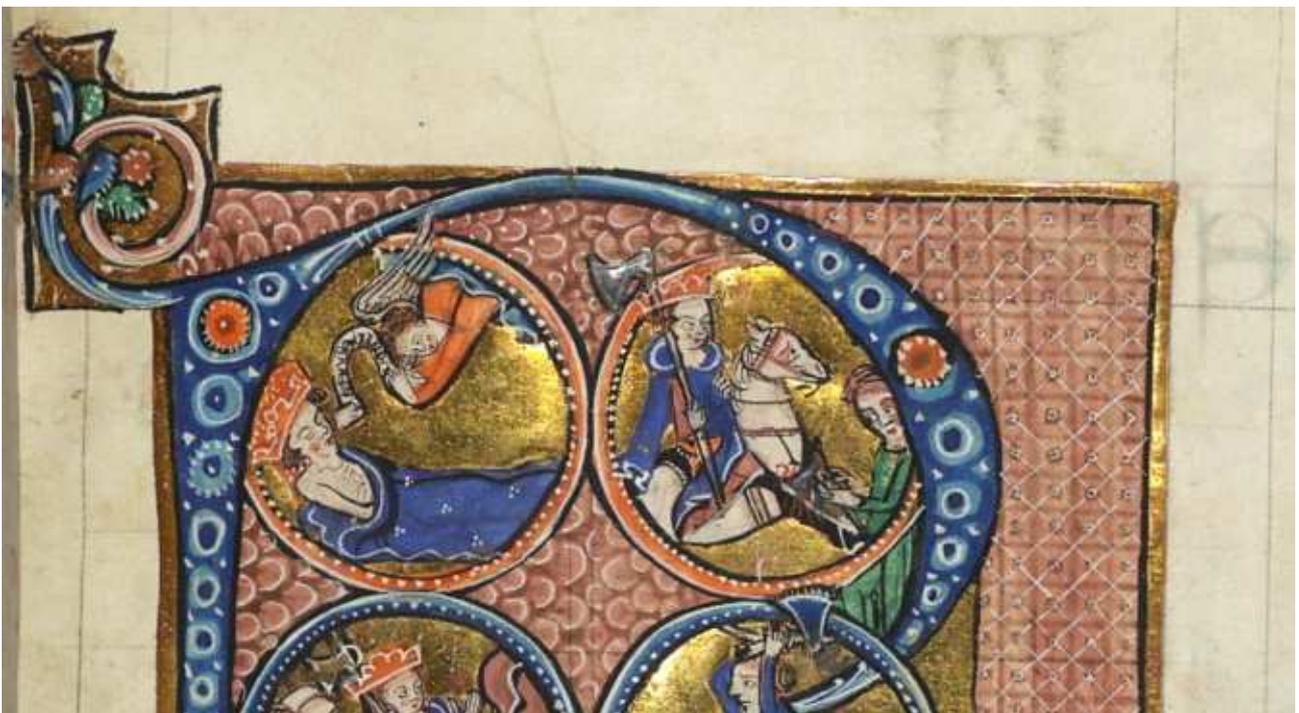


Fig. 118: Dettaglio del sogno di Olav e della Battaglia di Stiklestad, B iniziale miniata che segna l'inizio del primo Salmo sul foglio 42r del Carrow Psalter (Walters Ms. W.34), metà del XIII secolo, The Walters Art Museum a Baltimora (Maryland, USA), proveniente dall'East Anglia (Regno Unito).

V.4 – SULL’ORLO DELLA BATTAGLIA

All’improvviso¹¹⁹ si fa avanti un uomo diverso da tutti gli altri della zona: sconosciuto, altissimo, di bell’aspetto e dotato di lussuose armi decorate. Si presenta come Arnljot Gelline, proveniente da Gellin in Jämtland [pronuncia: “Iemtland”]. Offre il suo aiuto ad Olav per rinsaldare la loro amicizia, nata con il supporto di Arnljot ai riscossori di tasse norvegesi inviati nella regione contesa con la Svezia. L’unico problema risulta la sua fede pagana, però si risolve subito perché lui accetta di essere battezzato nonostante conosca pochissimo del Cristianesimo.

Nel frattempo l’esercito nemico si è riunito in un’assemblea. Ha preso parola il membro più autorevole, cioè il vescovo danese Sigurd mandato nella corte dello *jarl* Håkon Eiriksson [pronuncia: “Hokon”] di Lade dal cugino Knud den Store, in modo che il fidato ecclesiastico controllasse il governo sottomesso. Sigurd è un ottimo oratore, un grande nemico di Olav II Haraldsson, il maggiore autore di discorsi a favore della ribellione al tiranno ed uno dei leader inclusi nel grande esercito di nobili norvegesi. In questa occasione, per incitare i soldati, ricorda che Olav Digre è abituato alla vita da vichingo, dunque a saccheggiare e ad uccidere. Fin dalla gioventù si è impegnato a combattere contro il magnanimo Knud den Store, motivo per cui, appena giunto in Norvegia, ha allontanato gli *jarlar* di Lade dai terreni appartenenti ai loro antenati. Qualche tempo dopo ha cacciato anche i sovrani locali dell’Oppland, nonostante fossero suoi parenti e lo avessero aiutato in passato. In seguito, durante i suoi viaggi, ha assassinato, mutilato o esiliato tantissimi nobili, bruciando perfino le fattorie dei loro *bønder*. I pochi nobili rimasti hanno il diritto di vendicarsi. Soprattutto perché Olav sta invadendo la nazione con un esercito composto di stranieri, fuorilegge e criminali. Knud stesso vuole che il popolo difenda la libertà, combattendo contro l’usurpatore che riporterebbe in vigore leggi severe. A causa della fiducia riposta nel tiranno sanguinario, i caduti in battaglia del seguito di Olav non sono nemmeno da seppellire in terra consacrata, ma da disperdere nei boschi o nei luoghi sassosi affinché le belve li distruggano e vengano dimenticati.

Quanto contrasta il suo comportamento del vescovo Sigurd con quello di Olav che ha addirittura offerto dei soldi alle chiese locali affinché preghino per la salvezza dei nemici.

Dopodiché prendono parola i *lendmenn* di Knud per discutere della disposizione delle truppe e decidere quali saranno i capi che le guideranno. Kalv Arnesson propone subito Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”], data la sua discendenza da Harald Bellachioma. Hårek si rifiuta perché ormai è vecchio, non ha più la capacità di combattere a lungo e risulta parente di Olav Digre, quindi non potrebbe ucciderlo. Allora propone Tore Hund Toresson che conta

¹¹⁹ WILSON 1903, pp. 85-87; MATHIESEN 1926, p. 20; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19 p. 29; LIDÉN 1999, pp. 138, 189; BAGGE 2009, pp. 74-75; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 215, 217-222 pp. 246-251; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

numerosi parenti assassinati da vendicare: il figlio di suo fratello Asbjørn Selsbane Sigurdsson, i figli di sua sorella Tore e Grjotgard Olvesson ed il cognato Olve da Egge. Inoltre ha subito l'esproprio delle proprietà a causa della condanna da fuorilegge. Tore Hund comunque rimane titubante perché gli uomini del Trøndelag sono fieri e non ascolterebbero un capo dall'Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"].

Kalv insiste, sicuro che un esercito tanto esteso necessita di un singolo capo da seguire. I soldati di Olav sono pochi, però tutti hanno una profonda fiducia in lui. Invece loro rischiano di non riuscire a gestire la moltitudine di uomini che hanno risposto alla chiamata, soltanto perché nessuno li incoraggerà nei momenti cruciali, così se ne andranno pur di salvarsi da una dolorosa guerra. Se non sceglieranno un capo sarebbe meglio evitare la battaglia. Alla fine il discorso di Kalv Arnesson impressiona talmente tanto gli altri nobili da convincerli a proclamarlo degno di quel ruolo, mentre Hårek da Tjøtta e Tore Hund guideranno delle truppe secondarie sotto alla propria bandiera. Tore porterà davanti un gruppo particolare di *bønder* per il primo attacco.

Decisa la strategia, si fa avanti l'energico Torstein Knarresmed, un costruttore di navi mercantili (come riporta il suo soprannome), abile commerciante ed artigiano. Chiede di poter entrare tra gli uomini guidati da Tore Hund. Ha un conto in sospeso con Olav Digre: il sovrano gli ha requisito una delle imbarcazioni migliori a causa di un piccolo traffico ritenuto illegale. Perciò vuole essere il primo a ferirlo. Ovviamente viene accolto all'istante.

V.5 – 29 LUGLIO 1030

I tre capi norvegesi, una volta disposte le truppe, comunicano che la battaglia comincerà col suono dei corni¹²⁰. Intanto marciano fino a raggiungere l'esercito di Olav II Haraldsson, fermatosi a debita distanza su una collinetta. In prima fila Kalv Arnesson ricorda ad ognuno i torti subiti da parte di Olav Digre, presto verranno vendicati, e promette la libertà della schiavitù che lui avrebbe imposto col suo governo violento. Durante il tragitto nelle file avvengono dei disordini perché le truppe davanti attendono quelle dietro ancora lontane. Tore Hund Toresson rimane per ultimo in modo da controllare che nessuno scappi, quindi si congiunge in ritardo con i suoi pari di grado.

Nel frattempo Olav studia il nemico, rendendosi conto che dovrà affrontare un esercito grande il doppio rispetto al suo, formato da molti conoscenti. Inoltre l'alleato Dagr Hringsson non è ancora arrivato con la sua truppa composta di svedesi.

¹²⁰ WILSON 1903, p. 88; MATHIESEN 1926, pp. 20, 25; DERRY 1957, p. 54; MIDGAARD 1967, p. 27; WHALEY 1993, p. 278; SIGURÐSSON 1993, pp. 601-602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19 p. 31; BAGGE 2009, p. 74; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 223-227, 235 pp. 251-256, 263; THUNE 2018; EKROLL 2021, p. 296; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

Una volta al cospetto del sovrano tradito, Kalv Arnesson ed Hårek Øyvindsson da Tjøtta avanzano. Olav chiede a Kalv come mai stia tra gli oppositori dato che, fino alla loro separazione in Romsdal, erano amici e che presto dovrà combattere contro i suoi tre fratelli Finn, Torberg ed Arne. Kalv rivela il malcontento esistente già prima della loro separazione, dovuto ai lutti in famiglia, però sarebbe disposto a riconciliarsi con lui in futuro. Finn Arnesson si fa avanti accanto al re, avvertendolo che il fratello parla bene, ma agisce a favore del male.

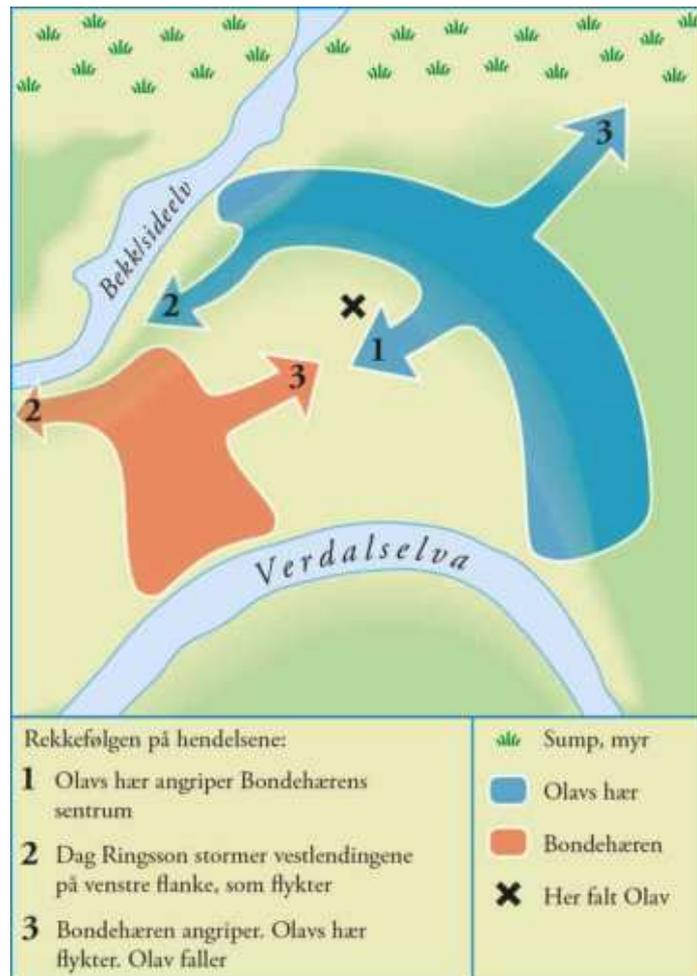


Fig. 119: Mappa della Battaglia di Stiklestad. In blu l'esercito di Olav ed in rosso quello dei nobili norvegesi. La crocetta nera segna il punto in cui Olav è caduto.

Appena Tore Hund si posiziona con la sua compagnia, vengono suonati i corni di guerra ed inizia la Battaglia di Stiklestad (fig. 119) con il lancio di frecce, lance, pietre ed asce da entrambi i fronti. Subito il Sole, che splendeva nel cielo limpido di un mezzogiorno estivo, diventa rosso e gradualmente scendono le tenebre senza la presenza di nubi. Come deciso, Olav guida i suoi uomini giù dalla collinetta, pronto per un assalto feroce in modo da far arretrare i nemici. Purtroppo ciò non avviene: i tre capi norvegesi incitano il loro esercito a resistere e ad avanzare, quindi attaccano su tutti i lati scoperti vanificando la strategia. Tanti cadono al primo scontro, fra questi l'ultima grande risorsa Arnljot Gelline.

Olav, il suo portabandiera Tord Foleson ed il gruppetto di scaldi non si lasciano scoraggiare, seguiti dai migliori guerrieri e sostenitori della monarchia. Chiunque incontri il sovrano decaduto viene spaventato dal suo sguardo, alcuni *bønder* avversari perfino si ritirano. Lui pensa solo a proseguire a colpi di spada e protetto dallo scudo. In breve Tord viene ferito a morte, ma con le ultime forze riesce a piantare a terra la bandiera che resta in piedi. Allora arriva Dagr Hringsson che fatica a preparare la sua truppa a causa del buio.

Lo scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: “Thourdharon”], nonostante non sia presente alla battaglia, è il primo ad affermare che avvenga l’eclissi. In realtà si verificherà il 31 agosto, cioè un mese più tardi.

V.6 – LA MORTE DI OLAV II HARALDSSON (3ª SCENA NELL’ANTEMENSALE)

Assottigliandosi la difesa di Olav II Haraldsson¹²¹, Tore Hund Toresson lo sfida, avanzando accanto a Kalv Arnesson. Subito gli viene inferto un colpo di ascia in mezzo alle spalle, però la pelle di renna che indossa è stata resa impenetrabile alle armi nemiche dalla magia finlandese. Quindi i due continuano a duellare insieme, senza che Olav riesca a ferirlo più di un taglio su una mano. Bjørn Stallare accorre in aiuto del suo sovrano e con l’ascia ritenta di aprire una breccia nell’insolita armatura di Tore Hund. Intanto Olav si gira, uccide alcuni parenti di Kalv nelle schiere nemiche e viene distratto dall’improvvisa sconfitta di Bjørn Stallare che viene trafitto dalla piccola lancia dorata con cui Tore Hund deve vendicare il nipote Asbjørn Selsbane.

Torstein Knarresmed approfitta del momento di disattenzione e colpisce con la sua ascia la gamba sinistra di Olav, appena sopra al ginocchio. Finn Arnesson uccide subito Torstein. Intanto il ferito si appoggia su una roccia lì vicina e getta via la spada Hneitir, pregando Dio affinché lo sostenga. Un comportamento da martire, non da guerriero vichingo. Tore Hund, notando la sua resa, gli scaglia contro la lancia dorata che si infila sotto alla cotta di maglia e si conficca nell’addome di Olav. Anche Kalv Arnesson infierisce con la sua spada, tagliandogli il collo sul lato sinistro. Così Olav II Haraldsson muore il 29 luglio 1030, a 35 anni, dopo soli 15 anni di regno.

¹²¹ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSSET 1878, p. 67; WILSON 1903, p. 87; LINDBLOM 1916, pp. 47, 223-224; FETT 1917, pp. 151-153; LEXOW 1926, p. 134; MATHIESEN 1926, pp. 12, 20, 25; DERRY 1957, p. 54; MIDGAARD 1967, p. 27; REAU 1983, p. 1005; ASTÅS 1993, p. 445; HEINRICHS 1993, p. 447; SIGURÐSSON 1993, p. 602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19 p. 31; LIDÉN 1999, pp. 142-143, 147-156, 173-174, 292; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; LANZI 2003, p. 136; TARZIA 2006, p. 127; SKURTVEIT 2008; BAGGE 2009, p. 74; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013, p. 197; STANG 2013, pp. 162-164; EKROLL 2014, p. 141; STURLUSON 2014, cap. 228-229, 235, 246 pp. 256-258, 263, 274; THUNE 2014; ISNARDI 2015, p. 256; STEFFEN 2016; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 11-12; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; EKROLL 2021, p. 274, 293, 296; STANG 2021, pp. 478, 494-497; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; RASMUSSEN 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

Caduto lui, tutti gli amici che lo circondano perdono la propria forza. Tranne lo svedese Dagr Hringsson che guida un ulteriore assalto veloce contro gli avversari. Parecchi scappano davanti alla sua truppa ed alcuni nobili norvegesi vengono uccisi, quindi la battaglia continua. La furiosa reazione prende il nome di *Dags-riden*, la “Tempesta di Dagr”. Comunque presto viene sedata dall’opposizione di Kalv Arnesson, Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”] e Tore Hund Toresson che si concentrano contro di lui fino a costringerlo a ritirarsi.



Fig. 120: Scena della battaglia di Stiklestad nell’*Olavsantemensale* (in basso a destra), inizio del XIV secolo, Trondheim.

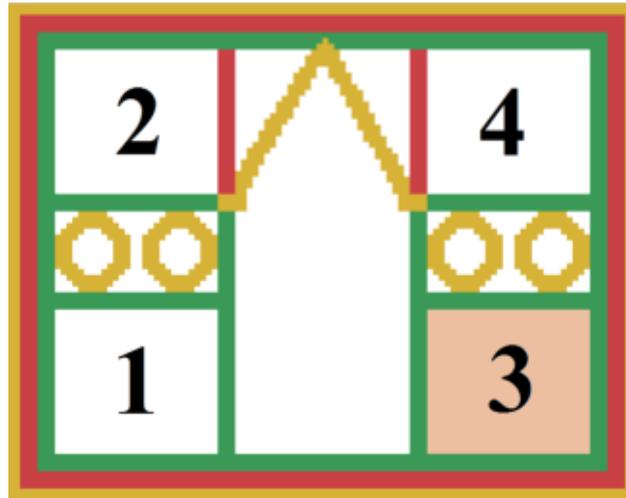


Fig. 121: Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemense, in ordine cronologico secondo la Óláfs Saga Helga di Snorri Sturluson, con evidenziata la terza scena.

La scena rappresentata in basso a destra nell'Olavsantemense ritrae proprio il momento in cui avviene il martirio di Olav (*figg. 120-121*). L'iconografia segue con attenzione i dettagli descritti da Snorri Sturluson (1178-1241). La differenza principale è la sostituzione del buio dell'eclissi con un fondo dorato atemporale.

Dentro la cornice verde che contiene la collinetta marrone di Stiklestad, viene condensata la confusione che regna durante il culmine della battaglia. Al centro, poco più in basso della diagonale, Olav incoronato giace a terra lungo il profilo del terreno cespuglioso. Manca la roccia su cui si appoggia alla prima ferita. Ormai è già morto a causa dei colpi inferti dai nemici: la sua sopravveste rossastra appare macchiata dal copioso sangue vivace, i suoi occhi sono chiusi e sul suo viso pallido traspare una profonda quiete, quasi un sorriso. Comunque protende il braccio sinistro verso le armi che lo stanno colpendo, come ad implorare pietà invano. Sotto di lui spiccano la spada, abbandonata a pochissima distanza dalla sua mano destra, e lo scudo rosso con dipinta una croce dorata. Si mostra disarmato, ha lanciato via la fidata spada Hneitir prima di chiedere a Dio di aiutarlo, altrimenti sarebbe apparso meno mansueto ed indifeso. Nessun santo può morire con delle armi in mano, nemmeno uno col passato da capo vichingo. Inoltre si dimostra arreso alla volontà divina che lo difenderà al posto dello scudo.

Il viso di Olav è rivolto verso sinistra e sul suo orecchio termina il cartiglio¹²² che, dopo un'ampia curva, ha origine sull'angolo in alto. Il rolo vuoto ricorda l'invito di Gesù durante il sogno della scala: lo chiama a sé nel momento del martirio per accompagnarlo durante l'ascensione in Paradiso, rispondendo all'attuale invocazione di sostegno divino da parte del sovrano sconfitto. Così trasforma il sacrificio accettato con serenità in una vittoria trionfale. Una situazione che corrisponde alla

¹²² Inoltre sul significato del cartiglio: HALL 1983, p. 91.

crocefissione di Gesù sul colle Calvario (o Golgota), soprattutto grazie alle testimonianze degli scaldi che descrivono l'eclissi totale di Sole nel momento culminante della Battaglia di Stiklestad. Il testo *Passio et Miracula Beati Olavi* dell'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) evidenzia in modo particolare questo parallelo tra la Passione di Gesù ed il martirio di Olav. La futura vita in Cielo conforta entrambi.

All'estrema destra del riquadro sono raffigurati i tre assassini di Olav: in basso Torstein Knarresmed gli ferisce il ginocchio destro con l'ascia, a metà Tore Hund Toresson lo infilza sullo stomaco con la sua lancia ed in alto Kalv Arnesson lo colpisce con la spada a sinistra del collo. Sono disposti in base all'ordine temporale in cui si avventano contro il loro nemico. Torstein indossa una sopravveste rossa foderata di verde, mentre Kalv una verde e regge uno scudo rosso scuro.

Il ritratto di Tore Hund merita particolare attenzione. Sui volti degli altri due capi nemici spiccano dei grossi nasi deformi, delle espressioni corruciate ed una carnagione leggermente più scura. Al contrario lui è pallido e non sembra particolarmente malvagio, soltanto il naso strano tradisce la sua effettiva appartenenza al trio. Una differenza interessante con i visi avvenenti degli amici di Olav. Serve ad evidenziare la diversa fede religiosa, come succede nelle raffigurazioni contemporanee di ebrei o saraceni, anche se in Scandinavia risultava raro incontrare membri di quei due popoli. Infatti nelle agiografie i nemici erano considerati ancora pagani, mentre Tore Hund addirittura uno stregone. Il motivo della sua fama inquietante dipende dalla pelliccia magica che lo rende invulnerabile, quindi più coraggioso. Snorri Sturluson scrive, ispirandosi alla poesia scaldica *Erfirdrápa Ólávs Helga* di Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharon"] (1040 circa), che compra le pelli di renna dai popoli che infestano l'estremo nord della Norvegia¹²³. Invece *Den Legendariske Saga om Olav den Hellige*, risalente alla metà del XIII secolo (periodo poco successivo alle opere di Snorri), riporta che provenivano da dei lupi. Nell'*antemensale* si nota facilmente la veste grigia pelosa che copre Tore dai gomiti alle ginocchia. A causa della protezione parziale, viene ferito su un polso dalla spada di Bjørn Stallare, nonostante Snorri Sturluson riporti che fosse Olav il colpevole del taglio. Forse il pittore ha unito l'avvenimento con il successivo duello fatale tra Tore e Bjørn. Il polso, al termine della battaglia, guarirà grazie ad uno dei primi miracoli compiuti da Olav. Motivo per cui lui guarda in alto verso il cielo e la sua arma segue la diagonale del riquadro (coincidente con la scala nella scena del sogno), cioè due indizi della rivelazione divina in corso. Il suo gesto permetterà l'ascesa in Paradiso del santo.

Fatalità Tore usa una lancia come Longino sul Golgota (Matteo 27, 45-54; Marco 15, 33-39; Luca 23, 44-49; Giovanni 19, 31-37). Questo non risulta l'unico parallelo tra i due personaggi: la cecità di Longino viene guarita dal sangue colato dal fianco Gesù crocefisso ed è il primo tra i suoi aguzzini a

¹²³ La scena si trova in STURLUSON 2014, cap. 193 pp. 230-231.

convincersi della sua santità. Inoltre, nell'arte nordica che ritrae la Passione, tutti gli ebrei vengono ritratti con la pelle scura, i nasi grossi ed espressioni malvage, ad eccezione di Longino, sempre più chiaro e meno grottesco. Ciò accade ad esempio nel quadrilobo centrale dell'Antemensale di Nes¹²⁴ riempito dalla Crocefissione (*fig. 122*). Il frontale d'altare risale all'inizio del XIV secolo, è stato commissionato ad una bottega di Bergen per la Nes Kirke nel Lustrafjord (Sogn og Fjordane) e viene conservato nell'Universitetsmuseet a Bergen. Sul piccolo pannello in legno di pino (misura 120 per 85 centimetri) sono rappresentate sette scene dalla Passione di Gesù che impressionano per la brutalità di certi gesti e per l'espressività dei visi contratti degli aguzzini.



Fig. 122: Antemensale di Nes, inizio del XIV secolo, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Nes Kirke (Sogn og Fjordane).

Il pallore che distingue Tore probabilmente deriva pure dall'episodio dell'acquisto della pelliccia. Il nord della Fennoscandia era occupato dal popolo nomade dei Sami, rimasti pagani ed accettati comunque nelle comunità norvegesi perché ottimi fornitori di merci pregiate. Su di loro compaiono poche tracce nelle fonti scritte medievali, nella maggior parte dei casi vengono associati a pratiche magiche. Sono citati pure in occasione della costruzione della chiesa di Sancta Maria Juxta Paganos

¹²⁴ Il breve approfondimento sull'Antemensale di Nes è tratto da: LINDBLOM 1916, pp. 56-58, 189; FETT 1917, pp. 103-108; LEXOW 1926, pp. 132-135; HAUGLID e GRODECKI 1955, pp. 16, 24, tav. XXII; LASKO 1991; MORGAN 1995, pp. 18-19, 23.

a Tromsø, voluta da re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] (1217-1263) attorno al 1241 per difendere il confine del Cristianesimo e separare simbolicamente i pagani del Nord su incarico del papa. La missione si ripete nel 1307, quando re Håkon V Magnusson (1299-1319) erige la chiesa di Vardø sulla penisola di Varanger. Nella pittura, invece, appaiono esclusivamente nell’Olavsantemense, eseguito pochi decenni dopo la consacrazione a Vardø, proprio grazie al ritratto di Tore Hund. Nelle saghe lui non viene definito direttamente un Sami, ma si evidenzia la sua alleanza con quella cultura, implicata dai frequenti contatti commerciali, i lunghi viaggi nei loro territori ed il ricorso agli stregoni locali. Gli autori norreni cristiani sono convinti che la religione pagana dei Sami coincida con quella antica dei Vichinghi, in cui venivano venerati gli Asi ed i Vanir, spiegando nelle agiografie le basi dell’alleanza dei nemici di Olav. Dunque i Sami occupano un ruolo privilegiato tra i gruppi di fede diversa perché mantengono vivo il passato eroico della Scandinavia. Nel XIII-XIV secolo ormai il Paganesimo non viene più visto in modo negativo, il Cristianesimo domina incontrastato ed è perfino favorito dalla monarchia un revival letterario delle antiche leggende.

Kalv Arnesson, sebbene in futuro si pente dell’omicidio compiuto, nell’*antemense* non gode di un’attenuante della sua colpa alla pari di Tore Hund. Addirittura viene colpito in testa, talmente forte da trapassargli l’elmo, dalla spada di un soldato di Olav che fa parte del gruppetto attorno a Bjørn Stallare. Probabilmente si tratta di suo fratello Finn Arnesson, colui che nella *Óláfs Saga Helga* di Snorri Sturluson uccide subito Torstein Knarresmed, rimasto illeso nel dipinto.

I quattro intenti ad attaccare i bruti, accorrendo da sinistra verso destra nascosti dietro agli scudi, alludono alla *Dags-riden*. Tutti sfoggiano delle espressioni tranquille e soltanto i due in prima linea puntano le spade contro i tre nemici. Purtroppo i pochi compagni di Olav non risultano identificabili, però tra loro deve esserci anche Dagr Hringsson, l’autore della reazione alla caduta del sovrano.

In generale, la composizione dell’immagine segue la tradizione scandinava¹²⁵ che riporta quasi immancabilmente le tre ferite letali subite da Olav mentre si appoggia alla roccia. Una variante prevede il solo taglio sul ginocchio da parte dell’ascia. Viene sempre rappresentato passivo, con gli occhi chiusi e dopo che ha lasciato cadere sia la spada sia lo scudo. Non di rado alza un braccio verso i nemici oppure si copre con lo scudo. Si tratta di una delle rappresentazioni più comuni e riconoscibili di Olav, famosa quanto il suo ritratto stante o in trono con l’ascia in mano.

La creazione di un’immagine precisa dipende dalla concordanza quasi assoluta delle agiografie medievali. Si riscontra un’incertezza soltanto nei primi testi. Adamo di Brema nel 1070-1075 scrive che la morte di Olav è avvenuta in circostanze misteriose: prima di una battaglia (non nomina Stiklestad) stava sognando, una visione che lo avvertiva di essere circondato da nemici, e venne

¹²⁵ La descrizione dell’inconografia tradizionale della scena deriva da LIDÉN 1999, pp. 151-152.

ucciso nel sonno quando non era in grado di difendersi. Così inizia la sua reputazione da martire. I colpevoli dell'assassinio rimangono anonimi, identificati come un gruppo di stregoni che intende vendicare le persone condannate durante la difficile conversione o una manciata di ribelli che agiscono in segreto pur di far piacere all'invasore Knud den Store. Un'indecisione che dilaga finché non vengono recuperate le poesie scaldiche. Theodoricus Monachus nella seconda metà del XIII secolo ripete le diverse versioni proposte da Adamo di Brema ed afferma di essere sicuro di una sola ferita perché non si sa con precisione chi lo abbia ucciso e quante ferite siano state inferte. Tuttavia riconosce che sia accaduto durante la Battaglia di Stiklestad il 29 luglio 1030.

Al contrario dei due autori ecclesiastici, gli scaldi presenti all'epoca (ad esempio Þórarinn Loftunga [pronuncia: "Thourarinn"] e Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharson"]) enfatizzano le ottime qualità da guerriero vichingo dimostrate da Olav durante il feroce scontro. Secondo i loro resoconti lui combatte con forza, attaccando i nemici, fino alla fine. Perciò le prime raffigurazioni della scena ritraggono l'eroe intento a combattere. Cominciano a cambiare a causa dell'influenza della Chiesa di Norvegia che lo preferisce indifeso, in linea con l'atteggiamento ideologico che la cultura europea del tempo ha nei confronti dei martiri. Il poema *Geisli*, composto da Einarr Skúlason alla metà del XII secolo, descrive ancora l'abilità militare di Olav il Santo e la sua spada Hneitir dai poteri magici. Però nella *Passio et Miracula Beati Olavi* di Øystein Erlendsson (1157-1188) spariscono. L'arcivescovo nega il passato da vichingo pagano del patrono nazionale. Il sovrano mandato da Dio arriverebbe in Trøndelag predicando come un prete con l'armatura per minacciare coloro che si sono coalizzati contro la verità, la giustizia e l'esistenza di Gesù. L'unico vero nemico sarebbe Knud den Store, intenzionato a conquistare il suo regno servendosi del popolo locale guidato dal male. Olav sfida l'esercito di oppositori soltanto armato dallo scudo e dalla spada della fede, cioè armi spirituali, non reali, che garantiscono un atteggiamento passivo di fronte all'assalto. Lo *Ágrip af Nóregs Konunga Sögum* alla fine del XII secolo riprende il suo desiderio di morire combattendo al servizio di Dio. L'autore anonimo afferma che è caduto presto in battaglia a causa di una ferita su un ginocchio provocata dagli uomini di Kalv Arnesson, poi aggravata dai nuovi colpi inferti da Tore Hund Toresson e Torstein Knarresmed. Costoro avrebbero approfittato dell'istante in cui il re si era fermato a pregare, mettendo da parte la spada. Circa cinquant'anni dopo *Den Legendariske Saga* nega addirittura che Olav indossi l'armatura, certo di ricevere un'adeguata protezione divina, ed evidenzia l'abbandono delle armi per subire un vero martirio.

Snorri Strurluson attorno al 1230 risulta il primo a fornire una descrizione realistica e dettagliata del martirio di Olav II Haraldsson. È dotato di lancia, spada, scudo e cotta di maglia, comunque le accantona appena capisce che non sopravvivrà. Riceve ben tre ferite mortali da parte di tre avversari diversi che impugnano armi differenti. Menziona con certezza i loro nomi, spiegando come Knud den

Store fosse dietro alla riuscita della loro brama di vendetta personale. Poi racconta ciò che accade in seguito alla battaglia, senza tralasciare i miracoli di Olav che lo hanno portato alla santificazione, nonostante in gioventù fosse un mercenario vichingo pagano. Influenzerà tutti gli autori successivi, meno coloro appartenenti al clero.

Il riquadro dell'Olavsantemensale mescola tutte queste informazioni, unendo sia la versione realistica della storia sia quella simbolica dell'agiografia. Dimostra che i crimini compiuti dai nemici non sono solo contro un coraggioso monarca indifeso, ma anche contro il potere divino che lo ha benedetto tramite una premonizione di salvezza estesa a chiunque lo seguirà. Per questo motivo le composizioni della scena del sogno della scala e del martirio appaiono identiche e collocate nei due angoli opposti del pannello, come se la morte avvenisse durante il sonno. Portano un messaggio: confidando in Dio si otterrà comunque un trionfo che va oltre al benessere terreno.

V.7 – LA FINE DELLA GUERRA

Ritiratasi l'energica truppa di Dagr Hringsson, pure il resto dell'esercito di Olav II Haraldsson cede¹²⁶. Tutti scappano disordinatamente nei boschi, diretti verso il fondo della Verdal ed il confine svedese, nella speranza di non farsi né uccidere né catturare dai nemici ancora numerosissimi che li inseguono. I feriti gravi e coloro che sono ormai esausti abbandonano la fuga si accasciano tra i morti. Pochi riescono ad allontanarsi da Stiklestad. I nobili norvegesi vittoriosi spesso si stancano di dare la caccia agli sconfitti, quindi tornano indietro a cercare i parenti o gli amici caduti in battaglia. Il grande esercito si scioglie velocemente al contrario del lento arrivo.

Tore Hund Toresson trova il corpo di Olav. Lo stende, gli pulisce il viso e lo copre con un telo per nascondere agli altri. La sua carnagione gli appare più vivace di quand'era in vita, fatto che lo turba, ma non quanto la guarigione del taglio sulla mano dopo il contatto con il suo sangue. Li riconosce come miracoli. Allora realizza l'effettiva santità del re.

Kalv Arnesson rintraccia i fratelli che combattevano nella fazione di Olav: sono ancora vivi, solo feriti o stremati a causa del peso delle armi. Finn addirittura lo accusa di tradimento e tenta di ucciderlo, trafiggendolo con la spada. Kalv lo ferma, ordina ai suoi sottoposti di portarlo sulla riva del fiume insieme a Torberg ed organizza una nave per il viaggio fino alla sua tenuta ad Egge. Una volta guariti, ognuno dei fratelli tornerà alla sua fattoria e non dimenticherà il rancore verso Kalv, nonostante lui tenti di rimediare.

¹²⁶ WILSON 1903, pp. 87-89; MATHIESEN 1926, p. 20; DERRY 1957, p. 54; ASTÅS 1993, p. 445; SIGURÐSSON 1993, p. 602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 19-20 p. 31-33; LIDÉN 1999, p. 189; STURLUSON 2014, cap. 229-237, 242 pp. 258-265, 268-269; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, pp. 274-275; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022.

Tutti i *bønder* negli eserciti rientrano alle loro fattorie, tranne chi ha feriti da curare o morti da seppellire. Questi restano in zona, sebbene non vedano l'ora di riprendere la quotidianità in campagna. Quasi tutti ignorano l'ordine del vescovo danese Sigurd di abbandonare sul campo i fedeli del monarca usurpatore, perfino se parenti od amici, ed accompagnano i caduti in chiesa.

I *bønder* della Verdal sono gli unici che si lamentano: temono che gli uomini di Olav dispersi nei boschi a breve si organizzino per attaccarli. Perciò chiedono a Tore Hund Toresson e ad Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: "Horek Oivindsson da Thiotta"] di mandare alcuni soldati a dare la caccia ai fuggitivi. Al tramonto Tore Hund parte con circa 600 guerrieri. Presto scopre che Dagr Hringsson ed altri amici di Olav riposano su una montagna vicina al confine. Certo che non torneranno indietro, smette di seguirli.

Alcuni *bønder* della Verdal, comunque, soccorrono di nascosto anche i soldati di Olav, aiutandoli a trovare rifugio nei boschi o nei loro fienili. Ad esempio, lo scaldo Þormóðr Kolbrúnarskáld Bersason [pronuncia: "Thourmodhr"] viene ferito gravemente mentre reagisce furioso alla morte del suo re, si ritira insieme alla truppa di Dagr e si ripara sfinito in un fienile, entrando con la spada in mano pronto a combattere pur di ottenere assistenza, però muore nonostante le cure. Anche il giovanissimo Harald III Sigurdarson Hardråde [pronuncia: "Hardrode"] viene trascinato in una fattoria dall'illeso Rangvald Brusason delle Orkney che veglia su di lui durante la notte. In questo caso il proprietario riesce a prendersi cura del ragazzo finché non guarisce.

Tra di loro rientrano Torgils Halmason ed il figlio Grim den Gode. Durante la notte, attenti a non farsi scoprire dai cacciatori di Tore Hund, raggiungono il campo di battaglia, prendono il corpo di Olav e lo portano in un capanno della loro fattoria, dove lo lavano, gli cambiano gli abiti e lo nascondono nel legname. Poi tornano nella loro abitazione, sicuri che nessuno lo avrebbe trovato, nemmeno entrando. Più tardi un uomo cieco dalla nascita che chiede l'elemosina in zona si rifugia nel capanno per la notte. Tastando con le mani in cerca di un angolo in cui sdraiarsi, tocca la pozzanghera di acqua con cui era stato lavato Olav e poi si sfiora accidentalmente il viso, così comincia a vedere nonostante sia buio.

Al mattino Tore Hund, sceso a Stiklestad, cerca il corpo del sovrano sconfitto tra i morti ancora sparpagliati sul campo di battaglia che vengono gradualmente spostati. Non lo scorge da nessuna parte, neanche sul punto in cui lo aveva lasciato la sera precedente. Inoltre nessuno sembra sapere dove sia finito. Incontra perfino Torgils Halmason che gli risponde di non essere stato presente allo scontro, quindi non sa nulla a riguardo, e teme che il cadavere del principale nemico sia stato gettato nei boschi, tra le rocce o nel fiume, in modo da umiliarlo privandolo della sepoltura su suolo sacro. Convinto dalle sue parole, Tore Hund salpa verso l'isola di Bjarkøy e torna a casa.

V.8 – LA SEPOLTURA DI OLAV

Nei giorni successivi si continua a portare via i morti e a curare i feriti¹²⁷. Nel frattempo tra gli abitanti nei dintorni di Stiklestad si diffonde la notizia della guarigione miracolosa del cieco. Udendo i pettegolezzi, il *bonde* Torgils Halmason ed il figlio Grim den Gode si preoccupano: qualcuno potrebbe perquisire il capanno per risalire alla fonte della magia avvenuta. Dunque decidono di spostare il corpo di Olav in un altro edificio, un fienile o un granaio, appartenente alla loro fattoria. La paura non si affievolisce col passare del tempo. Alcuni *bønder* cercano l'unico morto disperso misteriosamente, intenzionati a bruciarlo o ad affondarlo nel profondo fiordo. Durante le notti una fiammella simile ad una candela arde accanto alla roccia dov'è stato ucciso Olav ed un'altra tradisce il luogo in cui giace nascosto. Torgils e Grim cominciano a costruire due bare di legno, una per Olav ed una da riempire con pietre e paglia quanto il peso di un uomo.

Appena la maggior parte dei soldati nemici lascia la Verdal, padre e figlio caricano le bare su una barca a remi, attenti a posizionare quella piena di pietre sopra all'altra, ed, insieme ad una decina di parenti fidati, navigano lungo il fiume fino a raggiungere il Trondheimsfjord. Col favore del buio approdano a Nidaros. Subito alcuni chiamano il vescovo danese Sigurd per avvertirlo che hanno il corpo di Olav da consegnargli. L'ecclesiastico fa prelevare la prima bara ed ordina che venga buttata in mare aperto. Intanto altri rintracciano gli amici di Olav, raccontando le vicende accadute a Stiklestad, ma nessuno si assume la responsabilità di custodirlo in città.

Deluso, Torgils decide di risalire il fiume Nidelva, superare Nidaros e seppellire la bara superstite sulla prima spiaggia sabbiosa abbastanza nascosta. Presto trovano un'ansa coperta da una duna, quindi si fermano e al sorgere del Sole scavano. A breve rientrano a Stiklestad senza che nessuno scopra le loro scorribande segrete.

V.9 – IL GOVERNO DI SVEND ALFIVASON KNUDSSON

Poco prima della Battaglia di Stiklestad, Svend Alfivason Knudsson e sua madre Ælfifu di Northampton si sono insediati a Nidaros ed hanno preso potere sul Regno di Norvegia, facendo le veci di Knud den Store che li ha inviati nell'ultima nazione conquistata. Dopo la morte di Olav II Haraldsson possono governare incontrastati¹²⁸, data la dispersione dei suoi scarsi seguaci. Tutti i

¹²⁷ WILSON 1903, pp. 89-90; MATHIESEN 1926, pp. 20-21, 71n; DERRY 1957, p. 54; MIDGAARD 1967, p. 27; ASTÅS 1993, p. 445; LIDÉN 1999, p. 189; KRAG 2009; EKROLL 2014, p. 141; STURLUSON 2014, cap. 236, 238 pp. 264, 265-266; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, p. 274; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

¹²⁸ WILSON 1903, pp. 88, 91-93; MATHIESEN 1926, pp. 21-22, 24; DERRY 1957, p. 56; MIDGAARD 1967, pp. 27-28; ASTÅS 1993, pp. 445-446; SIGURÐSSON 1993, p. 602; LIDÉN 1999, p. 189; BAGGE 2009, p. 76; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 232, 239-241, 243-244 pp. 259, 265-270; ISNARDI 2015, p. 256; THUNE 2018; *Translatio*

þingar [pronuncia: “Thingar”] norvegesi li hanno già accettati come nuovi sovrani. Inoltre i danesi si dichiarano i vincitori della battaglia. Nella loro corte spiccano il vescovo danese Sigurd e lo scaldo islandese Þórarinn Loftunga [pronuncia: “Thourarinn”].

Svend si impegna fin da subito a cambiare le leggi imposte dal predecessore, rendendole simili a quelle vigenti in Danimarca. Tuttavia le inasprisce, ad esempio chiunque lasci il regno ha bisogno di un permesso reale, altrimenti le sue proprietà verranno confiscate. Inoltre ogni nave in partenza deve pagare le tasse al re, anche se straniera, ed i *bønder* devono sia costruire le nuove residenze della monarchia sia donare i prodotti dei loro campi per il banchetto di *Yule* a corte. A breve gli immigrati dalla Danimarca diventano più importanti rispetto al popolo norvegese, grazie a numerosi privilegi, doni o titoli nobiliari. Nei confronti dei nemici di Olav non viene mantenuta la promessa stretta con Knud che assicurava loro nuovi terreni ed il titolo di suoi *lendmenn* o *jarlar*. Il malcontento dilaga. Una carestia favorisce il terrore che si tratti di una vendetta divina: hanno assassinato il proprio re, cioè un uomo che fungeva da tramite tra uomini e divinità (un concetto mantenuto dal Paganesimo). L'intera comunità se ne pente amaramente.

I nobili norvegesi cominciano ad opporsi a Svend e finalmente capiscono le intenzioni del sovrano ucciso in battaglia, cioè unificare la Norvegia sotto un unico codice di leggi imparziali e sotto un'unica Chiesa che avrebbe aiutato l'amministrazione, in modo da creare un vero Stato a cui sentire di appartenere. All'improvviso, dopo la sua morte, ottiene la buona fama che aveva cercato in vita. I sostenitori di Olav sopravvissuti incolpano i suoi nemici per aver peggiorato la situazione: colui che definivano un usurpatore almeno avrebbe garantito a tutti una certa libertà, il possesso dei terreni ed il mantenimento dello status sociale. Il Cristianesimo ormai era già stato accettato un decennio prima del suo arrivo. Durante l'inverno giungono perfino voci sui miracoli compiuti dal corpo di Olav. L'intero popolo unito desidera scacciare gli invasori stranieri. Tuttavia una ribellione aperta rimane impossibile perché la maggior parte delle famiglie hanno ostaggi al servizio di Knud den Store in Inghilterra.

In segreto, il fratellastro di Olav Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: “Hardrode”] e l'amico Rangvald Brusason delle Orkney, trascorso l'inverno nascosti nella zona di Stiklestad, col sopraggiungere della primavera lasciano la Verdal, attraversano le montagne e si rifugiano in Jämtland [pronuncia: “Jemtland”], dove vivono nascosti nelle foreste. In seguito proseguono il viaggio in Svezia fino ad approdare nella Rus' di Kiev. Il principe Jaroslav I Vladimirovič di Novgorod (1019-1054) li invita nella sua corte, così restano suoi ospiti a lungo insieme a Magnus

Olavi (1031), Den Katolske Kirke, 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, pp. 274-275; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022.

Olavsson. Rangvald ottiene perfino l'incarico di difendere i territori locali, venendo coinvolto in tantissime battaglie. Harald, invece, riprenderà il suo viaggio diretto a Costantinopoli.

Einar Tambarskjelve Eindrideson di Lade rientra a casa proprio nel difficile periodo dopo il 29 luglio 1030. Grazie alla parentela acquisita con Knud, detiene il ruolo di *jarl*, il superiore degli altri nobili norvegesi. A breve conosce i disagi dilaganti a causa dei regnanti Svend ed Ælfgifu. In estate è ormai certo che l'opinione pubblica riguardo ad Olav II Haraldsson si sia capovolta rispetto all'anno prima. Il popolo non ha mai smesso di criticare coloro che hanno guidato le truppe contro di lui. Anche tra i nemici, il re morto a Stiklestad viene considerato un santo perché ha compiuto molte guarigioni miracolose, una fama che si diffonde velocemente nell'intera nazione. Dunque Einar non reagisce quando il vescovo Sigurd viene costretto a scappare in Inghilterra. Nemmeno quando scopre che gli abitanti di Nidaros hanno mandato a chiamare il vescovo Grimkjell, rimasto ospite dai parenti in Oppland fin dall'inizio dell'esilio di Olav nel 1028 e pronto a tornare subito nella sua diocesi.

Infatti, appena rientra a Nidaros, Grimkjell si reca da Einar Tambarskjelve che lo accoglie felice. Si ragguagliano a vicenda sui principali avvenimenti degli ultimi anni, così il vescovo si accerta dei miracoli successi tramite Olav e decide in indagine per approfondire la questione. Lo *jarl*, mantenendo il segreto, lo aiuta a rintracciare chi possa avere informazioni.

Presto Grimkjell invita in città il *bonde* Torgils Halmason ed il figlio Grim den Gode da Stiklestad. Loro gli rivelano dove hanno sepolto il corpo del sovrano sconfitto. Einar viene informato ed insieme chiedono il permesso a Svend Alfvason Knudsson di disseppellire il corpo. Incapace di intuire la portata delle conseguenze della richiesta, il re danese concede l'autorizzazione.

V.10 – 3 AGOSTO 1031 (4ª SCENA NELL'ANTEMENSALE)

Dodici mesi e cinque notti dopo la caduta in battaglia di Olav II Haraldsson¹²⁹, sull'ansa sabbiosa del fiume Nidelva si riunisce una grande folla di persone, tra cui spiccano il vescovo Grimkjell, Einar Tambarskjelve Eindrideson, re Svend Alfvason Knudsson e la madre Ælfgifu di Northampton. Un gruppetto scava nel punto in cui Torgils Halmason ed il figlio Grim den Gode hanno seppellito in segreto il sovrano sconfitto a Stiklestad.

Appena trovano la bara, si rendono conto che pare nuova. Grimkjell la apre, sprigionando un buon profumo di rosa, poi scopre il viso di Olav. Il defunto ha ancora le guance rosse di un giovane

¹²⁹ WILSON 1903, pp. 93-94; LINDBLOM 1916, p. 224; MATHIESEN 1926, pp. 21, 26; DERRY 1957, p. 54; MIDGAARD 1967, p. 27; ASTÅS 1993, p. 446; HEINRICHS 1993, p. 447; SIGURÐSSON 1993, p. 602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 20 pp. 32-33; KRAG 2009; BATTAGLIA 2013 p. 197; STANG 2013, pp. 162-163; EKROLL 2014, pp. 139, 141-142; STURLUSON 2014, cap. 244-245 pp. 269-273; THUNE 2014; ISNARDI 2015, p. 256; THUNE 2018; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, p. 275; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d; *Olavsfrotalet*, Nidarosdomen, n.d; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

addormentato. Secondo il parere di chi lo aveva visto cadere in battaglia, le sue unghie, la sua barba ed i suoi capelli sono cresciuti parecchio. Sembra sia ancora vivo. Incuriositi, Svend ed Ælfgifu si avvicinano per constatare se le parole corrispondano al vero. La regina non nasconde una certa titubanza: i cadaveri sepolti nella sabbia marciscono più lentamente. Quindi ordina al vescovo di sottoporre i capelli di Olav alla prova del fuoco. La ciocca non brucia nelle fiamme consacrate. Allora Grimkjell dichiara santo Olav II Haraldsson¹³⁰ ed il popolo festeggia.

Subito si propone di trasportare la bara dentro la città, nella Klemenskirke (chiesa di San Clemente) fondata proprio da Grimkjell ed Olav un decennio prima. Estratta definitivamente, la cassa di legno viene avvolta in tessuti preziosi e collocata davanti all'altare maggiore della chiesa in città, alla pari di altre reliquie. Dallo scavo intanto sgorga una fonte d'acqua, presto riconosciuta curativa, su cui viene costruita una cappella con un altare accanto alla sorgente. Lo stesso accade al capanno a Stiklestad dove il corpo di Olav è rimasto nascosto ed ha guarito il cieco, lì sorgerà la Olavskirke.

Accanto a Svend, lo scaldo Þórarinn Loftunga [pronuncia: "Thourarinn"] testimonia sia alla riesumazione sia alla traslazione, scrivendo una poesia dedicata all'occasione: la *Glæleongskvida* [pronuncia: "Glaileongskvida"]. Inoltre si accorge che i malati che visitano le reliquie guariscono dopo aver assistito al suono misterioso di campane o al canto dei cori angelici. Circa un decennio più tardi Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourðarson"] compone la *Erfidrápa Óláfs Helga* che ripropone gli stessi eventi.

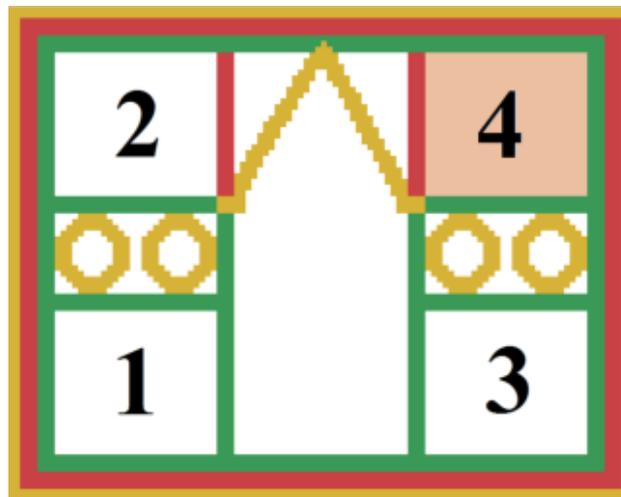


Fig. 123: Schema della disposizione delle scene nell'*Olavsantemense*, in ordine cronologico secondo la *Óláfs Saga Helga* di Snorri Sturluson, con evidenziata la quarta scena.

¹³⁰ Fino al XIII secolo è sufficiente il parere di un vescovo per proclamare santa una persona meritevole, non occorre l'approvazione del papa. Fatalità Olav, il primissimo santo norvegese, non verrà mai dichiarato tale dal Vaticano, nonostante la Chiesa Ortodossa lo veneri in modo particolare fin da prima dello Scisma del 1054. [SIGURÐSSON 1993, p. 602; LIDÉN 1999, p. 190; BATTAGLIA 2013, p. 197; STEFFEN 2016; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, p. 275]

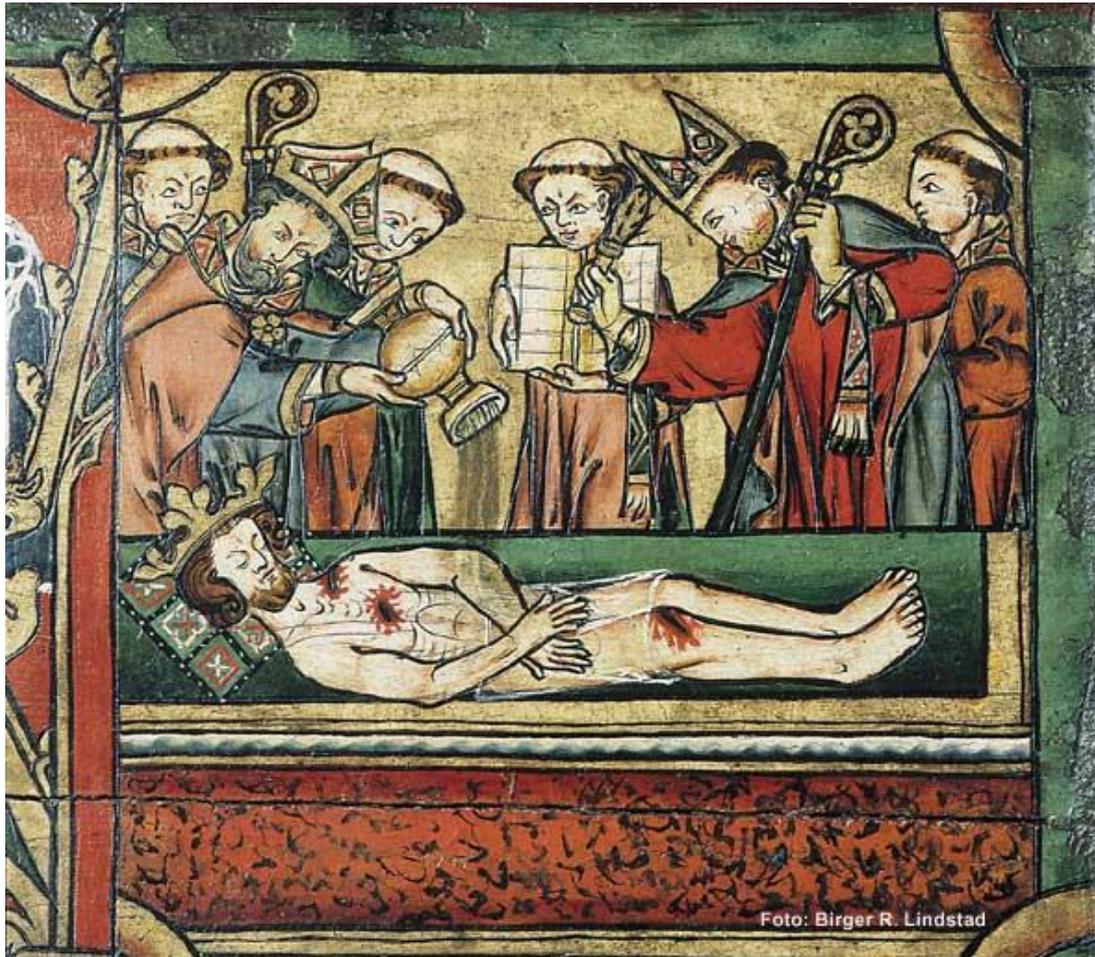


Fig. 124: Scena della santificazione di Olav nell'Olavsantemensale (in alto a destra), inizio del XIV secolo, Trondheim.

La scena rappresentata in alto a destra nell'Olavsantemensale ritrae proprio la *Translatio Olavi*, però in una versione che differisce completamente da quanto riportato nelle fonti scritte (figg. 123-124). Si concentra solo sulla cerimonia solenne in chiesa¹³¹. All'interno del riquadro spiccano la simmetria, l'ordine e la quiete, al contrario dell'agitazione diffusa nella folla durante la processione che racconta Snorri Sturluson (1178-1241). È l'unica scena del pannello a non corrispondere minimamente alle descrizioni dell'autore duecentesco e a non presentare dettagli che escano dalla cornice verde, incluso il ricorrente cartiglio.

In primo piano, Olav giace nella semplice bara rettangolare, simile ad un sarcofago liscio di pietra rossa, foderata da un tessuto verde. La testa incoronata di Olav è posata su un cuscino quadrato ricamato con decori geometrici. Stranamente manca l'aureola. Il suo corpo non corrotto viene messo in mostra nudo, così spiccano le tre ferite ancora insanguinate sulla pelle rosea, non grigiastra quanto

¹³¹ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, pp. 67-68; BENDIXEN 1898, afhandling n. 10 p. 19; LINDBLOM 1916, pp. 47, 224; FETT 1917, pp. 152-153; LEXOW 1926, p. 134; LIDÉN 1999, pp. 156, 189-191, 292; GUNDHUS, *NIKU - Olavsfrontalet*, 2001; SKURTVEIT 2008; STANG 2013, p. 162-165; THUNE 2014; STEFFEN 2016; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; EKROLL 2021, p. 296; RASMUSSEN 2022.

quella che contraddistingue i cadaveri dipinti. Lo copre soltanto un perizoma bianco semi-trasparente, cioè un rettangolo di stoffa avvolto sui fianchi, tipico dei Paesi caldi.

Nell'unica altra rappresentazione di questo episodio, l'altorilievo ligneo del portale tardo-duecentesco della Drevs Gamla Kyrka in Småland [pronuncia: "Smoland"] (Svezia), Olav indossa una tunica lunga fino alle caviglie (*fig. 125*). Sull'Antemensale di Trondheim si possono notare, incisi sul gesso della base, i contorni di un abito simile, forse un mantello, dotato di decorazioni sul collo. Durante la stesura dei colori l'artista deve aver cambiato idea, forse consigliato dal committente o da un membro del clero, ed ha lasciato nudo il martire. Il perizoma dev'essere stato aggiunto in seguito, tracciandone soltanto i contorni bianchi.

Questo dettaglio ricorda i ritratti di Gesù dopo la deposizione dalla croce, quindi al termine del suo sacrificio. Il parallelo esalta la vittoria sulla morte, un messaggio ripreso nelle altre tre scene scelte per venire rappresentate sul frontale d'altare, in modo più o meno allusivo. Inoltre evidenzia l'importanza della promessa fatta in occasione del battesimo: grazie ad essa un buon cristiano verrà ricompensato della sua fede ed accederà al Paradiso. Gesù risorgerà a breve dal sepolcro. La canonizzazione non porterà Olav a tanto, ma significa che godrà della vita eterna.



Fig. 125: Scultura lignea della santificazione di Olav, 1275-1300, Drevs Gamla Kyrka in Småland (Svezia).

Il clero, che si staglia contro lo sfondo dorato, sta lavando Olav con dei liquidi consacrati, secondo quanto prevede il rito della deposizione nel reliquiario. Purtroppo non si sono conservate molte informazioni riguardo alla liturgia nordica da celebrare in tali occasioni. Nel dipinto sono presenti due vescovi e quattro diaconi che rimangono un po' indietro rispetto alla bara perché servono in coppia i superiori.

Il primo vescovo si trova all'estrema sinistra del riquadro. Si riconosce dalla tunica blu bordata d'oro, dal piviale rosso fermato da una spilla a forma di fiore sotto al collo e dalla mitra dorata decorata a

rombi. I capelli e la lunga barba grigia rivelano che si tratti di un uomo anziano. Sta versando dell'olio sul corpo di Olav tramite un recipiente tondo simile ad un'anfora, un *chrismatorium*.

L'olio usato nelle cerimonie per ungere una persona ha un significato preciso¹³². Si tratta di olio di oliva mescolato con dei profumi. Le olive sono il frutto dell'ulivo, l'albero scelto da Dio come simbolo di pace ed alleanza al termine del Diluvio Universale: la colomba ne porta a Noè un rametto per avvisarlo dello sbarco imminente dall'Arca. Comunque il liquido ricavato diventa importante anche grazie ad altri concetti derivati dalle sue caratteristiche. Non viene increspato dalle onde, ha proprietà lenitive, guarisce le ferite, purifica il corpo, il suo grasso nutre, nelle lampade brucia producendo luce ed è un prodotto di lusso. Quest'ultimo aspetto lo ha reso un emblema di ricchezza e prosperità nella cultura ebraica, quindi anche di benedizione divina, non distinta dal benessere terreno. Perciò nei riti l'unzione con l'olio sulla testa conferisce autorità, potere e gloria da parte di Dio, riconosciuto come vero autore del gesto. Una persona unta è consacrata ad un servizio straordinario sotto la protezione del Cielo, ad esempio predicare il volere divino nel ruolo di sacerdote o governare su un regno. Il primo re d'Israele, Saul, è stato innalzato sopra al resto del popolo proprio tramite questa cerimonia da parte del profeta Samuele (1 Samuele 10, 1). L'appellativo ebraico "Messia" o greco "Cristo" allude proprio all'unzione, non materiale ma da parte dello Spirito Santo (di cui l'olio è simbolo), rendendo Gesù sia un profeta sia un sovrano atteso da tempo. Nella cultura greca prevale l'uso come fonte di luce, sinonimo di purezza, o come tonico per i muscoli sollecitati dallo sport. Inoltre compare spesso nei sacrifici. Pseudo Dionigi l'Areopagita nei suoi commentari sui riti funebri cristiani sfrutta questa versione: dopo il saluto, il sacerdote spande l'olio sul defunto perché il termine della sua vita coincide con il compimento della sua lotta spirituale, dunque ha bisogno di un balsamo che lenisca la fatica. Durante il battesimo, invece, il neofita viene spogliato delle vecchie vesti e bagnato con l'olio in modo da permettergli di partecipare alle funzioni sacre. Si infonde nel fedele una nuova vita favorita dalla grazia di Dio, conferendogli pure saggezza ed un frammento dello Spirito Santo disceso apposta per lui. Ecco perché i monarchi appena incoronati vengono legittimati con lo stesso metodo.

Alle spalle del vescovo anziano, due giovanotti tonsurati, che indossano una dalmatica rispettivamente blu e verde scuro dall'orlo bordato in oro, lo assistono. Quello nell'angolo a ridosso della cornice regge il bastone pastorale, mentre l'altro accanto segue il movimento del vescovo, forse aiutandolo a sorreggere il *chrismatorium*.

Gli abiti liturgici ed i paramenti sacri finora citati derivano dalla tradizione cristiana europea.

¹³² Sul significato dell'olio e dell'unzione: COOPER 1978, p. 122; BIEDERMANN 2005, pp. 343-344; CHEVALIER e GHEERBRANT 2011, vol. 2 pp. 152-153, 517.

Il piviale o cappa¹³³ è un mantello che caratterizza il vescovo. Lo porta in occasione delle processioni o della celebrazione di una messa. Spesso appare riccamente ornato, ad esempio da fasce ricamate in oro sugli orli, oppure è dotato di un cappuccio per riparare dalla pioggia. Viene chiuso sul davanti da un grosso fermaglio di metallo prezioso dove possono essere incastonate delle gemme.

La dalmatica¹³⁴, al contrario, denota degli ecclesiastici semplici, cioè i diaconi. Si tratta di una tunica con ampie maniche lunghe, spesso aperta da grandi spacchi sui fianchi e bordata con ricami su orlo, polsi e collo. Manifesta il voto preso che prevede l'isolamento volontario dalla mondanità, la concentrazione sulla spiritualità ed il silenzio sulle rivelazioni divine ricevute. Dunque ispira azioni che perseguono il bene.

Il pastorale¹³⁵ prende il nome dalla sua forma, identica a quella dei bastoni da pastori. Infatti ha l'estremità superiore curva che crea quasi un ricciolo all'interno. Serve a ricordare al vescovo il suo dovere di ricondurre le pecorelle smarrite sulla retta via, proprio come se fosse un pastore. Nei *Vangeli* si raccontano spesso le spiegazioni di Gesù riguardo al suo ruolo con i fedeli paragonati a pecore. Matteo (18, 10-14) e Luca (15, 1-7) riportano le critiche dovute alla calorosa accoglienza che Gesù rivolge ai peccatori che lo avvicinano. Lui risponde che chiunque fosse proprietario di cento pecore ne lascerebbe indietro novantanove pur di soccorrere l'unica smarrita, rallegrandosi, appena la trovasse sana, di più rispetto al sapere salve le altre. Dio pone la stessa attenzione affinché nessun fedele si perda, inoltre si mostra più allietato da un peccatore convertito rispetto a novantanove già fedeli. Giovanni (10, 1-20) parla della differenza tra un guardiano ed un impostore. Il guardiano apre il recinto delle pecore, le chiama per nome facendole uscire, cammina davanti a loro guidandole e alla sera le riporta al sicuro. Gli animali lo conoscono quindi seguono la sua voce, mentre scappano da un estraneo, soprattutto se si tratta di un ladro intenzionato ad ucciderli. I predicatori prima di Gesù erano come ladri perché non si curavano della salvezza delle anime, invece lui è il vero pastore, colui che protegge le pecore se vede un lupo arrivare (un mercenario scapperebbe per trovare rifugio abbandonandole). Lui è disposto a dare la sua vita per difendere le pecore e non solo quelle arrivate dal suo recinto, ma anche quelle provenienti dagli altri per formare un grande gruppo di fedeli. Per continuare questo ruolo Gesù, quando invia gli Apostoli a diffondere il Vangelo dopo la sua Resurrezione, li esorta a prendere un bastone da viaggio, utile in difesa contro i nemici della fede o per sostenerli dalle fatiche incontrare lungo la strada del bene e della verità. Inoltre, in memoria della verga di Mosè, potrebbe trasformarsi nel mezzo per compiere miracoli. I primi esempi di pastorale, risalenti al IV secolo, sono lignei e rozzi, però col trascorrere dei secoli ottengono decorazioni in rame, argento, oro, avorio o pietre preziose, ad esempio nel VI secolo erano comuni con dettagli in

¹³³ Sul significato del piviale: HALL 1983, pp. 320, 334-335; GILLES 1993, pp. 208-209.

¹³⁴ Sul significato della dalmatica: HALL 1983, pp. 130, 320; GILLES 1993, p. 186.

¹³⁵ Sul significato del pastorale: GILLES 1993, p. 208; URECH 1995, p. 200.

avorio ed oro per simboleggiare sia la purezza sia la luce divina portate da colui che brandiva il bastone. Dal Concilio di Troyes nell'867 viene consegnato dall'arcivescovo durante la consacrazione del subordinato eletto. Da allora risulta il principale attributo del vescovo, insieme al particolare copricapo.

La mitra¹³⁶, o mitria, corrisponde ad una corona. Forse la forma deriva dalla tiara ogivale di Aronne, il fratello di Mosè, poi trasformatasi nel tempo fino a diventare l'unione di due triangoli aperti, che si sviluppano in altezza dal XII secolo. Le punte rievocano i due Testamenti, le fondamenta delle prediche. La base rigida viene rivestita di lino, una stoffa considerata pura, ed abbellita dall'aggiunta di strisce dorate (che simboleggiano la saggezza) e pietre preziose (che simboleggiano le virtù). Dal VI secolo i ricami riproducono anche delle immagini.

Il secondo vescovo della scena si trova all'estremità destra del riquadro. Appare più giovane, grazie ai capelli ed alla corta barba rossastri. Si riconosce dalla tunica rossa bordata d'oro, dal piviale blu foderato in arancione e dalla mitra dorata decorata a rombi. Rispetto al suo pari differisce per la sottile stola ricamata a triangoli ed i guanti giallastri. Inoltre con la mano sinistra si appoggia al bastone pastorale, mentre con la destra regge un aspersorio dorato. Sta spruzzando il corpo di Olav con l'Acqua Santa. Contemporaneamente lo benedice leggendo dal libro in pergamena tenuto aperto dal diacono alla sua destra. Costui è giovane, tonsurato, coperto da una dalmatica arancione foderata in verde e spicca al centro della scena. Alla sinistra del vescovo, dietro alle sue spalle, si scorge un altro uomo in dalmatica rosso-arancio.

I quattro giovani tonsurati osservano il gesto del vescovo più anziano. Probabilmente si tratta proprio di Grimkjell: l'inseparabile consigliere di Olav, giunto con lui dall'Inghilterra nel 1015 per convertire la Norvegia e fondare una nuova Chiesa nazionale. È il momento in cui sta dichiarando santo il suo re.

Il testo liturgico *Officio Sancti Olavi* riguardo alla festa in memoria della traslazione del 3 agosto paragona Olav al protomartire Stefano a causa del giorno condiviso per le celebrazioni. I due santi nella Cattedrale di Nidaros duecentesca condividono un altare nel transetto sud a causa della coincidenza, già citata anche all'interno dell'Olavantemensale nella scena della donazione dei *merkr* d'argento. Come il sogno della scala fa da pendant al martirio in battaglia, così sono legate le due immagini lungo l'altra diagonale del pannello. Entrambe coinvolgono la Chiesa nella vicenda. Nel primo caso garantisce la salvezza delle anime tramite la preghiera, nel secondo dichiara il trionfo del monarca missionario che si affida a Dio.

La cerimonia solenne dimostra quanto lo Stato sia legato alla Chiesa e dipendano tra loro per funzionare. Il santo appartenente alla corte serve ad unire i due poteri che amministrano la nazione.

¹³⁶ Sul significato della mitra: HALL 1983, p. 320; GILLES 1993, pp. 207-208.

Purtroppo l'armonia non dura: i contatti internazionali dell'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188), forte della sua carica privilegiata appena istituita, lo spingono ad opporsi al supporto reciproco, in favore dell'indipendenza e della supremazia della Chiesa. Grimkjell ha un ruolo fondamentale nella restaurazione della dinastia di Harald Bellachioma a capo della Norvegia. La figura di Olav II Haraldsson den Hellige diventa il simbolo della sottomissione della monarchia norvegese. Tuttavia proprio lui ha organizzato la devozione al Cristianesimo, ha nominato i vescovi ed ha consegnato le parrocchie ai preti, un ruolo che i suoi successori sul trono mantengono. Perfino Øystein è stato collocato al comando dell'arcidiocesi dal re presso cui era a servizio come cancelliere e cappellano. Dunque comincia un periodo di lotte tra il clero e la nobiltà riguardo a chi detiene il potere sull'altro, intensificate dall'ascesa di re Sverre Sigurdsson (1184-1202) che si ribella agli accordi imposti da Øystein in cambio dell'incoronazione di Magnus V Erlingsson (1161-1184). Sverre non vuole diventare un vassallo dell'arcivescovo che tiene in ostaggio la corona di Norvegia fingendosi il portavoce di sant'Olav, lui è stato chiamato direttamente da Dio affinché si conquistasse il diritto di regnare ereditato dal padre. Nel Trecento le dispute continuano, sebbene con meno ferocia. Håkon IV Håkonsson [pronuncia: "Hokon Hokonsson"] (1217-1263) e suo figlio Magnus VI Lagabøte (il legislatore, 1261-1280) sono riusciti a trovare un compromesso che ha allentato un po' la tensione, risorta durante il governo dei fratelli Eirik II Magnusson (1280-1299) ed Håkon V Magnusson (1299-1319).

Il committente dell'*antemensale*, quindi, può alludere a queste controversie tramite l'attenzione posta sul rapporto tra Olav ed il clero nel difficile periodo tra il ritorno dall'esilio e la canonizzazione. Oppure ricorda semplicemente l'origine del culto del patrono. La bara, in seguito sostituita da un vero reliquiario prezioso, rappresenta il centro della venerazione che a breve attirerà pellegrini da ogni dove in cerca di un miracolo od una grazia. La sua collocazione sull'altare maggiore dimostra l'ascensione dell'anima in Paradiso tra le schiere di santi che possono intercedere con le divinità.

V.11 – LA SALITA AL TRONO DI MAGNUS OLAVSSON

Re Svend Alfivason Knudsson continua a regnare sulla Norvegia, ma ormai ha il tempo contato¹³⁷. Il suo comportamento infantile permette alla madre Ælfgifu di Northampton di rubargli gradualmente il potere e di rivelarsi una tiranna ancora peggiore del figlio. Sottomette al suo volere tutti i nobili, opprimendo il popolo fino alla condizione di schiavitù.

¹³⁷ WILSON 1903, pp. 94-95; MATHIESEN 1926, pp. 21-22, 24; DERRY 1957, p. 56; MIDGAARD 1967, pp. 27-28; HEINRICHS 1993, p. 447; SIGURÐSSON 1993, p. 602; THEODORICUS MONACHUS 1998, cap. 21-22 pp. 33-34; BAGGE 2009, p. 76; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 245, 247-252, 255 pp. 271-278, 297-298, 301; ISNARDI 2015, pp. 256-258; THUNE 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, p. 276; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022.

Le lamentele contro i nemici di Olav II Haraldsson den Hellige (“il Santo”) riprendono. Dopo la sua santificazione ha raggiunto gli obiettivi che ha mancato in vita: unire i norvegesi in un’unica nazione coesa e convertirli definitivamente al Cristianesimo. Al momento Olav risulta il santo più venerato in Norvegia, come emblema di libertà nazionale, il protettore contro gli invasori danesi. La stirpe di Harald Bellachioma viene considerata la sola degna di governare perché include un uomo di Dio. La sua morte da martire sembra avvenuta apposta per inseguire i suoi ideali, corrispondenti al portare la parola di Dio, la vera fede, a Nord ed organizzare una Chiesa, cioè una comunità affiatata. Il cambio di opinione avviene indipendentemente dalle sue gesta da monarca, ricordate in modo vago dalle prime agiografie che vengono scritte con numerose varianti. Nidaros diventa già meta di pellegrinaggi anche da parte di malati che cercano cura. Alcuni provengono perfino dall’estero, dato che, grazie ai viaggiatori (mercanti, guerrieri, pellegrini o studiosi), si diffondono i racconti sui miracoli compiuti dal primo santo locale.

Questa volta i norvegesi non si limitano alle parole, ma viene deciso che il Trøndelag, la regione più popolosa, organizzerà una ribellione contro il pessimo governo degli stranieri. Einar Tambaraskjelve Eindrideson di Lade diventa il capo delle discussioni a riguardo. Partecipano anche i figli di Arne Arnmodsson: Finn, Torberg, Arne e perfino il traditore Kalv Arnesson, riappacificatosi con i fratelli. Kalv è anche mosso dallo scontento provocato dalla mancata fedeltà di Knud den Store alla promessa di dargli il titolo di *jarl*. Il vescovo Grimkjell, invece, si dedica esclusivamente alla cura della Chiesa e del corpo di Olav a cui continuano a crescere sia le unghie sia i capelli come se fosse vivo, quindi periodicamente glieli taglia.

L’occasione perfetta per agire giunge qualche inverno più tardi, tra il 1033 ed il 1034. Tryggvi, un presunto figlio illegittimo di Olav I Tryggvason cresciuto in Inghilterra, ha riunito una grande armata per invadere la Norvegia e salire al trono. Re Svend Alfivason chiama alle armi i nobili del Trøndheim, pronto ad attraversare il Mare del Nord per distruggere il potenziale usurpatore. Einarr Tambaraskjelve rifiuta di lasciare la sua fattoria. Invece Kalv Arnesson parte da Egge con una nave, scende lungo la costa, raggiunge i fratelli ed incontra l’esercito di Svend nel Trondheimsfjord, nessuno di loro segue la spedizione in Inghilterra.

In ogni caso le notizie dirottano la flotta verso sud, in Rogaland, Ager ed Oslofjord, perché sembra che Tryggvi verrà accolto dagli amici superstiti di Olav II Haraldsson. Presto viene nuovamente dirottata nel Boknafjord in Rogaland, secondo informazioni più precise. Nel luogo in cui anni prima era stato sconfitto Erling Skjalgsson, Tryggvi viene sbaragliato. Svend decide di non tornare subito a nord, ma rimane a sud per un periodo.

Einar Tambaraskjelve e Kalv Arnesson ne approfittano per terminare la pianificazione della rivolta entro la fine dell’inverno. In primavera partono con un gruppo di uomini verso il Jämtland [pronuncia:

“Iemtland”], passano il confine svedese e proseguono fino a raggiungere la Rus’ di Kiev. In autunno arrivano a Staraya Ladoga da dove mandano dei messaggeri alla corte del principe Jaroslav I Vladimirovič e Ingegerd Olofsdotter a Novgorod. Intendono accompagnare in Norvegia l’undicenne Magnus Olavsson, figlio illegittimo di Olav den Hellige, e sostenerlo affinché ottenga la corona dopo aver reclamato il regno che è suo di diritto. Jaroslav, colpito dai loro progetti, li ospita volentieri ed assiste ai loro giuramenti con cui si mettono al servizio del giovane Magnus. Kalv diventa addirittura suo padrino.

Passati i festeggiamenti di *Yule*, i tre intraprendono il viaggio nel senso opposto. In Svezia sostano per convocare un’assemblea e formare delle truppe con cui attraversare il Jämtland. Parecchi soldati locali li seguono volentieri. Sentendo dell’imminente arrivo di Magnus Olavsson, gli abitanti del Trøndelag si preoccupano perché erano nemici di suo padre e temono si vendichi, così scappano all’estero. Anche re Svend Alfivason Knudsson e sua madre Ælfgifu di Northampton preferiscono fuggire in Danimarca dal sud della Norvegia, dato che non riescono a riunire con poco preavviso un altro esercito da schierare contro il nuovo usurpatore già arrivato alla capitale ed accettato subito dai *þingar* [pronuncia: “Thingar”] come sovrano dell’intera nazione.

Dal 1035 Svend regna sulla Danimarca insieme al fratello Hardeknud, però durante l’inverno successivo muore di malattia. Quasi contemporaneamente loro padre Knud den Store muore in Inghilterra a soli 37-38 anni e dopo 19 anni di regno. L’impero danese sul Mare del Nord in seguito si dissolve.

V.12 – IL REGNO DI MAGNUS OLAVSSON

Magnus Olavsson¹³⁸ abolisce le leggi imposte dai predecessori stranieri, garantisce la libertà dai danesi, mantiene l’unità della nazione e governa con giustizia sulla Norvegia, dunque viene rispettato sia dai nobili sia dal popolo che lo soprannomina *den Gode* (“il buono”). Trae la sua forza dal ricordo del padre, ormai diventato uno dei santi più importanti in Scandinavia. In sua onore fa costruire un reliquiario dalla forma di un sarcofago rettangolare sormontato da un coperchio simile ad un tetto spiovente, appoggiato su una base composta di pilastri e ricoperto di oro, argento e pietre preziose. Sposta all’interno di questo scrigno prezioso il corpo inalterato di Olav e lo chiude a chiave, custodendola gelosamente in modo da essere l’unico a poterlo aprire per curare l’aspetto del genitore. Inoltre proclama una festa nazionale nel giorno dell’anniversario della Battaglia di Stiklestad, oltre alle celebrazioni in memoria della traslazione il 3 agosto.

¹³⁸ WILSON 1903, pp. 93-95, 96-97; MATHIESEN 1926, pp. 25-26; STURLUSON 2014, cap. 252-254, 256-261, 264, 270 pp. 297-310; ISNARDI 2015, p. 258; EKROLL 2021, p. 275.

La sorellastra Ulvhild Olavsdatter e la vecchia regina Astrid Olofsdotter vengono invitate a Nidaros, terminando il loro lungo soggiorno in Svezia durato dal 1028 al 1035. La ragazza viene presto data in sposa al duca Ordulf, od Otto, di Sassonia (1059-1072), dunque si trasferisce in Germania.

Nella corte di Magnus a breve entrano tanti amici del padre sconfitto, a cominciare da Rangvald Brusason che lo segue dalla Rus' di Kiev. L'uomo è originario delle isole Orkney, amministrata dalla sua famiglia che ha fondato una dinastia di *jarlar*. Il padre Bruse Sigurdsson nel frattempo è morto, lasciando il peso interamente a suo zio Torfinn Sigurdsson. Il giovane re lo manda ad occuparsi dell'eredità abbandonata a causa dei problemi in Norvegia, però suscita una disputa perché la quota di terreni ceduti da Torfinn a Rangvald non coincide con quella concordata anni fa davanti ad Olav II Haraldsson.

Anche lo scaldo Sigvatr Þórðarson [pronuncia: "Thourdharon"] entra subito nella corte. È tornato dal pellegrinaggio a Roma durante l'autunno precedente, solo allora ha scoperto cosa fosse successo in sua assenza all'amico regale e lascia trasparire il suo dispiacere. Molti lo hanno perfino criticato perché ha abbandonato Olav ancora a Novgorod. Invece Magnus lo accetta senza punirlo.

Il nuovo monarca rivolge la sua ira vendicativa soprattutto verso i nobili che hanno guidato l'esercito nemico contro il padre. Tore Hund Toresson viene escluso perché, poco dopo essersi ristabilito a Bjarkøy, i rimorsi lo hanno costretto a recarsi in pellegrinaggio a Gerusalemme per espiare il peccato di aver ucciso un santo, dedicandosi ad un viaggio a cui non sopravvive. La situazione risulta diversa per Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: "Horek Oivindsson da Thiotta"] e Kalv Arnesson.

Il primo rimane tranquillo nella sua fattoria finché non si reca a Nidaros nel 1035 per presentarsi al giovane incoronato. Åsmund Grankjelsson [pronuncia: "Osmund"], membro della corte, parla a Magnus dei passati attriti tra lui e la sua famiglia, così ottiene un incarico speciale che verrà equamente ripagato. Appena Hårek approda al porto cittadino, Åsmund lo assassina, ricevendo in cambio le sue proprietà ed il suo ruolo di capo in Hålogaland.

Il traditore Kalv Arnesson, invece, si sente al sicuro, convinto di essere stato perdonato grazie al coinvolgimento nella salita al trono del giovane. Inoltre è il suo padrino, lo aiuta a governare e tutti si fidano di lui. Però presto il popolo denuncia le sue gesta a Stiklestad. Insospettito, Magnus organizza un viaggio nel luogo della battaglia per vederne le tracce residue e ripercorrere gli avvenimenti. Chiede ad Einar Tambarskjelve Eindrideson da Lade di accompagnarlo, ma lui rifiuta perché si sente inadatto, dato che non era presente, e gli consiglia di rivolgersi a Kalv. Lui accetta all'istante di partire. Giunti a ridosso della pietra su cui si era appoggiato Olav ferito, Magnus si fa mostrare il punto preciso in cui si trovava Kalv rispetto al padre, quindi capisce che era a portata d'ascia. Turbato dalle domande, Kalv scappa il più in fretta possibile nella sua fattoria ad Egge, prepara delle navi e si rifugia in esilio in Scozia.

Pure i *bønder* del Trøndelag subiscono la dura reazione di Magnus: condanne, sanzioni e confische che provocano un malcontento diffuso, sebbene considerato il prevedibile esito del loro tradimento. Questi si lamentano con Sigvatr Þórðarson in modo da far giungere la propria voce fino al re. Lo scaldo compone una poesia, intitolata *Bersöglivísur* [“Versi di esposizione”], e la recita davanti alla corte, suscitando la comprensione di tanti membri presenti. Anche loro riportano l’ingiustizia ai danni dei *bønder* pentiti. Ciò basta a far cambiare idea a Magnus che si dimostra subito più magnanimo con gli abitanti della regione.

V.13 – MAGNUS DEN GODE ED HARALD III HARDRÅDE

Nel 1046, verso la fine del regno di Magnus den Gode, torna in Norvegia anche il famoso guerriero Harald III Sigurdsson Hardråde¹³⁹ [pronuncia: “Hardrode”], arricchito e segnato dagli anni come guardia variaga al servizio dell’imperatore bizantino a Costantinopoli. Il giovane permette allo zio di condividere il trono. Purtroppo l’anno successivo Magnus partecipa ad una guerra in Danimarca contro i discendenti di Hardeknud, dove viene ucciso. Il corpo, riportato in patria, viene sepolto nella Klemenskirke, la stessa in cui giace suo padre.

Harald Hardråde rimane l’unico re. Tocca a lui il compito di prendersi cura del corpo del fratellastro Olav II Haraldsson il Santo, il nipote gli ha lasciato di proposito la chiave del reliquiario, quindi continua a tagliargli unghie e capelli periodicamente nonostante siano trascorsi circa 35 anni dalla Battaglia di Stiklestad.

In ricordo dello scontro armato, provvede lui a terminare la vendetta iniziata da Magnus. Non essendo vincolato da giuramenti verso lo *jarl* Einar Tambaraskjelve, commissiona l’assassinio suo e del figlio Eindride addirittura all’interno della città di Nidaros. Così spariscono tutti i vecchi nemici.

Continua pure i progetti del fratellastro, favorendo l’entrata in servizio dei primi sacerdoti non stranieri e rendendo più regolari le cerimonie sul territorio. Ormai la Chiesa è un’organizzazione stabile. Finalmente, grazie al martirio di Olav, il popolo ha accettato la nuova religione, smettendo di resistere come quando era in vita. Il Paganesimo sembra sconfitto in modo definitivo: la penitenza per l’omicidio del sovrano inviato da Dio corrisponde alla sottomissione postuma a lui. Nel secolo seguente continua il consolidamento del Cristianesimo nella nazione tramite la costruzione di nuove parrocchie, l’istruzione del clero, la consacrazione di vescovi locali, l’introduzione delle decime ed il propagarsi dei monasteri.

¹³⁹ WILSON 1903, pp. 97-98; DERRY 1957 p. 56; ASTÅS 1993, p. 446; FOOTE 1993, p. 106; STURLUSON 2014, cap. 270 pp. 309-310; ISNARDI 2015, pp. 258-259; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, pp. 274, 276-277.

Verso il 1064 Harald decide di partecipare ad una guerra in Inghilterra e, non avendo designato un successore, getta le chiavi del reliquiario di Olav den Hellige in mare. Nessun altro aprirà mai più il prezioso sarcofago. Nel 1066 Harald muore durante i combattimenti di Stamford Bridge nelle vicinanze di York.

VI – NIDAROS DAL 1031 AL 1300: LO SVILUPPO DELLA CATTEDRALE

La città di Nidaros (dal XV secolo Trondheim) durante il Medioevo era¹⁴⁰ la residenza della corte reale, la sede principale della Chiesa di Norvegia ed il centro del culto di Olav II Haraldsson il Santo (*figg. 126-127*). Questo culto risulta fondamentale per legittimare sia il Regno sia la Chiesa. Si tratta del santo più importante della nazione: il simbolo dell'unificazione e dell'indipendenza dagli stranieri, il fondatore della fede cristiana, il re perpetuo diventato immortale grazie alla nuova religione e l'esempio per tutti i suoi successori sul trono.

La santità di Olav, garantita dai miracoli che ha compiuto a ridosso della sua morte, è stata riconosciuta rapidamente in Norvegia, ma anche all'estero, soprattutto negli Stati confinanti. Si festeggia l'anniversario della Battaglia di Stiklestad il 29 luglio e le celebrazioni si protraggono fino al 3 agosto quando si ricorda la traslazione del suo corpo da parte del vescovo Grimkjell. Durante il Medioevo viene costruita una nuova cattedrale appositamente per ospitare i pellegrini che si recano al santuario in quelle date. In pochi anni diventa la principale meta dei pellegrinaggi nel Nord Europa. In poco più di mezzo secolo le reliquie di Olav vengono spostate in quattro chiese diverse, divenendo una prova sia della rapida espansione della città sia dell'importanza del culto. Purtroppo la bara-reliquiario non si è conservata fino ad oggi, ma restano le numerose fonti letterarie: cronache, saghe, leggende in latino o in norreno, testi liturgici e sermoni. Inoltre non mancano gli oggetti legati alla devozione, come i dipinti, le statue ed i distintivi dei pellegrini.

Olav viene venerato fino alla Riforma Luterana che giunge in Scandinavia dal 1537, annientando il culto in pubblico nelle chiese. Spariscono persino le preziose reliquie. In seguito sopravvive soltanto sotto forma di tradizione popolare.

VI.1 – LA KLEMENSKIRKE

Come già accennato, un anno dopo la Battaglia di Stiklestad il vescovo Grimkjell fa riesumere il corpo incorrotto di Olav II Haraldsson dalla sponda sabbiosa del fiume Nidelva, lo proclama santo e fa portare l'intera bara nella Klemenskirke¹⁴¹ in città, cioè la chiesa che ha fondato insieme a lui nel 1015-1016 circa come unica sede episcopale di Norvegia. Per l'occasione gli scaldi Þórarinn

¹⁴⁰ MATHIESEN 1926, pp. 24-25; DERRY 1957, p. 54; ASTÅS 1993, p. 446; LIDÉN 1999, p. 285; THEODORICUS MONACHUS 1998, p. XIX; KRAG 2009; EKROLL 2014, p. 139; ISNARDI 2015, p. 257; STEFFEN 2016; EKROLL 2021, p. 276; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olavsfrontalet, Nidarosdomen*, n.d; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

¹⁴¹ MATHIESEN 1926, p. 24; DERRY 1957, p. 54; HEINRICHS 1993, p. 447; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 53, 244 pp. 43, 270-271; ISNARDI 2015, pp. 256-257; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; EKROLL 2021, p. 276; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

Loftunga [pronuncia: “Thourarinn”] e Sigvatr Þórðarson [pronuncia: “Thourdharson”] compongono due poesie che encomiano il re caduto, avvisando l’attuale re Svend Alfivason Knudsson (1030-1035) di fare attenzione ed inchinarsi davanti al potente predecessore.

In seguito Olav riposa sopra all’altare maggiore. Le notizie sui miracoli che compie si diffondono sia all’interno dei confini della Norvegia sia all’esterno, così giungono pellegrini dalle zone vicine che cercano un aiuto divino. Secondo Þórarinn Loftunga vengono accolti dalle campane che suonano misteriosamente e dalle candele che si accendono da sole. Arrivano ciechi, storpi ed altri malati. Tutti escono guariti. Presto il clero, intenzionato ad aumentare la fama del santuario per attirare più fedeli, scrive le prime leggende o agiografie complete, sviluppando tante versioni diverse.

Quando nel 1035 Magnus Olavsson den Gode (“il buono”) sale sul trono di Norvegia, si occupa di commissionare una bara d’argento, oro e gemme per il padre, in modo che appaia più adeguata al suo prestigio rispetto all’originale in legno coperta di stoffe preziose. Lui si prende cura del corpo a cui continuano a crescere barba, capelli ed unghie. Almeno fino alla sua morte in Danimarca nel 1047. Successivamente lo zio Harald III Sigurdsson Hardråde [pronuncia: “Hardrode”] (“di duro consiglio”, 1046-1066) si occupa delle reliquie del fratellastro, mentre Magnus viene rimpatriato e sepolto proprio nella Klemenskirke accanto al padre. Così la piccola cattedrale diventa la prima chiesa dinastica di Norvegia.

VI.2 – LA OLAVSKIRKE E LA MARIASKIRKE

Dallo scavo sulla riva del Nidelva nel 1031 per riesumare la bara di Olav, sgorga una fonte d’acqua curativa su cui viene presto costruita una cappella di legno con un altare accanto alla sorgente.

Magnus Olavsson commissiona una nuova chiesa in pietra per sostituirla, annettendola alla nuova residenza reale che sta facendo erigere sul limite della città. Lo scopo è dedicarla al padre e spostare in quella sede il suo reliquiario, in modo che il luogo di sepoltura si mantenga nei secoli a venire.

Purtroppo il giovane re perisce prima del completamento dei lavori, lasciando pure questo incarico allo zio Harald III Hardråde. Lui porta a termine la Olavskirke¹⁴² attorno al 1050 e trasla le reliquie sia del fratellastro sia del nipote.

La residenza progettata da Magnus non ottiene un grande successo, dunque presto non verrà più usata. Già Harald III Hardråde incarica gli artigiani di Nidaros di costruirne una nuova, situatandola qualche centinaio di metri più vicina alla sponda del fiume per favorire l’accesso alla flotta.

¹⁴² WILSON 1903 p. 94; MATHIESEN 1926, pp. 21, 26, 71n; ASTÅS 1993, p. 446; STURLUSON 2014, cap. 245 p. 271; EKROLL 2021, p. 277; BROCHMANN, TSCHUDI-MADSEN e STORSLETTEN 2022; *Fra kapell til katedral*, Nidarosdomen, n.d; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

Nel progetto incorpora una chiesa da dedicare a Maria, la Mariaskirke¹⁴³, che verrà edificata a pochissima distanza dalla Olavskirke. Appena è pronta, vi porta il reliquiario di Olav II. In questo caso il re vede la fine dei lavori prima di soccombere nella Battaglia di Stamford Brige a York nel 1066. L'anno successivo i suoi resti verranno rimpatriati e sepolti lì.



Fig. 126: Ricostruzione prospettica di come dovesse apparire Nidaros nel XIII-XIV secolo.



Fig. 127: Mappa attuale di Trondheim per confrontare l'orientamento della ricostruzione prospettica. I quadrati indicano i monasteri ed i triangoli le fortezze.

¹⁴³ WILSON 1903, p. 94; MATHIESEN 1926, pp. 26, 71n; MIDGAARD 1967, p. 28; EKROLL 2021, p. 277.

VI.3 – L’EVOLUZIONE A STIKLESTAD DAL 1030 AL 1180

Tra il 1030 ed il 1050 delle semplici croci segnalano il sito della Battaglia di Stiklestad¹⁴⁴. Presto questa località diventa una meta aggiuntiva per i pellegrini che viaggiano verso Nidaros durante il Medioevo. Sembra che la roccia, corrispondente al luogo del martirio, abbia poteri curativi quanto le reliquie vere e proprie. Tuttavia trascorre parecchio tempo prima che venga data la giusta attenzione al luogo in cui si è consumato il sacrificio di Olav il Santo, si preferisce curare il suo santuario a Nidaros.

Bisogna attendere gli anni 1150-1160, quando viene eretta una chiesetta in pietra sul punto in cui Olav II Haraldsson è caduto, per dargli maggior risalto. Sorge ai piedi del versante meridionale della collina locale, una posizione particolare dato che non si trova in cima a dominare la valle. Infatti serve a custodire la roccia su cui il re si è appoggiato dopo la prima ferita: la cosiddetta “Olavssteinen”. Il masso funge addirittura da altare maggiore. Secondo una leggenda reca ancora le macchie di sangue. Una cappella, intitolata Olavskirke, sorgerà anche al posto del fienile in cui il *bonde* Torgils Halmason ed il figlio Grim hanno nascosto Olav la notte del 29 luglio.

Entrambe ottengono una citazione perfino nel testo *Passio et Miracula Beati Olavi* scritto dall’arcivescovo Øystein Erlendsson attorno al 1175-1180. Siccome la chiesa di Stiklestad presenta elementi sia dello stile Romanico sia di quello Gotico, gli studiosi pensano che Øystein abbia ricostruito parzialmente l’edificio in modo da rendere più glorioso pure questo santuario dedicato al santo.

VI.4 – LA KRISTKIRKE

Re Olav III Haraldsson Kyrre (“il pacifico”, 1067-1093), figlio di Harald III Hardråde, verso il 1070 commissiona la ricostruzione della Olavskirke di Magnus Olavsson. Intende dedicare il nuovo edificio sacro alla Santissima Trinità, però alla fine viene chiamato Kristkirke¹⁴⁵, riferendosi a Gesù Cristo. Inoltre diventa la chiesa più grande della Norvegia ed una delle più imponenti in tutta la Scandinavia.

Durante il suo regno, Olav III si impegna per creare le prime sedi vescovili nella nazione: aggiunge Oslo e Bergen alle già esistenti Nidaros, Kirkwall (per Orkney e Shetland) e Skálholt (in Islanda).

¹⁴⁴ MATHIESEN 1926, pp. 18, 20, 59-64, 71n; LANZI 2003 p. 136; STURLUSON 2014, cap. 245 p. 271; EKROLL 2021, pp. 277, 288-289; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022.

¹⁴⁵ WILSON 1903, p. 94; LEXOW 1926, pp. 34-36, 42, 44-50, 75; MATHIESEN 1926, pp. 27-32; HAUGLID e GRODECKI 1955, p. 5; DERRY 1957, pp. 54, 59; MIDGAARD 1967, p. 28; STEFÁNSSON 1993, p. 88; LIDÉN 1999, pp. 190, 285; EKROLL 2014, pp. 139, 145; STURLUSON 2014, cap. 245 p. 271; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; EKROLL 2021, pp. 277-278, 289-290, 292; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; BROCHMANN, TSCHUDI-MADSEN e STORSLETTEN 2022; *Fra kapell til katedral*, Nidarosdomen, n.d; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

Poi suddivide il territorio sotto la loro giurisdizione, facendo corrispondere le diocesi ai confini governati dai *þingar* [pronuncia: “Thingar”], così i vescovi possono partecipare all’amministrazione regionale e controllare l’operato degli abitanti in vece del re. In ogni città episcopale il re assicura la presenza di una grande cattedrale in pietra, a tre navate (la centrale maggiore delle laterali), con un coro quadrangolare, dotata di un transetto che crea una forma a croce latina, fornita di una torre centrale sull’intersezione tra transetto e navate e risaltata da un’imponente facciata occidentale con due torri laterali. La grande produzione architettonica favorisce la diffusione dello stile Romanico proveniente dall’Inghilterra tramite il clero.

Il rinnovo della Olavskirke si inserisce in questo programma, sostituendo la piccola Klemenskirke nel ruolo di cattedrale di Nidaros. L’altare maggiore poggia proprio sulla cavità scavata nella sabbia da Torgils Halmason ed i suoi parenti per occultare la bara di Olav II Haraldsson dal 1030 al 1031. Per quanto riguarda l’edificio, si decide di ingrandirlo secondo l’ideale del re e di prendere come modello le grandi cattedrali inglesi in stile Anglo-Normanno, ad esempio Lincoln e Canterbury. Quest’ultima ospita sia la tomba sia il santuario dedicati all’arcivescovo Thomas Becket (1118-1170), un santo venerato anche in Scandinavia.

Nonostante la vicinanza estrema, né la Mariaskirke di Harald III Hardråde né la nuova residenza reale vengono demolite. Olav III Kyrre decide di escludere la chiesa di suo padre dalla ristrutturazione del sito, fingendo di voler tornare al vero luogo di sepoltura di Olav II.

I lavori si concludono poco prima della morte di Olav III Kyrre nel 1093. In seguito alla consacrazione, il prezioso reliquiario di Olav II viene spostato per l’ennesima volta, collocandolo sopra all’altare maggiore, cioè in corrispondenza del punto in cui ha giaciuto la bara lignea in passato. In realtà non è proprio così: il sito comunque non coinciderà mai con il luogo di sepoltura originario. Nel 1872 degli scavi archeologici hanno trovato le fondamenta di due altari medievali sotto a quello attuale, ma nessuno si ergeva su una tomba. Il primo di piccole dimensioni risaliva all’XI secolo, mentre il secondo alla fine del XII secolo. Nel periodo dal 1995 al 2005 gli scavi vengono ripetuti nel perimetro, rinvenendo tracce di molti grandi edifici lignei dell’XI-XII secolo, appartenenti ad una prospera fattoria confinante ad ovest con l’estesa residenza reale. Non sembra si tratti del luogo remoto scelto dal *bonde* Torgils Halmason. Inoltre la chiesa sorge sul punto più alto della penisola Nidarnes, non lungo la sponda sabbiosa del fiume che scorre 200-300 metri a sud. Probabilmente lì era impossibile costruire una chiesa di pietra.

Oltre ai resti di Olav II Haraldsson, vengono spostati anche quelli di suo figlio Magnus Olavsson ed aggiunti quelli di Olav III Kyrre. In seguito tutti i monarchi di Norvegia saranno sepolti nella Kristkirke, trasformandola nel mausoleo della dinastia. La tradizione si interromperà soltanto con Sverre Sigurdsson (1184-1202) ed i suoi discendenti che preferiranno Bergen. Tuttavia nemmeno

loro cambieranno il luogo di incoronazione, dato che, per governare legittimamente, devono ricevere la corona da sant'Olav tramite il vescovo locale.

Indipendentemente da queste due funzioni, la chiesa riceve tantissimi pellegrini, attratti dal culto di Olav II ormai famosissimo, dunque è stata concepita apposta per le visite di grandi folle. È la prima cattedrale scandinava costruita assecondando il bisogno dei pellegrini. Purtroppo il coro quadrato presto risulta ancora stretto, anche a causa del clero in costante crescita perché forma il Capitolo dei canonici agostiniani. Ecco perché nel XIII secolo viene ampliato in stile Gotico, quindi a pianta semicircolare.

Comunque l'altare maggiore rimane un punto fermo per secoli, nonostante le continue modifiche all'edificio circostante che dureranno fino al XIV secolo inoltrato. La Kristkirke coincide con la fondazione della Cattedrale di Nidaros definitiva, anche se verrà riconosciuta tale soltanto alla metà del XII secolo. In quella data cambia definitivamente la dedica in favore di sant'Olav, ottiene il nome Nidarosdomen, diventa il punto di ritrovo dell'intera Chiesa di Norvegia (colonie incluse) e le navate vengono ampliate per renderla la chiesa più grande della Scandinavia.

VI.5 – 1152-1153: LA FONDAZIONE DELL'ARCIDIOCESI DI NORVEGIA

Nella metà del XII secolo, più precisamente nell'inverno 1152-1153, approda a Nidaros il cardinale inglese Nicholas Breakspeare (1100-1159). Costui è stato inviato dal papa Eugenio III (1146-1153) per stabilire una nuova sede arcivescovile in Norvegia¹⁴⁶, in modo da rispondere ai reclami del clero locale riguardo il pessimo rapporto con il diretto superiore dal 1104, cioè l'arcivescovo danese di Lund in Skåne [pronuncia: "Skone"]. Il papa si impegna fin dall'inizio del suo pontificato a proseguire il mandato degli Apostoli, portando il dominio della Chiesa sui confini del mondo conosciuto. L'anno successivo il cardinale viaggia anche in Svezia e Finlandia con lo stesso scopo, favorendo la sua elezione al seggio pontificio quando rientra a Roma nel 1154 come papa Adriano IV.

In Svezia bisognerà attendere il 1164 prima che venga decisa la città più adatta, cioè Uppsala, a causa della mancanza di una monarchia forte e delle reliquie di un santo importante in un centro religioso preminente sugli altri. In Norvegia la presenza di entrambi i requisiti porta all'immediata ascesa del Nidarosdomen e del vescovo Jon Birgisson di Stavanger (1153-1157), investito dal cardinale con il pallio¹⁴⁷ che ha portato con sé dall'Italia. Per l'occasione lo scaldo islandese Einarr Skúlason

¹⁴⁶ LEXOW 1926, pp. 48, 75; MATHIESEN 1926, pp. 11-12, 30-34; FOOTE 1993, p. 106; STEFÁNSSON 1993, p. 88; KRAG 2009; EKROLL 2014, pp. 139, 143; STURLUSON 2014, p. VIII; ISNARDI 2015, pp. 259, 279; EKROLL 2021, pp. 271, 273, 279-280, 291; STANG 2021, p. 447; BANDLIEN e NORSENG 2022; BROCHMANN, TSCHUDI-MADSEN e STORSLETTEN 2022; *Fra kapell til katedral*, Nidarosdomen, n.d.; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

¹⁴⁷ Un paramento liturgico consistente in una striscia di stoffa di lana bianca da avvolgere attorno alle spalle, spesso decorata da ricami a croce.

compone il poema *Geisli* riguardo le gesta di Olav II Haraldsson il Santo, in modo da associare il suo culto all'arcidiocesi appena fondata. Lo recita davanti al cardinale, al clero e all'intera corte reale, in quel periodo governata da ben tre re contemporaneamente, i fratelli Sigurd Munn II Haraldsson (1136-1155), Øystein II Haraldsson (1136-1157) ed Inge I Haraldsson il Gobbo (1136-1161).

Il privilegio ottenuto permette ai futuri sovrani di scegliere i vescovi che, in caso di necessità, eleggeranno il nuovo superiore sotto la sua approvazione. Si liberano dalle interferenze estere dell'arcivescovo di Amburgo-Brema o di quello danese di Lund. Inoltre si garantiscono grosse entrate monetarie tramite il clero. Presto i fondi sono sufficienti per abbellire ed ingrandire la ex Kristkirke, dotandola di navate laterali più lunghe e di un transetto più ampio. Il tutto in stile Romanico, quindi caratterizzato da pareti spesse ed archi a tutto sesto, comunque influenzato dalla versione normanna che prevede già archi a sesto acuto. Grazie al cantiere in città fiorisce un'intensa attività artistica e culturale che durerà fino all'inizio del XIII secolo. Gli eruditi si impegnano per creare biografie o agiografie su Olav II per diffondere ulteriormente l'importanza del culto all'estero, modellandolo sulla venerazione e sulle rappresentazioni di Gesù. Nel frattempo l'intera struttura della città si trasforma da un emporio vichingo ad una capitale urbanizzata europea.

Così le vicende del Cristianesimo, iniziate con fatica nell'XI secolo, raggiungono l'apice sui remoti confini settentrionali del mondo conosciuto all'epoca. L'arcidiocesi di Nidaros risulta una delle più estese perché, oltre alle quattro sedi episcopali norvegesi (nel 1128 è stata aggiunta Stavanger), include tutte le colonie: Isola di Man, Ebridi, Orkney, Shetland, Fær Øer, Islanda e Groenlandia. Senza dimenticare i popoli Sami ed Inuit ancora pagani.

L'ARCIDIOCESI DI NIDAROS COMPRENDE:	
Nidaros	
Norvegia settentrionale, <i>Frostaping</i>	
Dal 1015-1016 sede vescovile, dal 1152-1153 sede arcivescovile	
Bergen Norvegia occidentale, <i>Gulaping</i> Dal 1070	Skálholt Islanda meridionale Dal 1056
Oslo Norvegia orientale, <i>Borgarping</i> Dal 1075	Hólar Islanda settentrionale Dal 1106
Stavanger Norvegia meridionale, <i>Gulaping</i> Dal 1128	Kirkjubøur Fær Øer Dal 1100
Hamar Norvegia centrale, <i>Eidsivaping</i> Dal 1152-1153	Garðar Groenlandia Dal 1112-1113
Kirkwall Orkney e Shetland Dal 1050	Peel Isola di Man ed Ebridi (Sodor) Dal 1150 circa

VI.6 – IL MISTERIOSO RELIQUIARIO DI OLAV DEN HELLIGE

Grazie alle novità viene ribadito il valore del reliquiario di Olav II Haraldsson il Santo¹⁴⁸, ritenuto fondamentale sia dai monarchi sia dal clero norvegese sia dai pellegrini. Dopo essere stato spostato almeno quattro volte, ha finalmente trovato una dimora definitiva. Però il suo aspetto ha subito delle modifiche rispetto alla metà dell’XI secolo, poco documentate dalle fonti e perciò piuttosto enigmatiche.

Il *bonde* Torgils Halmason ed il figlio Grim nel 1030 preparano a Stiklestad una semplice bara di legno per trafugare il corpo del sovrano, in seguito sepolta lungo la riva sabbiosa del fiume Nidelva e riesumata nel 1031 dal vescovo Grimkjell per portarla nella Klemenskirke. Magnus Olavsson durante il suo regno dal 1035 al 1047, desideroso di donare maggior lustro al padre, decide di impreziosire la bara più di quanto già fatto con i tessuti pregiati. A quanto pare fa ricoprire il legno liscio con delle placche di argento dorato decorato a rilievo e con delle gemme. Inoltre inserisce una serratura, dotata di una chiave che viene gettata in mare nel 1065-1066 dallo zio Harald III Hardråde [pronuncia: “Hardrode”] in partenza verso la sconfitta.

Ormai i pellegrini giungono senza sosta, il culto si diffonde velocemente, così in un secolo la migliona appare insufficiente, soprattutto dal 1093 quando la semplice bara rivestita passa nella maestosa Kirkstkirke.

Nei decenni 1160-1180 re Magnus V Erlingsson (1161-1184) commissiona un nuovo reliquiario che possa contenere quello vecchio, magari inteso come ricompensa per gli sforzi dell’arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) che ha sostenuto la sua ascesa. I materiali usati sono ancora oro, argento e pietre preziose, però il sarcofago è sorretto da un piccolo colonnato ed ha un coperchio spiovente a forma di tetto. Pure questo chiuso da una chiave. In seguito la forma verrà copiata in dimensioni ridotte per ogni reliquiario islandese, norvegese o svedese. All’epoca anche in Europa il modello *châsse* spadroneggia.

Nella *Heimskringla* del 1230 circa (capitolo 253), Snorri Sturluson attribuisce il risultato ottenuto da Magnus V a Magnus Olavsson e lo descrive nella sua saga, nonostante la tipologia sia tipica del XII-XIII secolo, non dell’XI. L’autore lo conosce bene: lo ha visto di persona durante il suo viaggio alla corte norvegese dal 1219 al 1220 come ospite dello *jarl* Skule Bårdsson [pronuncia: “Bordsson”] (1189-1240), cioè poco prima della stesura della *Óláfs Saga Helga*. Forse ha cambiato il committente perché Magnus V è stato dimenticato presto dopo gli sconvolgimenti portati dal suo successore Sverre Sigurdsson (1184-1202).

¹⁴⁸ MATHIESEN 1926, p. 49; REAU 1983, p. 1005; LIDÉN 1999, pp. 214, 285; SKURTVEIT 2008; KRAG 2009; STURLUSON 2014, cap. 238, 244, 253, 270 pp. 265-266, 269-271, 298-299, 310; THUNE 2018; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; MÜLLER 2019, cap. 12; EKROLL 2021, pp. 286-288, 290, 293; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Nella saga di Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] (1217-1263) sono citati dei tributi portati vicino all’altare di Olav II nel Nidarosdomen. Si tratta di lance ed asce che si sommano all’ascia del martirio a Stiklestad, alla spada Hneitir ed alla corona di Olav già presenti. Sono tutti simboli sia della sua regalità sia della sua santità. Nei giorni di festa dal 28 luglio al 3 agosto vengono portati in processione assieme al reliquiario. Purtroppo spariscono nel 1537 con l’avvento della Riforma Luterana che vieta il culto delle reliquie. L’ultimo vescovo cattolico, Olav Engelbrektsson (1523-1537), prende le armi, la corona ed il reliquiario per nasconderli in modo da evitare la loro distruzione. Da allora il corpo di Olav giace in un luogo ignoto. Comunque l’interesse per lui non si è mai affievolito.

Le fonti cinquecentesche affermano che il corpo, dentro al reliquiario, non fosse ancora stato corrotto dalla decomposizione. È uno dei rarissimi santi non smembrati durante il Medioevo per partecipare al traffico internazionale di reliquie. Al di fuori di Nidaros si trovano soltanto frammenti delle sue vesti. Ecco perché tutti i pellegrini si recano di persona nella città norvegese almeno fino al 1537.

VI.7 – IL CULTO ED I PELLEGRINI

I norvegesi da secoli sono molto attivi nel commercio marittimo o fluviale, perciò raggiungono mete piuttosto lontane, portando con sé la propria cultura. Grazie ai loro traffici, le leggende su sant’Olav si diffondono velocemente¹⁴⁹ sia in Scandinavia sia nell’intero Nord Europa, cioè Inghilterra, Irlanda, Paesi Bassi, Germania, Polonia e coste baltiche. Perfino nei territori della Rus’ di Kiev fino a Costantinopoli. In ognuno di questi Stati c’è almeno una chiesa o un altare dedicato ad Olav. Ad esempio, nel solo Regno Unito, nel 1050-1060 compaiono già a Londra, Norwich, York, Exeter, Chester e Dublino. Novgorod in Rus’, città di fondazione variaga, mantiene dei contatti privilegiati a causa dei legami famigliari con le dinastie scandinave, inoltre Olav compie dei miracoli in zona nell’XI-XII secolo.

Molti fedeli partono verso Nidaros alla ricerca di una cura per i loro problemi. Si crede che il patrono norvegese abbia un’influenza particolare sulla salute, l’agricoltura e la fortuna, esattamente come le divinità scandinave Freyr e Thor. Alcune fiabe lo vedono protagonista nelle lotte contro i trolls ed i giganti, mostri che appaiono frequentemente nei temuti boschi montani, quindi viene pregato affinché garantisca un facile passaggio e protegga i viandanti dagli spiriti maligni. Recarsi sulla sua tomba favorisce che il miracolo richiesto si avveri.

¹⁴⁹ LEXOW 1926, p. 108; MATHIESEN 1926, pp. 24-25, 30, 43-46, 49, 65; DERRY 1957, pp. 55-56; MIDGAARD 1967, p. 28; REAU 1983, p. 1005; ASTÅS 1993, p. 446; LIDÉN 1999, p. 285; LANZI 2003, p. 136; SKURTVEIT 2008; KRAG 2009; EKROLL 2014, p. 139; STURLUSON 2014, p. VIII; THUNE 2018; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; SIMONSEN 2018, pp. 172, 188; EKROLL 2021, pp. 271-273; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

Già nel 1070 Adamo di Brema riporta nelle *Gesta Hammenburgensis Ecclesiae Pontificum* che le reliquie di sant'Olav attirano a Nidaros folle di pellegrini stranieri che affrontano una durissima navigazione lungo la costa norvegese. In realtà il flusso comincia nel 1031, subito dopo la beatificazione da parte del vescovo Grimkjell. Presto ottiene una proclamazione di santità pure a Costantinopoli, rendendolo l'ultimo martire occidentale ad essere riconosciuto dalla Chiesa Ortodossa prima dello Scisma del 1054. Nel 1091 nella capitale bizantina viene eretta una chiesa in suo onore perché risponde ad un'invocazione durante una battaglia: appare alla Guardia Variaga che riesce a salvare l'imperatore Alexios I Komnenos (1081-1118) dagli invasori Turchi.

Pochi decenni più tardi risulta un culto internazionale, vivo dall'estremo est all'estremo ovest dell'Europa, l'unico motivo per cui un'insignificante città nel profondo Nord compare sulla mappa dei pellegrinaggi. Nidaros all'epoca è situata sul bordo del mondo conosciuto, oltre si estendono soltanto misteriose terre mitiche, facendola assomigliare alla situazione di Santiago de Compostela in Spagna e di Gerusalemme in Medio Oriente. Il clero di Norvegia sfrutta le poche risorse in entrata per promuovere la sua fortuna tramite la produzione di agiografie o distintivi in peltro da consegnare ai viaggiatori. I sovrani contemporanei sono troppo occupati a combattere prima contro i confinanti poi contro gli altri pretendenti al trono, pochi trovano fondi in esubero da donare alla Chiesa.

Nel 1537 la Riforma Luterana ed il governo danese vietano il culto che, però, continua in segreto. Nel 1843, appena torna legale il credo cattolico in Norvegia, la festa di sant'Olav viene subito ripresa. In quell'occasione il vescovo restaurato dona al papa una cappella dedicata al santo all'interno della Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso a Roma.

VI.8 – I GRANDIOSI PROGETTI DI ØYSTEIN ERLENDSSON (1157-1188)

Il secondo arcivescovo di Nidaros, Øystein Erlendsson, risulta il principale fautore del successo intramontabile di Olav II Haraldsson il Santo¹⁵⁰. Scrive il testo *Passio et Miracula Beati Olavi* in latino per far conoscere anche agli eruditi europei le sofferenze ed i miracoli del patrono di Norvegia. Questo viene copiato e diffuso nell'intero Nord Europa.

Øystein si occupa soprattutto di enfatizzare il parallelo tra Olav e Gesù, a dispetto delle differenti gesta in vita. Il passato come guerriero vichingo svanisce nell'oblio perché il sovrano deve trasformarsi in un umile cristiano che accetti il sacrificio e la sconfitta in modo passivo. La doppia identità di re e martire favorisce anche gli spunti dalle agiografie di alcuni santi anglosassoni di origine nobile, ad esempio sant'Edmund e sant'Oswald di Northumbria. Tuttavia nessuno di loro

¹⁵⁰ MATHIESEN 1926, p. 44; LIDÉN 1999, p. 214; KRAG 2009; EKROLL 2014, pp. 139, 143, 145, 155; ISNARDI 2015, p. 257; STEFFEN 2016; EKROLL 2021, pp. 271, 283-285, 293, 296; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olavsfrotalet*, Nidarosdomen, n.d.; *Vikingkongen og helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

conta quanto la tendenza ad avvicinare Olav al Figlio di Dio che diffonde il Vangelo nel mondo. L'intero clero norvegese sembra approvare l'analogia perché si tratta del fondatore della Chiesa nazionale, legato indissolubilmente alla sua storia, e del santo più importante della Scandinavia. Insistono in particolare sulla lotta tra cristiani e pagani che capitolano a Stiklestad il 29 luglio 1030. Il martire porta tutta la Norvegia unita sotto la vera fede del Cristianesimo, quindi è un missionario impareggiabile.

L'ascia di Olav compare perfino nell'emblema della diocesi di Nidaros (*fig. 128*), costituito da una croce affiancata da ben due asce. Una simboleggia il potere terreno del santo e l'altra quello celeste. Una piccola ascia risulta anche una delle due forme che prendono i distintivi per i pellegrini, la seconda è il ritratto in trono del sovrano con corona ed aureola¹⁵¹.

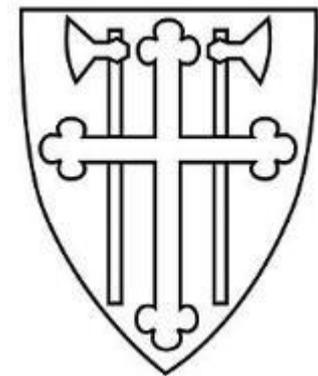


Fig. 128: Emblema attuale della Chiesa di Norvegia.

Ma Øystein non si limita alle novità ideologiche, letterarie ed artistiche, nonostante gli attriti con la monarchia norvegese. Ha studiato nell'abbazia di San Vittore a Parigi, dunque appartiene all'ordine degli agostiniani, lo stesso che forma l'*élite* culturale europea e che gestisce tutti i siti religiosi in Palestina conquistati tramite le Crociate. Si tratta di un gruppo di personaggi importanti di cui lui fa parte, imparando importantissime nozioni riguardo Gerusalemme. Durante il suo episcopato le sfrutta per rendere familiare il primo sguardo dei pellegrini su Nidaros. Sa che il loro lungo viaggio difficile avviene attraverso luoghi sconosciuti sia se navigano a ridosso della costa rocciosa sia se camminano su alte montagne e strette vallate disabitate. Hanno bisogno, raggiunta la meta, di un'accoglienza accurata che li aiuti a riconoscere facilmente il termine del loro percorso. Così comincia un processo di trasformazione dell'intera città e del circondario, basandoli sull'aspetto delle altre località di pellegrinaggio. Fatalità preferisce prendere a modello proprio Gerusalemme. Alcuni toponimi vengono addirittura cambiati per fare in modo che si riferissero a posti famosi in Palestina, spesso tradotti in norreno per garantire al popolo locale non istruito di comprendere l'allusione.

Al centro del progetto si trova il Nidarosdomen. Il primo scorcio su di esso (*figg. 126-127*) appare dalla collina Feginsbrekka, un'altura a sud della città che prende questo nome dal 1179 in onore del Mons Gaudi o Monte Gioia di Gerusalemme. Dal colle scende una strada che passa sotto alle mura del castello reale noto come Sverresborg o Zion dal 1180. Dalla fortezza le guardie controllano il traffico sulle strade e nel porto. La strada poi prosegue verso la collina Steinberget da cui si può ammirare l'intera distesa piatta della penisola Nidarnes, tagliata dal sinuoso fiume Nidelva.

¹⁵¹ Per i distintivi dei pellegrini vedere gli esempi alle pagine 114-115 e le figure 82-83.

Durante il XII-XIII secolo la città cresce velocemente, quindi è costellata di cantieri. Sulla parte meridionale sorgono i grandi edifici in pietra che ospitano il monarca e l'arcivescovo. Le case dei due-tremila abitanti sono tutte in legno con i tetti di torba erbosa. Tra di esse spicca una decina di chiese parrocchiali in pietra bianca, ma è la cattedrale a svettare su ogni altra costruzione.

A ridosso dei confini, sono situati tre monasteri: il primo a nord su un'isola (Nidarholm), il secondo ad est ed il terzo a sud. Come se le preghiere recitate al loro interno fungessero da difesa.

L'ingresso di Nidaros si trova ad ovest, attraverso un'ulteriore fortezza che torreggia sui campi coltivati punteggiati da poche fattorie. Da questa si prosegue verso sud lungo l'ansa del fiume, dove si ergono il palazzo dell'arcivescovo (Erkebispegården [pronuncia: "Erkebispegorden"]) ed il Nidarosdomen, situato in cima al punto più alto della penisola. Ad est si passa davanti alla corte reale per arrivare a nord all'Ospedale di Santa Maria, costruito appositamente per dare rifugio ai pellegrini stanchi o malati.

Arrivando via nave, invece, ci si ferma al porto sulla foce del Nidelva sul Trondheimsfjord. Una grande croce segnala l'unione del fiume con il fiordo, avvisando i marinai che stanno approdando in una città cristiana. Poco lontano una torre di pietra protegge l'insenatura dai possibili nemici. Appena usciti dal porto situato nell'estremità nord-est, i viaggiatori si affacciano sul mercato e sui quartieri caratterizzati da strade strette e fitti edifici di legno.

VI.9 – L'OTTAGONO DEL NIDAROSDOMEN

La cattedrale non rimane estranea agli ambiziosi progetti dell'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188)¹⁵². Elaborato il paragone tra Gesù ed Olav in letteratura, nell'iconografia e nel paesaggio attorno a Nidaros, non tralascia l'architettura della sede principale del culto. Esige un'ampiezza maggiore per stupire i viaggiatori che, dopo un tragitto attraverso lande desolate, non si aspettano una chiesa così grande tanto a nord. Perciò risolve l'annoso problema del coro a pianta rettangolare troppo stretto.

Nel decennio precedente alla sua morte, Øysteinn commissiona la sostituzione dell'estremità orientale con una nuova di forma ottagonale. Prevede che funga pure da santuario monumentale per il sarcofago di sant'Olav, ormai collocato definitivamente nel Nidarosdomen. Dunque prende spunto dagli edifici già eretti in Europa per questo scopo, soprattutto quelli contemporanei in stile Gotico, dato che ha studiato a Parigi ed è appena tornato dall'esilio in Inghilterra sud-orientale (1179-1183).

¹⁵² WILSON 1903, p. 94; LEXOW 1926, pp. 44, 46, 75-86, 107-108; MATHIESEN 1926, pp. 29, 38-43, 57-58; LIDÉN 1999, p. 190; SKURTVEIT 2008; KRAG 2009; EKROLL 2014, pp. 139, 147, 149, 151, 153-155, 159; STURLUSON 2014, cap. 245 p. 271; *Translatio Olavi (1031)*, Den Katolske Kirke, 2018; EKROLL 2021, pp. 271, 289-290, 292-296; BANDLIEN e NORSENG 2022; BROCHMANN, TSCHUDI-MADSEN e STORSLETTEN 2022; *Fra kapell til katedral*, Nidarosdomen, n.d; *Vikingkongen og Helgenen Olav*, Pilegrimsleden, n.d.

Probabilmente ha visitato la Cattedrale di Canterbury, in fase di ricostruzione dopo un incendio, e la Temple Church a Londra, costruita dai Cavalieri Templari entro il 1163 e consacrata dal patriarca di Gerusalemme nel 1185.

Per seguire fedelmente la moda continentale, chiama un gruppo di maestri dall'estero che conoscono meglio le tecniche necessarie per erigere archi acuti, volte ad ogiva costolonate, pilastri a fascio, pinnacoli, polifore leggere o aprire vetrate estese, inclusi i rosoni. Tuttavia dal Romanico vengono mantenute pareti spesse e decorazioni architettoniche a rilievo come foglie d'acanto o alloro, palmette, dentelli e modanature semplici. Il nuovo metodo costruttivo, grazie ai contrafforti esterni, rende le pareti non portanti e permette piante poligonali, non solo squadrate, con una serie di cappelle laterali radianti. Il tutto viene ornato riccamente sia all'interno sia all'esterno (*fig. 130*) anche da motivi più recenti, come rose tridimensionali, foglie rampanti (o gattoni), doccioni zoomorfi ed arcatelle pensili cieche.

Inoltre Øystein fa in modo che la pianta sia associabile a quella della Rotonda della Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme. L'imperatore Costantino nella prima metà del IV secolo fa erigere una basilica composta di tre ambienti in modo da esaltare i luoghi della Passione di Gesù, cioè il Calvario (o Golgota) dov'è stato crocefisso e la grotta del sepolcro. Anche in questo caso il santuario coincide con la sepoltura ed ha una pianta quasi circolare. A sua volta Costantino si è ispirato ai mausolei tardoimperiali, di solito basati su un cerchio o un ottagono, e presto replicati su suo invito per ogni chiesa del tipo *Martyrion* che ospiti il corpo di un martire cristiano. L'esempio di Gerusalemme risulta il più maestoso perché si tratta del Figlio di Dio. La Rotonda costituisce l'estremità orientale della basilica rettangolare. È formata da un ampio corridoio, detto deambulatorio, che passa intorno alla tomba isolata di Gesù, situata al centro. Per costruirla è stato necessario togliere la roccia della collina circostante. Verso la metà del XII secolo i nobili europei, che hanno riconquistato Gerusalemme con la Crociata del 1099, si sono dedicati al restauro dell'edificio, rovinato dai sismi e dagli invasori islamici scacciati, a cui aggiungono un nuovo tetto conico (sopravvissuto fino all'incendio del 1808). Dal XIII secolo la Terrasanta diventa la principale meta dei pellegrinaggi europei grazie alla protezione degli Stati Crociati ed alla gestione degli agostiniani. Perfino i fedeli norvegesi più ricchi si prodigano nel lungo viaggio.

Dunque l'arcivescovo Øysteinn non può non prendere spunto dal modello ideale per l'Ottagono di Nidaros: vuole che all'interno la tomba di Olav abbia la stessa posizione di quella di Gesù (*fig. 129*). Non dimentica né lo svettante tetto conico, visibile da grandi distanze, né l'inclinazione della rotonda rispetto alle navate (non necessaria in Norvegia dato che il sito è libero da ostacoli preesistenti).

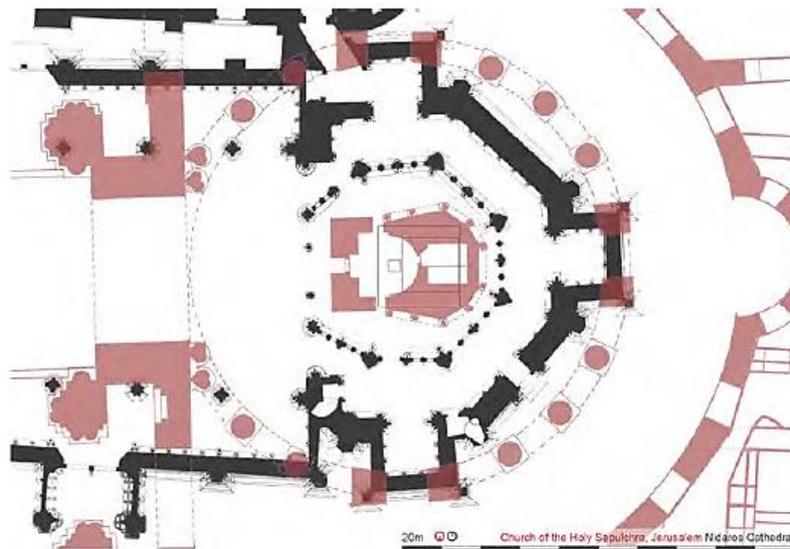


Fig. 129: Confronto tra la pianta dell'Ottagono del Nidarosdomen (in nero) e della Rotonda della Basilica del Santo Sepolcro (in rosso).

Mantiene l'altare maggiore sullo stesso punto della Kristkirke e vi posa sopra il reliquiario donato da re Magnus V Erlingsson negli anni 1160-1170, preservando i due motivi dell'esistenza della sede arcivescovile. Adesso i pellegrini possono camminarci intorno senza creare ostruzioni come capitava nel vecchio coro rettangolare. Però, per realizzare l'impresa, viene demolita la Mariaskirke di Harald III Hardråde sopravvissuta finora. Praticamente le quattro chiese costruite in precedenza sull'ansa del fiume vengono unite, senza interrare la sorgente curativa sgorgata dallo scavo del 1031 che ottiene il suo posto tra cappella laterale sud ed il portale d'accesso diretto.

Dal 1210-1215 l'Ottagono distingue il Nidarosdomen da tutte le altre cattedrali norvegesi. Perfino da ogni altra chiesa del Nord Europa che nell'abside abbia un deambulatorio attorno alla tomba del santo venerato.

Nei due viaggi a corte all'inizio del Duecento Snorri Sturluson visita l'edificio rinnovato. In seguito, durante il XIII secolo, le navate verranno aggiornate secondo lo stile Gotico, inserendo archi acuti, volte ad ogiva e grandi vetrate. Dal 1248 pure la facciata occidentale e le sue due torri subiranno un rinnovo per adattare alla grandiosità del resto. Soltanto verso il 1320 i lavori saranno completati definitivamente, raggiungendo le misure di 102 metri di lunghezza, 50 metri di larghezza e 21 metri di altezza nella navata centrale. L'unica parte mantenuta originale della Kristkirke di Olav III Kyrre risulterà il transetto.

In futuro, persino dopo la Riforma Protestante, l'Ottagono otterrà una cura particolare a differenza del resto dell'edificio lasciato cadere in rovina. Ad ogni danno verrà restaurato e decorato secondo il meglio possibile all'epoca. La sua importanza come scenario che decora la sepoltura di sant'Olav II Haraldsson non cesserà mai.



Fig. 130: L'esterno dell'Ottagono del Nidarosdomen, Trondheim.

SCHEMA RIASSUNTIVO DEI TRASFERIMENTI DEL RELIQUIARIO DI OLAV DEN HELLIGE:		
1030	Bonde Torgils Halmason di Stiklestad	Bara semplice di legno, sepolta lungo la riva sabbiosa del Nidelva
1031	Vescovo Grimkjell	Bara traslata nelle Klemenskirke e coperta da tessuti preziosi
1035-1047	Re Magnus Olavsson (1035-1047)	Aggiunte placche di argento dorato alla bara, decorate con bassorilievi e gemme
1050 circa		Bara spostata nella Olavskirke lungo la riva del Nidelva
1050-1065	Re Harald III Sigurdsson Hardråde (1046-1066)	Bara spostata nella Mariaskirke, sorta accanto alla Olavskirke
1070-1090	Re Olav III Haraldsson Kyrre (1067-1093)	Bara spostata nella Kristkirke che sostituisce la Olavskirke

1152-1153		La Kristkirke diventa sede arcivescovile, quindi viene ingrandita, dedicata a sant'Olav e prende il nome di Nidarosdomen
1160-1170	Re Magnus V Erlingsson (1161-1184)	Bara inserita nel nuovo reliquiario prezioso modello a <i>châsse</i>
1180-1188	Arcivescovo Øysteinn Erlendsson di Nidaros (1157-1188)	Reliquiario spostato nell'Ottagono aggiunto al Nidarosdomen

VI.10 – REX PERPETUUS NORVEGIAE

Grazie all'ideologia imposta dall'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188), dalla fine del XII secolo Olav II Haraldsson diventa innanzitutto un martire, mentre il suo ruolo di monarca ormai passa in secondo piano¹⁵³. Inoltre Nidaros viene considerata la città del clero, non più la capitale del regno, specialmente dal 1217 quando re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: “Hokon Hokonsson”] (1217-1263) sposta la corte a Bergen per allontanarsi dalla forte influenza ecclesiastica sul governo. Lo Stato comunque ha bisogno del santo perché il potere politico è irrimediabilmente intrecciato con quello della Chiesa. Entrambi condividono l'interesse per l'unificatore ed il fondatore della nazione cristiana.

Olav, reso pari ai sovrani giusti presentati nella *Bibbia*, ottiene il titolo di *Rex perpetuus Norvegiae*, associato al concetto di dinastia superiore perché scelta da Dio, quindi l'unica degna di regnare. Lui funge da modello d'ispirazione per i successori al trono, grazie alla fama postuma da re magnanimo, missionario vigoroso, fedele zelante ed ottimo legislatore. Inoltre rimane il protettore del Regno di Norvegia. Il suo ruolo di patrono risulta particolarmente importante per gli eredi: fortifica l'unione tra Stato e Chiesa, dando prestigio alle due istituzioni.

Per questo nel 1161 il giovanissimo Magnus V Erlingsson (1161-1184), quando viene incoronato dall'arcivescovo Øystein nel Nidarosdomen, si deve dichiarare sia sottoposto sia sostituto di Olav, ricevendo il regno in prestito da lui attraverso l'imposizione della corona. Principi in seguito inseriti dall'ecclesiastico nei *Canones Nidrosienses*, le nuove leggi che sanciscono la legittimazione della dinastia reale, il consolidamento del suo potere tramite l'alleanza con la Chiesa ed i privilegi concessi all'arcivescovo dai genitori di Magnus V. Così la cattedrale si carica di un'ulteriore funzione, oltre a quella di sepolcro, luogo di pellegrinaggio, sede della diocesi e mausoleo dinastico, cioè la custodia

¹⁵³ FETT 1917, p. 147; MATHIESEN 1926, pp. 34-35, 38-39; ASTÅS 1993, p. 446; THEODORICUS MONACHUS 1998, p. VII; LIDÉN 1999, pp. 214, 216-217; KRAG 2009; EKROLL 2014, p. 157; STURLUSON 2014, p. VII; ISNARDI 2015, p. 257; EKROLL 2021, pp. 153, 279; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022.

della corona di Olav den Hellige. Lo stesso accadeva ai sovrani latini di Gerusalemme: incoronati e sepolti nella Basilica del Santo Sepolcro perché servi di Gesù.

Nei secoli precedenti, per reclamare il trono di Norvegia, era sufficiente vantare una discendenza maschile dal capostipite Harald Bellachioma (872-933) e venire accettati da tutti i *þingar* [pronuncia: “Thingar”] regionali, le assemblee degli abitanti locali. L’unica eccezione si era verificata con il governo degli *jarlar* di Lade nei periodi 965-995 e 1000-1015 perché discendenti da Harald tramite una donna, ma supportati da Danimarca e Svezia. Per ogni nobile risultava normale avere una serie di concubine o condividere il trono con i fratellastri. Una situazione che spesso portava ad attriti, suddivisioni in partititi opposti, lotte tra pretendenti, congiure, usurpazioni, esili od omicidi. Avvenimenti comuni nell’epoca della Guerra Civile (1130-1240). Nel pieno degli scontri, il clero si intromette, tendendo a persuadere i monarchi della necessità della primogenitura e della nascita legittima per ottenere il diritto al trono. Gli arcivescovi insistono con più autorità, finché Kristin Sigurdsdatter, la figlia di Sigurd I Magnusson il Crociato (1103-1130), ed Erling Ormsson Skakke non accettano di ungere il proprio figlio Magnus pur di assicurargli l’ascesa su tutti gli altri pretendenti meno validi. La sua supremazia dura sino all’arrivo di Sverre Sigurdsson (1184-1202) dalle Fær Øer nel 1177: essendo erede di re Sigurd Munn II Haraldsson (1136-1155) avrebbe la precedenza, nonostante gli si opponga l’intero clero pur di non perdere i privilegi appena acquisiti. Da allora l’ascia di Olav II Haraldsson appare sullo stemma personale dei monarchi, poi in quello della dinastia ed in seguito dell’intera nazione. Simboleggia il potere regale, la vittoria in guerra, il martirio e la giustizia, così ricorda a chiunque la veda sia di distinguersi sul campo di battaglia sia la morale comune. Dal 1280 compare lo stemma di Norvegia attuale raffigurante un leone incoronato che regge l’ascia (*fig. 131*).



Fig. 131: Disegno di HAKON THORSEN del sigillo personale di re Eirik II Magnusson (1280-1299).

VII – IL CENTRO DELL’OLAVSANTEMENSALE

Come la *Óláfs Saga Helga* [“Saga di Óláfr il Santo”] di Snorri Sturluson unisce il re al santo, lo stesso accade nell’Olavsantemense, dove le quattro scene storiche laterali sono divise in centro dal ritratto stante del martire¹⁵⁴. Nei frontali d’altare, soprattutto dello stile *Høigotik*, risulta comune questa composizione.

Le scene ricordano le ultime gesta che stanno alla base della beatificazione di Olav II Haraldsson (1015-1030), escludendo i miracoli e seguendo abbastanza fedelmente il testo di Snorri. Dimostrano sia la sua similitudine con i martiri della tradizione europea sia la sua relazione diretta con le divinità. Tramite i modelli iconografici lo paragonano a personaggi fondamentali nella *Bibbia* come Giacobbe, Davide, Gesù e Stefano.

Fin dal 1030-1031 lui risulta il santo più importante in Norvegia perché ne è il patrono. Si tratta del sovrano che ha unificato definitivamente la nazione, ha scacciato gli invasori danesi guidati dall’invincibile Knud den Store, ha introdotto il Cristianesimo, ha rinnovato le leggi dei *þingar* [pronuncia: “Thingar”] ed ha organizzato una Chiesa locale. Anche le cronache riconoscono la sua attività da missionario: descrivono con semplicità come si scagli contro i pagani che resistono, riuscendo puntualmente a convincerli o a costringerli a convertirsi. L’arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) durante la seconda metà del XII secolo esalta ogni singolo aspetto simbolico legato all’agiografia che circola già da parecchio tempo. Lui rende Olav uguale agli altri eroi cristiani, eliminando certi episodi scomodi, moderando alcune sue reazioni e risaltando i miracoli compiuti. Grazie a lui diventa un monarca inviato da Dio che, al termine del mandato, lo richiama a sé attraverso il sacrificio a Stiklestad. Perciò lo scontro finale si trasforma all’improvviso in una lotta tra cristiani e pagani per la supremazia.

VII.1 – OLAV SOTTO ALL’ARCATA

Il centro dell’*antemense* occupa per intero uno dei tre campi rettangolari verticali¹⁵⁵ (fig. 132). Olav II Haraldsson den Hellige appare in piedi sotto ad un portale, o un baldacchino, che si staglia contro uno sfondo di orpimento (ad imitazione della foglia d’oro).

¹⁵⁴ FETT 1917, pp. 149, 151, 153; KRAG 2009; STANG 2013, p. 158; THUNE 2014; STEFFEN 2016; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

¹⁵⁵ Illustreret Tidende 1868, pp. 356-357; UNDSET 1878, p. 67; LINDBLOM 1916, pp. 47, 154; FETT 1917, pp. 149, 155; LEXOW 1926, p. 134; LIDÉN 1999, pp. 156, 288, 292; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; SKURTVEIT 2008; STANG 2013, p. 158; THUNE 2014; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; RASMUSSEN 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Ha una posa sinuosa, tipica dello stile *Høigotik*, che gli dona un aspetto elegante, rilassato ed aristocratico (*fig. 133*). Viene evidenziata sia dall'espressione serena del viso sia dall'abbigliamento. Indossa una tunica rossa monocroma decorata da un rombo dorato in cui è ricamato un fiore a quattro petali. Sembra fermata in vita da una cintura nascosta tra le pieghe. Un mantello blu foderato di pelliccia marroncina cade dalle spalle di Olav. Il lembo destro è avvolto attorno al polso sinistro che lo tiene sollevato di traverso, interrompendo la lunga tunica. Purtroppo non si può sapere se le scarpe siano originali o meno perché la parte inferiore del dipinto ha subito dei danni a causa dell'umidità. Inoltre non si riesce a capire se il santo posasse davvero i piedi su una collinetta che rievochi l'altura di Stiklestad.

In generale i vestiti si ispirano a quelli trecenteschi, contemporanei alla commissione dell'*antemensale*. Perfino i colori scelti seguono la moda diffusasi nell'arte di Bergen, cioè il rosso quasi privo di sfumature ed il blu. Le campiture piatte sono movimentate da pieghe tracciate con una tonalità più scura, spesso bordate di nero, però non tengono conto dell'anatomia sottostante al tessuto. L'ennesima caratteristica che prova l'appartenenza del frontale all'*Høigotik*.

Tuttavia questi due particolari indumenti hanno un significato preciso, riconducibile al titolo nobiliare di Olav. Come nella cultura europea, i vestiti¹⁵⁶ distinguono le persone secondo l'appartenenza ad una determinata classe sociale, tramite la forma, il tessuto ed il colore. I basilari, comuni sia alle donne sia agli uomini, sono proprio la tunica, il mantello e le calzature.

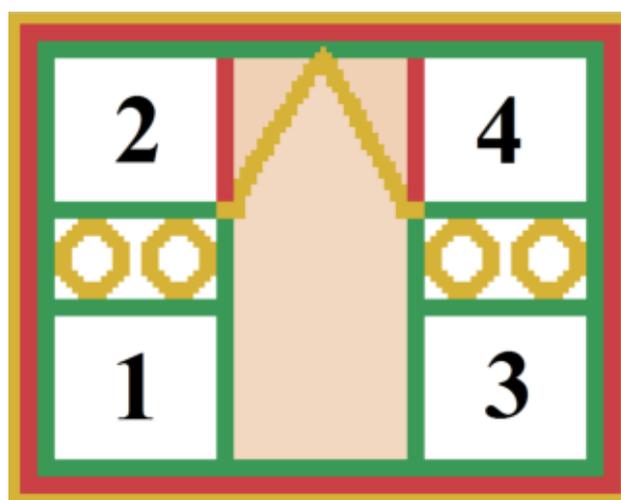


Fig. 132: Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la Óláfs Saga Helga di Snorri Sturluson, con evidenziato il centro.

¹⁵⁶ COOPER 1978, p. 38; ISNARDI 1991, pp. 611-612; GILLES 1993, pp. 181-182, 186, 203; URECH 1995, pp. 156-157; CIRLOT 2001 pp. 49-50, 353.

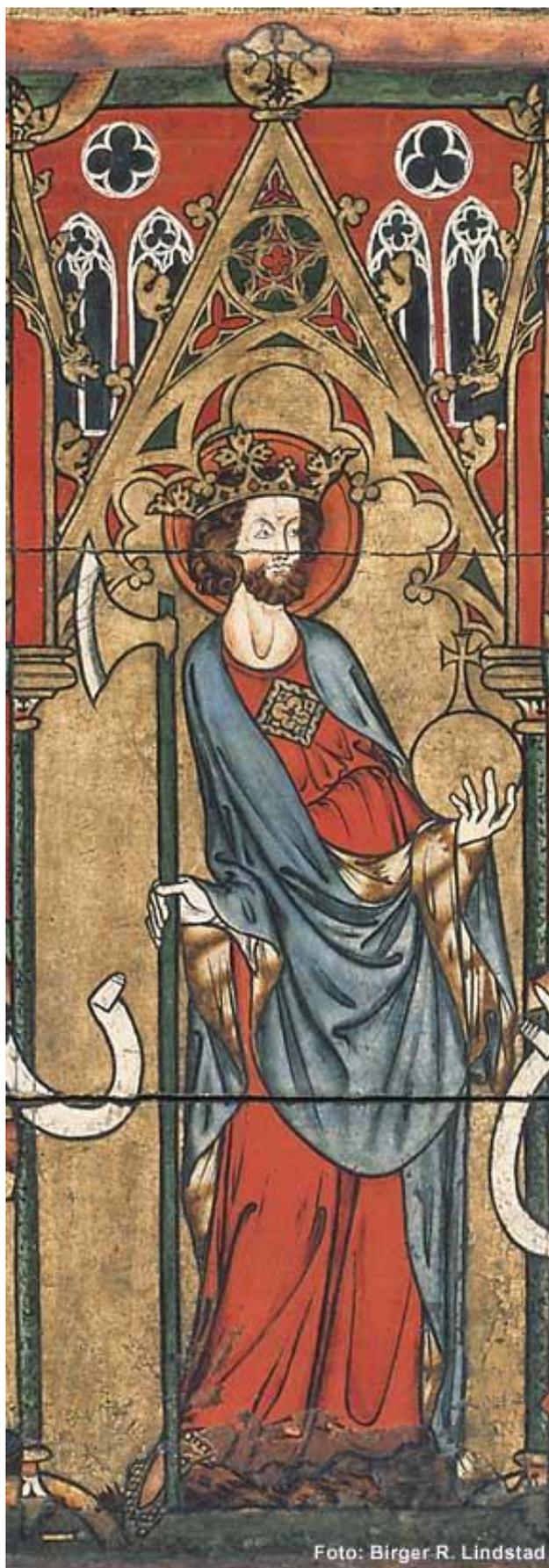


Foto: Birger R. Lindstad

Fig. 133: Ritratto stante di sant'Olav nell'Olavsantemense (centro), inizio del XIV secolo, Trondheim.

La tunica spesso ha le maniche lunghe ed arriva fino ai piedi. Il suo uso è popolare fin dall'antichità. I greci ed i romani la indossano anche durante i riti religiosi, così in seguito rimane tra gli abiti del clero cristiano. All'epoca di Carlo Magno (768-814) cade in disuso nella vita quotidiana perché scomoda da portare a cavallo o per circolare in città, quindi serve esclusivamente nelle cerimonie laiche di corte o religiose in chiesa. La tunica, poggiandosi direttamente sulla pelle della persona, rappresenta la sua anima. Il colore rosso, perfino in Scandinavia, allude al sacrificio o alla regalità che caratterizzano i superiori.

Il mantello, invece, consiste in un pezzo di stoffa rettangolare, di solito fermato sulle spalle da una spilla o da una fibula. Per i greci ed i romani era riservato alle divinità, così presto si diffonde sia tra i sacerdoti sia tra i filosofi che le rappresentano in Terra. Nel mondo ebraico è lo stesso. Inoltre il mantello viene passato da colui che tiene la carica al suo successore, in modo da permettergli di ereditare i poteri sovranaturali legati alla relazione con Dio, un esempio può essere quello che succede tra i profeti Elia ed Eliseo (2 Re 2, 7-15). Comunque, col trascorrere del tempo, diventa un soprabito sempre più comune nella società. Già all'epoca di Gesù è abbastanza diffuso. Intanto le dimensioni si sono ridotte rispetto all'epoca greca e sono disponibili diversi colori, decorazioni o tessuti, inclusa la pelle. Dal Medioevo risulta l'indumento tipico delle corti reali, venendo spesso foderato di pelliccia per risaltarne la preziosità. Siccome ormai è considerato un lusso, viene vietato al clero di indossarlo, esclusi i vescovi.

Dunque il mantello, anche in Scandinavia, rimane legato alla sovranità e all'investitura da parte di un signore. Indica una dignità superiore rispetto al resto del popolo. Funge pure da velo che nasconde la persona che lo porta, esprimendo la sua concentrazione, l'isolamento volontario dagli uomini, l'estraniamento dal mondo ed il segreto sulle rivelazioni ricevute dalle divinità. Il colore scuro esalta questo aspetto di protezione, mentre a Nord allude all'invulnerabilità e all'invisibilità (secondo le leggende riguardo Odino), trasformando il manto in un oggetto magico che consente un travestimento. Il grigio, invece, sarebbe un annuncio di morte imminente.

L'insieme della tunica rossa ed il mantello scuro blu-grigiastro foderato di pelliccia, allora avvertono già l'osservatore erudito che il grande personaggio centrale è un monarca in contatto con le divinità, assorto nel realizzare il destino scelto per lui fino al sacrificio.

Nell'*antemensale* Olav den Hellige sembra alto e snello, come ogni altra figura gotica, ma non assomiglia all'Olav Digre ("robusto") descritto nelle saghe. Non si scorgono tracce né della sua statura media né della sua robustezza né delle guance rubiconde. In compenso rimangono la carnagione chiara, i capelli lunghi rossicci e la barba non rasata. Ciò permette di identificarlo facilmente, assieme ad altri dettagli che seguono la sua tipica iconografia: gli attributi.

VII.2 – GLI ATTRIBUTI: CORONA, AUREOLA, GLOBO CRUCIGERO ED ASCIA

Sui ricci del santo si appoggia una corona dorata che alterna punte a forma di giglio e triangolari (*fig. 134*). È impreziosita da una fila di gemme romboidali sia alla base sia al centro dei gigli. Questi ultimi paiono anche traforati o decorati da sferette incastonate, forse perle o altre pietre.

Ricorda che si tratta di un monarca, ma non di uno qualsiasi: del *Rex perpetuus Norvegiae*, colui che terrà tutti i suoi successori come vassalli.

Comunque la corona¹⁵⁷ ha altri significati, derivati dalla cultura europea. Scaturiscono dal suo essere un copricapo ornamentale che fa sembrare più alta la testa di chi lo indossa, sormontando la parte superiore del corpo (quella più nobile) ed elevando la persona al di sopra degli altri. Viene posta sul capo come un dono proveniente dall'alto, inoltre ha una forma circolare che suggerisce sia la perfezione sia l'orbita del Cielo. Quindi esprime la partecipazione al divino di una creatura terrena dotata di potere e forza maggiori dei consimili. Magari allude anche ad una promessa di vita eterna. L'insieme simboleggia la supremazia, la sovranità, garantita dalla relazione con gli dei. Altre qualità sono la prosperità, l'eccellenza, il privilegio e la virtù, cioè doti che conducono le gesta di un uomo al successo.

Nell'antichità classica, greci e romani creavano delle corone intrecciando rami di alberi diversi in base alla divinità a cui la persona decideva di consacrarsi. Chi ne portava una veniva facilmente identificato e godeva di un particolare favore, spesso si riteneva addirittura una creatura sovranaturale. Presto i rami stilizzati diventano di metallo, spesso oro decorato da gemme variopinte, trasformandosi in manufatti più preziosi, a volte chiamati "diademi". Mescolandosi con il culto del Sole, al semplice cerchio vengono aggiunti dei raggi di luce, corrispondenti alle punte. Queste alludono all'illuminazione spirituale ricevuta dal cielo.

Dunque i monarchi indossano diademi d'oro per ricordare che la loro autorità dipende dagli dei. Un concetto mantenuto dall'Ebraismo e dal Cristianesimo perché Dio è il signore supremo, conosce l'animo di ogni umano e, tramite la sua benedizione (scesa con l'unzione), incorona solo coloro che ne sono degni.

Anche gli atleti vittoriosi dell'antichità ricevevano come premio una corona vegetale. Quest'ultimo aspetto viene ripreso dai cristiani che esaltano il trionfo sulla morte dei propri martiri: uomini che, seguendo un principio superiore all'istinto, hanno ottenuto la ricompensa più alta in Paradiso. Il loro premio per lo sforzo di non cedere alle tentazioni e per il sacrificio finale è la santificazione. Tuttavia non risulta l'emblema più ovvio della santità.

¹⁵⁷ COOPER 1978, p. 47; HALL 1983, p. 113; URECH 1995, p. 66; CIRLOT 2001, p. 72; BIEDERMANN 2005, pp. 137-138; CHEVALIER E GHEERBRANT 2011, vol. 1 pp. 323-326.

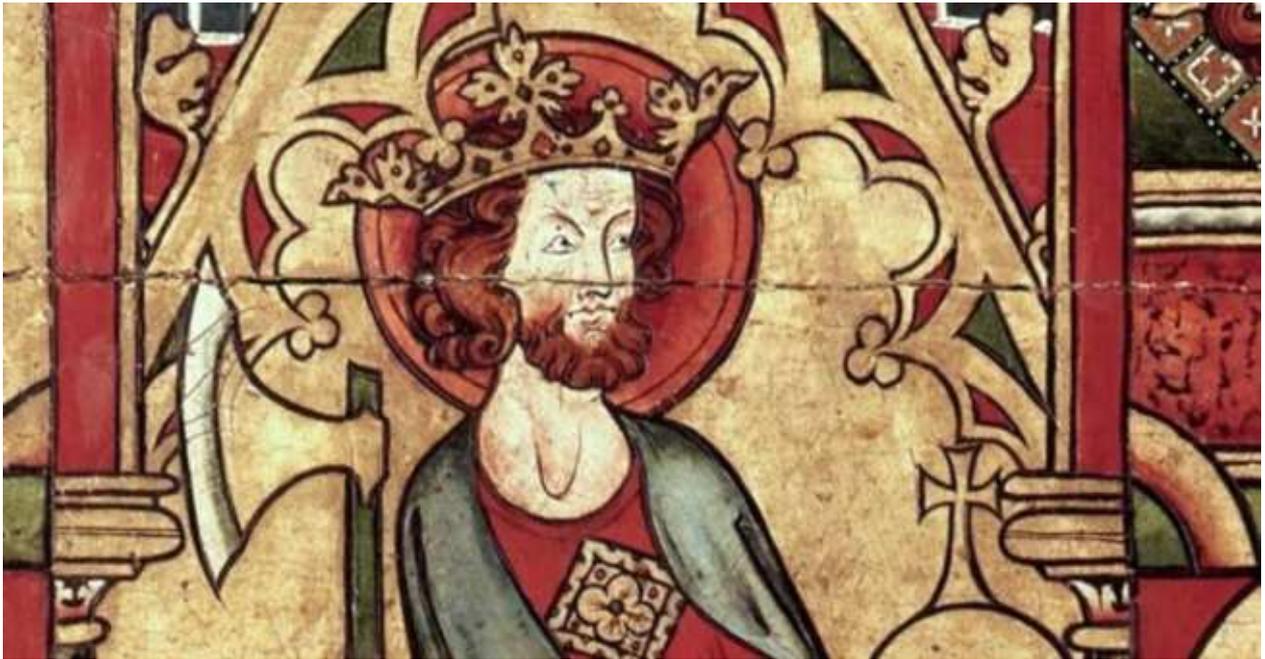


Fig. 134: Dettaglio della testa di sant'Olav al centro dell'*Olavsantemense*, inizio del XIV secolo, Trondheim.

Dietro alla testa di Olav spicca un'aureola rossa circolare, dotata di due bordi neri, uno più spesso all'esterno ed uno più sottile all'interno (fig. 134).

L'aureola o nimbo¹⁵⁸ è un alone splendente che contrassegna i personaggi sovrumani, di solito divinità o persone in rapporto con esse (ad esempio santi, profeti o sovrani). Ne circonda il capo, come se fosse un disco dall'apparenza solida, invece si tratta di un'irradiazione luminosa innaturale resa simile ad un Sole. Si trova intorno alla testa perché corrisponde alla parte superiore del corpo, la più nobile e spirituale, sede di saggezza, conoscenza ed intelligenza. Dunque esprime le virtù emanate, valorizzandone l'origine sacra. Suscita rispetto, adorazione e soggezione.

L'origine del nimbo risale agli antichi culti solari, un aspetto che si è tramandato nei secoli. Alcune divinità greche dell'Olimpo (Apollo e Zeus per primi) avevano una raggiera oppure un cerchio che spuntava dai capelli, proprio per simboleggiare il Sole che le illuminava. Durante l'Ellenismo questo cerchio compare nei ritratti sulle lapidi funerarie, dimostrando una certa deferenza nei confronti dell'aldilà. In seguito passa nella cultura latina, adornando le teste degli imperatori divinizzati. Diventa talmente noto che i cristiani non possono fare a meno di adottarlo per risaltare la Trinità. Già dal II-III secolo evidenzia Gesù, altrimenti non distinguibile dagli altri personaggi, in particolare dagli Apostoli. Nelle incisioni rimane una circonferenza vuota, mentre nelle pitture è riempita da una campitura monocroma. Poi l'usanza viene estesa anche a Maria ed agli angeli. Dal IV-V secolo pure i Discepoli e gli Evangelisti ne godono, così in poco tempo dà una maggiore importanza ad ogni santo, diventando un attributo davvero comune. Dal VI secolo vengono inclusi tutti gli autori della

¹⁵⁸ COOPER 1978, p. 112; HALL 1983, p. 65; URECH 1995, pp. 174-179; CIRLOT 2001, pp. 21, 135; BIEDERMANN 2005, pp. 57-58; CHEVALIER E GHEERBRANT 2011, vol. 1 p. 116.

Bibbia. Esiste perfino la distinzione tra i personaggi defunti ammessi al Cielo e quelli ancora vivi: i primi mantengono l'aureola rotonda, mentre per secondi si trasforma in un quadrato che simboleggia la Terra. Gesù, invece, ne esibisce una circolare con una croce inscritta. Durante il Medioevo il nimbo viene raffigurato soprattutto come un disco dorato piatto perché composto di fuoco e luce divini. A volte i colori vengono variati per esprimere un diverso grado di santità. La tradizione termina soltanto nel Rinascimento a causa dell'applicazione della prospettiva che rende scomoda la presenza dell'aureola.

Assomiglia ad una corona regale, però esalta il potere spirituale, non quello temporale, distinguendoli.

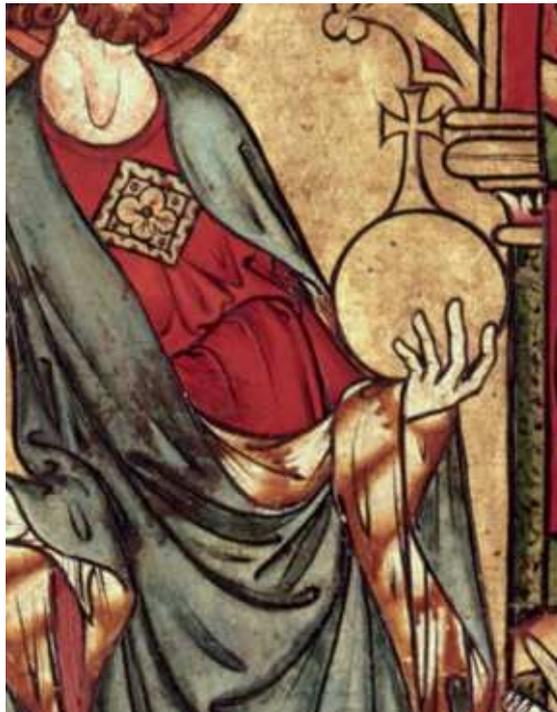


Fig. 135: Dettaglio del globo crucigero sorretto da sant'Olav al centro dell'Olavsantemense, inizio del XIV secolo, Trondheim.

Con la mano sinistra, oltre al lembo del mantello blu, Olav solleva un globo crucigero dorato, cioè una grande sfera sormontata da una crocetta (*fig. 135*). Si tratta di un ulteriore simbolo di regalità cristiana.

La sfera¹⁵⁹, grazie alla sua forma, esprime diversi concetti: l'eternità senza limiti, la perfezione priva di increspature e la mancanza di difficoltà od ostacoli, corrispondenti agli spigoli. Ma, soprattutto, indica la totalità, quindi il mondo (nonostante in passato si credesse piatto) o addirittura l'universo intero.

Se viene sorretta da un uomo rappresenta il suo dominio assoluto su un territorio più o meno ristretto. Ciò significa che si tratta di un monarca. L'utilizzo sotto questo punto di vista comincia con gli

¹⁵⁹ COOPER 1978, p. 74; HALL 1983, p. 221; URECH 1995, p. 127; CIRLOT 2001, p. 119; CHEVALIER E GHEERBRANT 2011, vol. 1 p. 532.

imperatori latini che governavano su tutto il mondo conosciuto. L'avvento del Cristianesimo ha portato all'aggiunta di una croce sulla calotta superiore. Ricorda la potenza della Creazione, la provvidenza divina, la necessità delle fede, la lotta contro i demoni per difendere il bene e la sofferenza che gli uomini devono superare per venire salvati dall'amore divino. Nei secoli la piccola croce diventa gradualmente più grande, fino a raggiungere le stesse dimensioni del diametro della sfera. Inoltre vengono aggiunte delle pietre preziose. L'uso, però, si divide tra laico e religioso.

Con la frammentazione dell'Impero d'Occidente (V-VI secolo), il globo crucigero si diffonde nelle corti di ogni regno. Nelle raffigurazioni può apparire sia nella mano sinistra sia sulla cima dello scettro sia su una punta della corona. Spesso allude pure al diritto di governare concesso dalle divinità, elevando una dinastia sopra alle altre famiglie che abitano un determinato territorio. Afferma l'autorità su una nazione destinata a crescere.

Compare perfino nell'arte sacra. Di solito lo regge Gesù a cui viene consegnato dall'arcangelo Michele o Gabriele, quando sale al trono in Cielo dopo la Resurrezione. Quindi la scena ritrae la *Majestas Domini*, cioè il suo controllo sull'universo che ha salvato e la sua onnipotenza.

Con la mano destra, seminascosta dal mantello blu, Olav regge un'ascia dorata, formata da un'ampia lama asimmetrica e da una lunga asta verde (*fig. 136*). Il suo attributo speciale. È la prima delle tre armi che lo hanno ferito mortalmente a Stiklestad, quindi è uno strumento del suo martirio e rievoca il sacrificio che lo ha portato alla santità.

Di solito l'ascia¹⁶⁰ che Olav den Hellige impugna nelle opere d'arte è un'arma simbolica, spirituale, non pratica da brandire in guerra. Infatti, anche in questo caso, ha il manico troppo lungo per poter combattere agilmente. Comunque la forma della lama si ispira proprio alle asce da battaglia¹⁶¹ germaniche della prima metà dell'XI secolo (comuni almeno a norvegesi, islandesi, svedesi, danesi ed anglosassoni). Le *Stridsøks* si dividono in due categorie: le *Skjeggeøks*, con una barba che si protende verso il basso dalla lama orizzontale stretta, e le *Daneøks*, il tipo corrispondente a quella raffigurata nell'*antemensale*. Un raro esempio integro si è conservato in una sepoltura a Langeid, in Setesdal (Agder), risalente al periodo 1000-1035 (*fig. 137*). Straordinariamente è sopravvissuta anche una porzione del manico in legno, grazie ad una decorazione tubolare in ottone che l'ha protetto dal deterioramento. Il filo misura 25 centimetri ed in totale pesa 550 grammi, forse 800 se fosse completa.

¹⁶⁰ FETT 1917, p. 151; COOPER 1978, p. 16; ISNARDI 1991, pp. 235-236; LIDÉN 1999 pp. 150-151, 214-219, 287, 291; CIRLOT 2001 pp. 21, 137; BRÅNBY 2005, pp. 14-15; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.

¹⁶¹ L'approfondimento sulle asce vichinghe è tratto da: SHETELIG e FALK 1937, pp. 393-396; LIDÉN 1999, p. 215; BRÅNBY 2005, pp. 10-13; VIKE 2017; REIN 2020; *Viking Axes*, National Museum of Denmark – Nationalmuseet i København, n.d.



Fig. 136: Dettaglio dell'ascia di sant'Olav al centro dell'Olavsantemense, inizio del XIV secolo, Trondheim.



Fig. 137: Ascia di Langeid, 1000-1035, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Setesdal (Agder).

Le lame venivano fissate su dei manici lignei di lunghezze diverse, in base alla preferenza del soldato. La misura più frequente supera il metro e permette di impugnare l'ascia a due mani, semplificando il movimento. I nobili potevano permettersi armi di lusso apposite per la guerra (come il reperto di Langeid), mentre i contadini portavano con sé le loro asce da lavoro, usate quotidianamente per modellare il legno. La differenza principale sta nel peso e nello spessore della lama, più maneggevole per combattere se leggera e sottile.

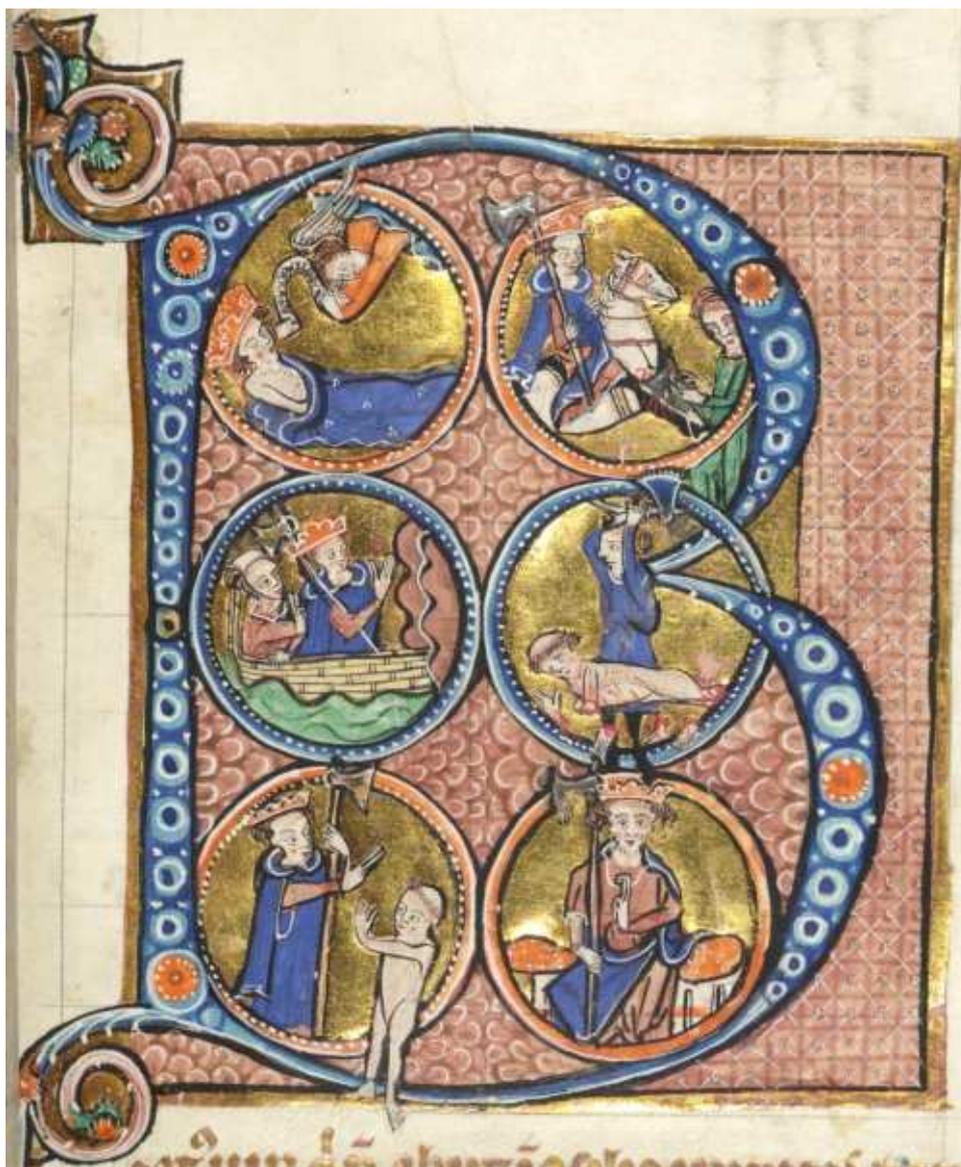


Fig. 138: Storia di sant'Olaf, B iniziale miniata che segna l'inizio del primo Salmo sul foglio 42r del Carrow Psalter (Walters Ms. W.34), metà del XIII secolo, The Walters Art Museum a Baltimora (Maryland, USA), proveniente dall'East Anglia (Regno Unito).

Nelle rappresentazioni della Battaglia di Stiklestad a volte si può notare che Olav tiene in mano un'ascia dal manico lunghissimo, mentre i suoi nemici, in particolare Torstein Knarresmed, brandiscono quelle dal manico corto, spesso dalla lama piccola. Nel Carrow Psalter¹⁶², prodotto attorno al 1250 dagli Agostiniani dell'East Anglia, si trova sul foglio 42r una B iniziale miniata con sei scene del martirio e dei miracoli di Olav racchiuse dentro ad altrettanti cerchi (fig. 138). In alto a destra è raffigurato il momento in cui il sovrano a cavallo viene ferito al ginocchio da un uomo. Entrambi impugnano un'ascia, però differiscono secondo le caratteristiche sopracitate. Ciò accade pure nell'Antemensale di Trondheim, basta confrontare il ritratto stante centrale con la scena laterale

¹⁶² Il manoscritto digitalizzato è consultabile in *Walters Ms. W.34, Carrow Psalter*, The Walters Art Museum, n.d.: <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W34/description.html>

in basso a destra (fig. 139). La differenza tra l'ascia simbolica e quella reale da battaglia risulta piuttosto evidente.



Fig. 139: Confronto tra la grande ascia di sant'Olav e quella piccola di Torstein Knarresmed (in basso a destra), *Olavsantemense*, inizio del XIV secolo, Trondheim.

Durante l'Epoca Vichinga il più importante pezzo dell'equipaggiamento di un soldato risulta proprio l'ascia, comune ad ogni componente dell'esercito, pari al martello che veniva anche lanciato e raffigurata in arte fin dall'Età del Bronzo (1700-500 a.C.). Rivaleggia persino con la spada come emblema del guerriero scandinavo. Perciò entra spesso nei corredi delle tombe pagane, soprattutto dei capi. Per loro si tratta di un'arma cerimoniale, un simbolo di potere, quindi potevano commissionare una versione ridotta con decorazioni che prevedevano intarsi di metalli preziosi. Dalla metà del X secolo coloro che possedevano una letale *Daneøks* erano particolarmente temuti dai nemici e ricercati all'estero per unirsi alle truppe.

Il Paganesimo vede l'ascia come attributo di Thor, il dio del cielo, in sostituzione al suo martello Mjölfnir, rendendola uno strumento per dominare sugli elementi della natura e dotato di due funzioni opposte, cioè costruire e distruggere. Anche l'ascia di Olav den Hellige in passato è stata paragonata a Mjölfnir perché il suo culto sostituisce quello di Thor, però l'immagine del santo è basata su un ideale cristiano non sui rimasugli delle credenze popolari scandinave. Il martello evoca le gioie della corte degli Asi, invece l'ascia il dolore del martire. Dunque non esisterebbe nessuna connessione provata tra i due attributi.

Nelle poesie scaldiche e nelle saghe storiche su Olav II Haraldsson il ruolo più prestigioso tocca alla sua spada magica Hneitir ed alla lancia con cui Tore Hund vendica il nipote Asbjørn Selsbane. L'ascia

ha un'importanza minore. Prende valore grazie all'arte che la preferisce perché nel frattempo ha ottenuto il ruolo di arma sia regale sia fatale, inoltre è entrata nell'araldica norvegese. Lo zampino del testo *Passio et Miracula Beati Olavi* scritto dall'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) risulta fondamentale. Lui dà risalto all'ascia come strumento del martirio perché ha provocato la caduta di Olav, così la principale immagine della Battaglia di Stiklestad si basa proprio sul momento in cui viene inferto quel taglio sul ginocchio ed il successivo abbandono della difesa da parte del monarca sconfitto che si arrende al volere divino. Il colpo dell'ascia garantisce il suo sacrificio da fedele disarmato.

Fino al XII secolo, infatti, l'ascia non appare ancora nelle raffigurazioni di Olav, ad esempio le sue monete o il dipinto sulla colonna nella Basilica della Natività a Betlemme. La sua presenza rimane incerta anche nelle statue in legno del XIII secolo, come quelle che lo ritraggono sul trono, perché la mano che sembra stringere un'asta afferra il vuoto, avendo perso l'oggetto che potrebbe essere probabilmente un crocifisso o uno scettro. In rari casi si è conservato soltanto il manico. L'ascia compare di sicuro nei dipinti contemporanei su legno, su vetro o sui manoscritti. Verso la fine del XIV secolo diventa più elaborata, trasformandosi gradualmente in un'alabarda.

A causa di questo cambiamento, nelle opere d'arte è rappresentata come arma spirituale e non solo come una pratica arma da guerra. Prova il coraggio di Olav di fronte alla sua morte ineluttabile a Stiklestad. Contiene sia l'essenza della vittoria sia il segreto della vita eterna, come se fosse la croce di Gesù. È il simbolo del martirio terreno che lo ha reso un re in Paradiso, ottenendo in quel momento un'investitura divina. Da quel momento in poi lui acquisisce la carica di intercessore dei popoli nordici davanti a Dio nel giorno del Giudizio Universale.

Tuttavia l'ascia rappresenta anche l'autorità del buon legislatore, dunque di un monarca saggio. L'asta lunga infatti fa assomigliare l'ascia ad uno scettro, ma risulta più importante il fatto che nel Medioevo venga utilizzata per eseguire le condanne a morte. Olav ha legittimato il suo regno tramite l'aggiornamento della legislazione norvegese, a cui ha aggiunto pure delle norme cristiane varate nel 1022-1024 a Moster insieme al vescovo Grimkjell. Le modifiche mirate hanno sancito giudizi più imparziali tra nobili e popolo, garantendogli sia il supporto dei deboli sia l'odio dei ricchi. Sempre lui ha ordinato l'esecuzione per decapitazione dei ribelli. Resiste alle offese ed alle minacce dei suoi sudditi ostinati a mantenere le tradizioni, fino a subire l'esilio diventando un fuorilegge. Torna per riconquistare il regno soltanto perché sogna Olav I Tryggvason (995-1000) che lo invita a battersi per l'onore della dinastia. Un sogno interpretato pure come una chiamata di Dio a provare la sua fedeltà. E Olav II accetta, partendo anche sa che è diretto verso una morte sicura: conosce le leggi del *Frostaping* [pronuncia: "Frostathing"] perché le ha approvate personalmente ed ha giurato davanti a quel *þing* quando è stato incoronato. Il popolo del Trøndelag lo attaccherà, considerandolo un tiranno

invasore, e tenterà di ucciderlo. Il taglio aperto sul suo ginocchio dall'ascia segna l'inizio della realizzazione della condanna a morte sancita dai norvegesi.

Inoltre il ginocchio era il punto dell'anatomia che alludeva al potere di un monarca, quindi la ferita mostra la sua sconfitta come re terreno. Olav accetta il destino deciso dalle divinità, si sottomette al loro giudizio, abbandona il dominio temporale e segue la strada del martirio che lo porterà ad un'incoronazione celeste, così otterrà di nuovo il suo ruolo in eterno. Il tutto tramite l'ascia. Dunque, se si tratta del ritratto isolato di Olav, l'ascia ha un significato ambiguo perché riunisce tutti i possibili valori simbolici: strumento del martirio, arma da guerra, emblema del potere regale e dell'autorità del legislatore. In seguito, sempre grazie al concetto di *Rex perpetuus Norvegiae* diffuso dall'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188), entrerà pure nello stemma araldico della dinastia reale norvegese.

VII.3 – LO SFONDO E LA VISIONE D'INSIEME

Nell'Antemensale di Trondheim il ritratto di Olav II Haraldsson den Hellige, carico di tutti i suoi attributi, è incorniciato da uno sfondo architettonico complicato¹⁶³, dipinto di giallo, blu e rosso (*fig. 140*). Sebbene bidimensionale, assomiglia ad un portale, ad una nicchia o ad un baldacchino. Indubbiamente lo stile risulta Gotico, ispirandosi al mondo contemporaneo all'artista come per quanto riguarda l'abbigliamento e gli oggetti ritratti nel dipinto. Probabilmente è la parte che più subisce l'influenza dell'arte francese.

Sia alla destra sia alla sinistra del santo stante, si erge una colonnina verde, dotata di basi e capitelli dorati decorati da una fila centrale di foglie stilizzate bianche. Sui capitelli poggia una ghimberga che, nella parte inferiore, si fonde con un grande arco acuto polilobato, dotato di un trifoglio su ogni punta. La cuspide superiore, invece, termina in un grosso acroterio vegetale, simile ad una rosa, mentre i lati esterni sono decorati da una serie di foglie d'acanto accartocciate, dette gattoni o foglie rampanti. All'interno del piccolo timpano spicca un rosone blu che racchiude una stella composta di cinque archetti trilobi ed un quadrilobo centrale inscritto in un cerchio. Nel poco spazio restante sono inseriti anche tre trilobi appuntiti ed allungati.

¹⁶³ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSSET 1878, p. 67; LINDBLOM 1916, pp. 46-47, 154; FETT 1917, pp. 149, 154-155; LEXOW 1926, pp. 78, 80; MATHIESEN 1926, p. 40; MORGAN 1995, pp. 16-20; LIDÉN 1999, pp. 288, 292; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; SKURTVEIT 2008; VALENTI 2012, pp. 411-414; THUNE 2014; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.



Fig. 140: Dettaglio dello sfondo architettonico al centro dell'*Olavsantemense*, inizio del XIV secolo, Trondheim.

Dietro alla ghimberga spicca una parete rossa, con incise le fughe tra i blocchi rettangolari che la costituiscono, interrotta da due bifore blu dai contorni bianchi. Entrambe le bifore sono formate da due finestre ad ogiva, ognuna divisa ancora in due da esili archetti trilobati su cui poggia un coronamento a traforo consistente in un cerchio occupato a sinistra da un trilobo e a destra da un quadrilobo. Sopra ciascuna bifora si trova un occhio, cioè una finestrella tonda ripartita a sinistra da un quadrilobo e a destra da un trilobo.

Sui capitelli poggiano anche due slanciate edicole a baldacchino laterali. Hanno un arco rosso trilobato vuoto, sormontato da un trilobo blu e da un tetto molto spiovente. Quest'ultimo è decorato da un piccolo acroterio a rosa, da una fila di gattoni e da un doccione zoomorfo.

Entrambe le edicole risultano tagliate a metà quindi danno l'impressione che si tratti soltanto di una porzione di un edificio più grande. Questo dettaglio rivela che l'architettura che incornicia il campo verticale centrale è separata dall'insieme dei bordi verdi che dividono lo spazio a disposizione nel resto del pannello. Ma, soprattutto, permette di intuire che coincide sicuramente con un portale gotico, quasi identico a quello presente sul lato settentrionale dell'Ottagono del Nidarosdomen (*fig. 141*). Olav lo occupa come se fosse una statua dipinta, paragone possibile pure grazie all'attenzione delle botteghe di Trondheim per la plasticità delle figure ad imitazione delle sculture.

Inoltre, l'interno dell'arcata maggiore è campito di giallo orpimento per imitare la foglia d'oro assente nel dipinto. Richiama la luce dorata della Gerusalemme Celeste, abitata da coloro che godono di vita eterna. Dunque il luogo in cui è asceso Olav dopo il martirio. Lui sembra confermarlo tramite il suo sguardo rivolto in alto a destra, cioè verso la scena della sua santificazione. Perciò, durante la messa, appare come una visione celeste sull'altare, il punto focale della chiesa.

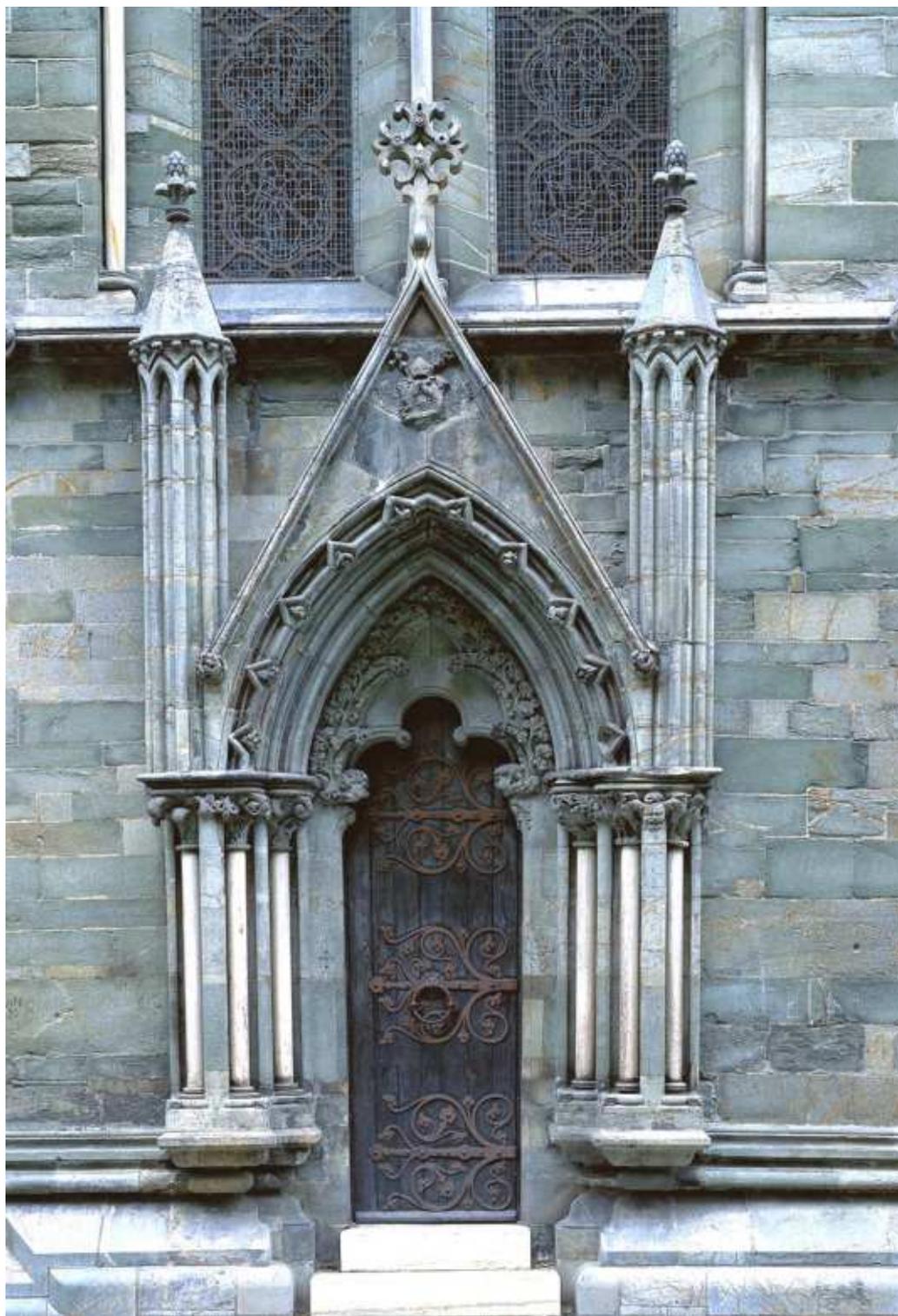


Fig. 141: Portale sulla parete nord-est dell'Ottagono, fine del XII secolo, Nidarosdomen a Trondheim.

Se lo sfondo e l'aureola fanno capire che si tratti di un santo, gli abiti regali con cui viene rappresentato ricordano il suo ruolo di sovrano di Norvegia. L'insieme di corona e globo crucigero è un'emblema della sua autorità cristiana giunta direttamente da Dio che, in seguito al sacrificio a Nidaros, lo ha reso *Rex perpetuus Norvegiae*¹⁶⁴.

I *Canones Nidrosienses*, compilati dall'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) negli anni 1160-1170, prevedono che i successori sul trono di Norvegia riceveranno il regno in prestito da Olav II Haraldsson, di cui diventano vassalli tramite la cerimonia dell'unzione e dell'incoronazione eseguita dall'arcivescovo in persona, cioè il custode della corona. Queste nuove leggi ribadiscono gli accordi presi da Øysteinn nel 1161 con i genitori di Magnus V Erlingsson che lo pregavano di legittimare il suo potere come discendente della dinastia. Inoltre vengono aggiunte alle originali leggi cristiane emanate da Olav e dal vescovo Grimkjell durante il *Mosterþing* [pronuncia: "Mosterthing"] nel 1022-1024, quando hanno fondato sia una nazione unita sia la Chiesa di Norvegia.

La mescolanza di attributi legati alla regalità ed alla santità sembra ricordare anche il significato del titolo *Konungr* (re) presso gli scandinavi. Nonostante la conversione, non si discosta molto da quello che aveva durante il Paganesimo. Esisteva il *Konungr* della *Sippe* germanica: il capofamiglia reso sacro dal suo contatto con le divinità, tramite le quali garantisce la fortuna, il benessere ed il successo della stirpe, senza dimenticare il trionfo in battaglia ed il perdurare della pace. Contemporaneamente esisteva pure il *Konungr* del *Comitatus* vichingo: un capo carismatico ed intraprendente che abbandona le tradizioni della *Sippe* per cercare avventure o ricchezze in terre lontane, dimostrando di essere padrone del suo destino, di saper gestire da solo i suoi avversari, di seguire i suoi ideali, di combattere come un eroe leggendario e di prendersi cura dei guerrieri che si affidano a lui in modo da prosperare. Olav riunisce tutti questi aspetti.

Il centro dell'Olavsantemense, dunque, raffigura lo scopo della vita del sovrano cristiano ed il suo futuro come intercessore per il suo popolo.

VII.4 – IL FREGIO INTERMEDIO

Le quattro scene laterali non sono divise soltanto in verticale, ma anche in orizzontale. In questo caso corre un fregio, interrotto dal campo centrale. La cornice superiore verde dello stretto riquadro termina proprio a ridosso dei capitelli dell'arcata. Essendo perpendicolari, il loro incrocio crea una croce.

¹⁶⁴ FETT 1917, p. 151; ISNARDI 1991, pp. 445-446; LIDÉN 1999, pp. 218-219, 288; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; KRAG 2009; THUNE 2014; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020; BANDLIEN, KRAG e ROSVOLD 2022; BANDLIEN e NORSENG 2022; *Olav den Hellige*, Nidarosdomen, n.d.; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

Le due porzioni¹⁶⁵ così formate sono campite di rosso e sono occupate rispettivamente da due rosoni gialli, composti da un cerchio in cui è inscritto un quadrilobo dal fondo blu (*figg. 142-144*). All'interno di ognuno si trova un animale alato marrone, dotato di un'aureola dorata ed intento a tenere aperto con le zampe un cartiglio vuoto, non più simbolo di un dialogo in corso, ma indizio importante per identificarne il significato. A sinistra si vedono un leone ed un uomo vestito di porpora, mentre a destra un'aquila ed un toro. Corrispondono agli *zodia* dei Quattro Evangelisti: il leone allude a Marco, l'uomo a Matteo, l'aquila a Giovanni ed il toro a Luca.



Fig. 142: Porzione sinistra del fregio centrale nell'Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.



Fig. 143: Porzione destra del fregio centrale nell'Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.

¹⁶⁵ Illustreret Tidende 1868, p. 356; UNDSET 1878, p. 67; LINDBLOM 1916, p. 47; LEXOW 1926, p. 134; COOPER 1978, p. 170; HALL 1983, pp. 91, 344; URECH 1995, pp. 245-249; LIDÉN 1999, pp. 156, 292; CIRLOT 2001, pp. 337-339; GUNDHUS, *NIKU – Olavsfrontalet*, 2001; BIEDERMANN 2005, pp. 175-176; VALENTI 2012, pp. 411-414; STANG 2013, pp. 158, 167 nota 3; EKROLL 2014, p. 145; FRIGERIO 2014, pp. 507-517; THUNE 2014; *Novene til St Olav*, Karmelittklosteret “Totus Tuus” Tromsø, 2020; *Olavsfrontalet*, Nidarosdomen, n.d.

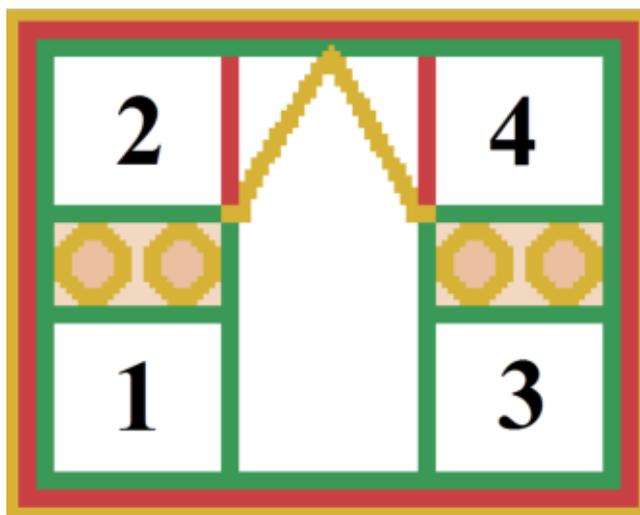


Fig. 144: Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la Óláfs Saga Helga di Snorri Sturluson, con evidenziate le due porzioni del fregio.

Questo modo di rappresentarli deriva dal Tetramorfo descritto nell'Antico Testamento. L'origine delle rappresentazioni divine tramite animali alati risale al periodo tra l'VIII ed il VI secolo a.C., quando i regni ebraici subiscono numerose sconfitte in battaglia, provocando la deportazione della popolazione prima in Assiria e poi in Egitto (2 Re 18-25). Molti profeti dell'epoca agiscono o viaggiano spesso a Babilonia dove sono comuni le statue ed i rilievi con creature mitologiche che mescolano elementi di animali diversi. Sia ad Oriente sia in Egitto i culti prevedevano da millenni immagini zoomorfe, gli ebrei, avendo contatti frequenti con queste culture, ovviamente hanno preso spunto. In particolare meritano attenzione i Lamassu assiri (detti anche Kâribu o Cherubini) composti da testa umana, corpo di leone, zampe di toro ed ali d'aquila (*fig. 145*). Le loro statue immense vegliavano sulle entrate dei palazzi reali nelle valli del Tigri e dell'Eufrate.

Il profeta Ezechiele, vissuto nel VII-VI secolo a.C., apre il suo libro (1, 1-28) proprio raccontando la sua visione del seggio di Dio in seguito all'apertura dei cieli, avvenuta durante il suo esilio a Babilonia. Circondati dalle fiamme, avanzano quattro esseri dal corpo umano, dotati di quattro ali, accoppiate a due a due, e quattro facce ciascuno. I piedi sono zampe di vitello bronzee, però le mani sono umane. La faccia davanti lo stesso, mentre quella a destra assomiglia ad un leone, quella a sinistra ad un bue e quella dietro ad un'aquila. Procedono a zigzag ai lati di quattro ruote brillanti, seguendo il forte vento. Con le punte delle due ali superiori ognuno sorregge un angolo di una volta luccicante sulla cui sommità si erge un trono di zaffiro occupato da un uomo coperto dai fulmini. Costui è Dio.

Il fatto, che le quattro creature fungano da guardiani sui quattro angoli del seggio, sembra rifarsi all'antica concezione del cosmo. Il cielo era considerato una volta solida sospesa sul mare. Poggiava sui quattro punti cardinali, creati appositamente per salvare la Terra dal caos. A ciascuno corrispondeva una costellazione dello zodiaco tra Toro, Leone, Aquila ed Uomo (a volte sostituito

dall’Arciere o dal Sagittario). Le stelle avevano anche il compito di messaggeri divini. Il Tetramorfo, quindi, è legato al controllo dell’ordine dello spazio attorno al centro, coincidente con il Signore che governa tutto.

Prima di Ezechiele, il profeta Isaia, vissuto nell’VIII secolo a.C., aveva avuto una visione più semplice del trono di Dio (Isaia 6, 1-4), però citava già delle creature dotate di sei ali, chiamate serafini, che si libravano sopra all’alto seggio. Una coppia di ali serviva per volare, una per nascondersi il viso ed una per coprirsi i piedi. Tutti ripetevano all’unisono che il Signore degli eserciti era tre volte santo, facendo tramare il tempio con le loro voci.



Fig. 145: Lamassu, circa 721-705 a.C., Museo del Louvre a Parigi, proveniente dalla Fortezza di re Sargon II a Khorsabad (poco a nord di Mosul, l’antica Ninive, in Iraq).

Per i cristiani Dio si rivela tramite le azioni di Gesù, dunque le visioni di Ezechiele ed Isaia vengono adattate al suo trono. Nella *Apocalisse* (4, 1-9) l’evangelista Giovanni racconta l’apparizione del nuovo seggio, sospeso nel cielo sopra all’arcobaleno e circondato da ventiquattro seggi di uomini incoronati vestiti di bianco. Sugli angoli del trono stavano quattro misteriosi esseri alati con tantissimi occhi, chiamati Viventi. Il primo assomigliava ad un leone, il secondo ad un vitello, il terzo ad un uomo ed il quarto ad un’aquila in volo. Tutti avevano sei ali e ripetevano in continuazione che Dio l’Onnipotente era tre volte santo.

I Padri della Chiesa, nei secoli successivi, pensano ad associare gli animali che compongono il Tetramorfo ai Quattro Evangelisti che riportano fedelmente le azioni di Gesù e difendono le verità ascoltate dal loro Maestro. Ciò viene spiegato analizzando il primo capitolo dei *Vangeli* appena dichiarati canonici a scapito degli altri apocrifi.

Il martire Ireneo di Lione alla fine del II secolo d.C. risulta il primo a collegare Matteo all'uomo, Marco all'aquila, Luca al bue e Giovanni al leone, grazie ai particolari aspetti simbolici in comune, rispettivamente l'incarnazione, la divinità¹⁶⁶, il sacrificio e la regalità.

San Girolamo ed il vescovo Agostino di Ippona tra la fine del IV e l'inizio del V secolo cambiano la combinazione:

1. Matteo viene rappresentato dall'uomo perché comincia con l'albero genealogico di Gesù, dunque descrive la sua famiglia umana che risale indietro fino alla Creazione;
2. Marco dal leone perché parla di Giovanni Battista che predica nel deserto, tipico habitat del grande felino;
3. Luca dal toro perché dedica il primo capitolo al sacerdote Zaccaria che officia nel tempio, evocando la pratica dei sacrifici sull'altare;
4. Giovanni dall'aquila perché affronta soprattutto il rapporto con Dio.

Girolamo aggiunge che l'uomo allude alla Natività di Gesù, il bue alla Passione, il leone alla Resurrezione (perché la forza della fede ha spezzato il vicolo della mortalità) e l'aquila all'Ascensione, riassumendo la vita terrena del Figlio di Dio.

Papa Gregorio I Magno alla fine del VI secolo attribuisce anche altre virtù ai quattro animali, in particolare:

1. La purezza del sacrificio del bue, tramite il lavoro nei campi e le cerimonie dei sacerdoti;
2. La forza e la potenza del ruggito del leone, cioè il re che governa gli animali terrestri;
3. La rinascita eterna dell'aquila, l'intelligente regina dei cieli, che è sempre capace di volare più in alto, ottenendo una visione diretta di Dio, e di rivolgersi al Sole, fonte dello Spirito Santo.

Durante l'XI secolo l'attribuzione di significati simbolici porta addirittura a paragonare i *Vangeli* alle quattro Virtù Cardinali. Quello di Matteo corrisponde alla Giustizia che necessita di umanità (intesa come clemenza), quello di Marco alla Temperanza perché evidenzia l'importanza della penitenza purificatrice, quello di Luca al Coraggio di sacrificarsi per gli altri e quello di Giovanni alla Saggezza

¹⁶⁶ L'aquila era creduta l'uccello più possente nel cielo, l'unico che potesse volare veloce fino al Sole ed osservare direttamente la stella senza venire accecato dalla luce. Inoltre si riteneva immortale perché, raggiunta la vecchiaia, faceva bruciare le piume dal Sole che le purificava anche gli occhi, poi si immergeva per tre volte in una fonte d'acqua pura, così ringiovaniva e riacquisiva una vista acutissima. Perciò veniva considerata la regina dei cieli. Cfr. FRIGERIO 2014, pp. 261-277.

proveniente dalle divinità. Secondo Platone ed Aristotele queste virtù sarebbero alla base di ogni legge.

Le raffigurazioni artistiche del Tetramorfo cominciano dal IV secolo, quando ormai è stato scomposto per diventare gli *zodia* dei Quattro Evangelisti. Nei due secoli successivi l'iconografia si stabilizza, prevedendo che siano quattro animali distinti, alati, aureolati e dotati di un libro od un rotolo che reggono tra le zampe. Quest'ultimo indica il loro ruolo di messaggeri divini e, se aperto, contiene un'iscrizione che riporta le prime parole dei rispettivi *Vangeli*. Di solito si trovano ai lati della croce, raggruppati a due a due. Un esempio del 425-437 è il mosaico sulla cupola del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, all'epoca capitale dell'Impero Romano d'Occidente (fig. 146). Nel Medioevo, con l'avvento degli stili Romanico e Gotico, le loro rappresentazioni aumentano, grazie al continuo ripetersi delle visioni apocalittiche. In generale appaiono esclusivamente al fianco di Gesù.



Fig. 146: Cupola mosaicata, 425-437, Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (foto dell'autrice).

Sull'Olavantemenale, invece, gli *zodia* affiancano il ritratto centrale di Olav II Haraldsson den Hellige, cioè un santo comune che viene spesso paragonato con Gesù a causa del testo *Passio et Miracula Beati Olavi* composto dall'arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188) alla fine del XII secolo. Comunque risulta strano, quasi un oltraggio. A meno che non si considerino tre possibilità:

1. Il fregio si interseca con il baldacchino formando una croce, simbolo per eccellenza di Gesù come nella cupola del Mausoleo di Galla Placidia;
2. Olav porta il Vangelo in Norvegia e subisce il martirio a causa delle novità che predica al popolo, quindi ricorda Gesù che invece ha salvato il mondo intero;
3. Le quattro Virtù impersonate dagli Evangelisti servono ad Olav per diventare un buon legislatore, infatti Matteo (la Giustizia) e Giovanni (la Saggezza) gli sono più vicini.

Inoltre ha dimostrato tutto il suo coraggio (corrispondente a Luca), affrontando la Battaglia di Stiklestad seguito da pochi soldati contro un esercito immenso ed accettando il sacrificio preteso dalle divinità. In quell'occasione, Olav ha sconfitto la morte, trionfando secondo gli ideali cristiani. Fatto evocato pure dalla croce creata dall'incrocio delle architetture. Le scene ai quattro lati, dunque, spiegano come sia successo.

Olav II Haraldsson viene presentato sull'Antemensale di Trondheim nella versione di *Rex perpetuus Norvegiae*, ma anche di uomo saggio, di guerriero coraggioso e di legislatore giusto. In pratica risulta il prescelto da Dio per portare la luce del Cristianesimo e della sovranità in Norvegia, un territorio prima dominato dall'oscurità del Paganesimo e del disordine. Un modello ideale che i successori sul trono dovranno tentare di eguagliare, cominciando dalla sottomissione a lui come vassalli durante la cerimonia d'incoronazione nella Cattedrale arcivescovile.

CONCLUSIONE

Nei paragrafi dell'introduzione dedicati alla fortuna critica relativa all'Olavsantemensale, ho accennato ad un contributo di Margrethe Stang del 2013: l'articolo *Den døde kongen: Maktspill, kirkepolitikk og et alterfrontale fra 1290-tallet* ["Il re morto: giochi di potere, politica della Chiesa ed un frontale d'altare dagli anni 1290"] pubblicato nella rivista *Kunst og kultur* ["Arte e cultura"] volume 96 numero 6. Secondo parere della studiosa, il pannello andrebbe datato agli anni 1290 e sarebbe stato realizzato per l'altare maggiore della Olavskirke di Nidaros in una circostanza precisa, cioè in seguito ad un incendio nel tardo XIII secolo.

La chiesa in questione¹⁶⁷ nasce come una cappella in legno, eretta nel 1031 lungo la sponda sabbiosa del fiume Nidelva, poco dopo la traslazione del corpo di Olav II Haraldsson den Hellige (1015-1030) nella Klemenskirke. In quell'occasione sarebbe sgorgata una fonte d'acqua miracolosa in corrispondenza del punto in cui il re fu sepolto in segreto dal *bonde* Torgils Halmason di Stiklestad, accompagnato dal figlio Grim den Gode. Il luogo divenne ben presto meta di pellegrinaggio, fenomeno che favorì il progetto di innalzarvi un piccolo edificio. Il sovrano Magnus Olavsson (1035-1047), figlio del santo, fece ricostruire il palazzo reale e sostituire la chiesetta con una cappella palatina in pietra. Inoltre istituì la celebrazione annuale di una grande festa nazionale dal 29 luglio al 3 agosto, includendo la Olavskirke nelle processioni come luogo di culto secondario rispetto alla cattedrale che custodisce le reliquie.

Nel XIII secolo la Olavskirke è una delle sei chiese parrocchiali all'interno dei confini di Nidaros ed è gestita dal Capitolo dei Canonici della Cattedrale. Durante la seconda metà del secolo, questa istituzione viene coinvolta in una disputa contro l'arcivescovo Jørund (1287-1309). Uno dei motivi principali è l'amministrazione delle offerte monetarie donate dai fedeli. Non si tratta di una discussione a parole, ma di veri e propri atti di guerriglia che disturbano l'operato dei preti e provocano scompiglio in città. Tra le vittime rientra la Olavskirke, incendiata dai seguaci dell'arcivescovo. In seguito viene ricostruita parzialmente, restaurata ed ammobiliata daccapo, tutto a spese del Capitolo. Questo periodo coinciderebbe con la commissione dell'Olavsantemensale: esistono dei documenti che provano che l'altare, dedicato a sant'Olav fin dal 1031, abbia ricevuto un nuovo arredo tra il 1293 ed il 1299 a spese di Aslak, figlio di Jon Tviskaven. I canonici non avevano molte risorse da spendere, quindi le misure ed i materiali delle opere d'arte dovevano essere per forza modesti. Inoltre avrebbero evitato di raffigurare i miracoli compiuti dal santo, dato che era contro gli

¹⁶⁷ Il breve approfondimento sulla Olavskirke è tratto da MATHIESEN 1926, pp.71n-71p; STANG 2013, pp. 165-166.

interessi di una chiesa che non ne ospitava le reliquie (al contrario del Nidarosdomen a cui non volevano assolutamente fare pubblicità).

Nel 1309 la parrocchia gode del ruolo della più prestigiosa in città, come secondo luogo di culto più antico dopo la Cattedrale. Con la cessione ai Francescani, però, entrando a far parte dei possedimenti dell'ordine, inizierà la sua decadenza: con il passaggio di proprietà, infatti, entra in un cono d'ombra, declino che in epoca moderna porterà alla sua completa distruzione.

La teoria di Margrethe Stang ha messo in dubbio tutto ciò che avevo letto in precedenza riguardo all'Olavsantemensale. Sin dall'Ottocento ogni studioso era d'accordo sia nell'interpretazione del frontale d'altare sia nella sua approssimativa datazione alla prima metà del XIV secolo, circostanze che risultano quasi sospette osservandolo sotto un'altra prospettiva, quella coincidente con il punto di vista della studiosa, così ben argomentato. Perciò, mentre approfondivo l'analisi del manufatto, ho prestato una grande attenzione ai dettagli raffigurati.

In seguito alle mie ricerche, trovo ragionevole affermare che il pannello sia stato prodotto durante il regno di Håkon V Magnusson [pronuncia: "Hokon Magnusson"] (1299-1319), un sovrano che sfida il potente clero norvegese, cercando di renderlo meno indipendente dalla monarchia, e che commissiona opere d'arte senza ostentare il lusso sfrenato promosso dal fratello minore. All'incirca risalgono a questo periodo tutti gli *antemensaler* privi della tradizionale argentatura laccata uniforme, ma dotati semplicemente di un fondo dipinto d'orpimento. Inoltre i supporti hanno dimensioni minori tra il 1300 ed il 1325, ben quattro possiedono misure simili.

Come gli altri trenta esemplari del genere, anche l'Olavsantemensale dev'essere stato verosimilmente commissionato dagli officianti o dai patroni laici di una chiesa parrocchiale, forse proprio la Olavskirke. È infatti improbabile che si tratti dell'unico esemplare proveniente da una cattedrale. La sistemazione fornita nel 1930, in occasione del suo rientro dalla Danimarca, di sicuro serviva per dare nuovo lustro sia al frontale rimpatriato, sia al santuario di Trondheim appena restaurato, sia al culto di Olav II Haraldsson den Hellige (1015-1030), ristabilito dopo un lungo oblio cominciato nel XVI secolo. Probabilmente non si riuscirà mai a stabilire da quale luogo provenisse. Credo sia sufficiente sapere che appartenesse agli arredi di una qualsiasi chiesa della regione di Trondheim o addirittura della città. Nel Medioevo la città in questione coincide con la sede dell'arcivescovo norvegese: un uomo, spesso coinvolto nella politica statale ed istruito in Francia o in Inghilterra, che controllava un territorio esteso fino alla Groenlandia tramite preti e monaci. Ovviamente spingeva i suoi sottoposti a mettere in risalto gli scontri con la monarchia e di certo l'arte risultava uno dei mezzi di comunicazione più efficace.

La figura di Olav, invece, ricordava le fondamenta della Chiesa di Norvegia: la lotta per sottomettere il Paganesimo, gli sforzi nel tenere unita la nazione, il tradimento di chi non accetta il cambiamento,

le offerte destinate a salvare le anime dei nemici, l'affidamento a Dio nella battaglia conclusiva ed i numerosi miracoli avvenuti in seguito alla morte. All'epoca il vescovo Grimkjell faceva parte della corte errante del re e fungeva anche da stimato consigliere: non esistevano screzi tra i due uomini che governavano lo Stato. Questi, però, cominciano con il secondo arcivescovo Øystein Erlendsson (1157-1188), colui che trasforma Olav in un Messia del Nord, che lega indissolubilmente il suo culto alle cerimonie pubbliche, grazie al ruolo di *Rex perpetuus Norvegiae*, e che si impegna a rendere indipendente la Chiesa di Norvegia, ormai abbastanza potente da rivaleggiare con la monarchia. Alle soglie del Trecento, sebbene siano trascorsi due secoli, la situazione non è cambiata molto, a parte l'apertura verso la cultura europea sostenuta da re Håkon IV Håkonsson [pronuncia: "Hokon Hokonsson"] (1217-1263) e dai suoi eredi.

L'iconografia dell'Olavsantemense sembra ispirarsi al contesto storico in generale, ribadendo gli ideali dell'arcivescovo Øystein Erlendsson. Appare evidentemente composta in modo che le scene narrative siano legate tra loro per spiegare pure il fregio dei quattro Evangelisti e la grande figura centrale alle porte della Gerusalemme Celeste.

Nel suo articolo, Margrethe Stang modifica anche l'interpretazione della quarta scena laterale¹⁶⁸, quella rappresentante la sepoltura di Olav. È l'unica diversa rispetto alle altre tre: si discosta da quanto descritto nella *Óláfs Saga Helga* ["Saga di Olav il Santo"] di Snorri Sturluson (1178-1241), non compare nessun cartiglio srotolato, mancano gli elementi che escono dal riquadro verde e le incisioni del disegno sul gesso non corrispondono a quanto dipinto, dimostrando una fase di incertezza e discussioni riguardo l'abbigliamento del santo durante il processo di creazione. La composizione non si ispirerebbe a quella usuale che raffigura le traslazioni dei santi, perché non avviene una processione fino all'ingresso dell'edificio che fungerà da mausoleo, dunque non unisce le reliquie al luogo di culto. Più probabilmente si tratta di una scena di sepoltura, in cui il santo giace steso nel sarcofago mentre il clero lo cosparge di acqua santa tra incensieri ondegianti e libri liturgici aperti. Secondo Stang, la quarta scena non ritrarrebbe la sontuosa cerimonia del vescovo Grimkjell nella Klemenskirke in occasione della traslazione della bara di Olav il 3 agosto 1031, ma il frugale funerale avvenuto di nascosto nel 1030, reso più aulico per soddisfare il desiderio di autorappresentazione dei Canonici della Cattedrale verso la fine del XIII secolo. Nessuno dei due vescovi che officia la funzione raffigurata indossa il *pallium*, la carica dell'arcivescovo viene ignorata, quindi sarebbe un affronto rivolto al loro nemico Jørund. Inoltre il ricordo della sepoltura di Olav nel 1030 valorizzerebbe il luogo su cui è stata costruita la Olavskirke, distinguendo il suo ruolo nel culto rispetto al Nidarosdomen dove il santo opera i suoi miracoli di guarigione.

¹⁶⁸ STANG 2013, pp. 162-166.

Personalmente preferisco unirmi agli storici dell'arte che mantengono l'interpretazione ottocentesca: la quarta scena rappresenta il rito solenne della santificazione di Olav, durante il quale viene traslato dalla sponda del Nidelva alla Klemenskirke di Nidaros, la prima cattedrale norvegese. Sembra strano che il committente trecentesco, conoscendo la biografia di Olav, abbia scelto proprio la sepoltura in segreto, trasformandola in una fantasiosa cerimonia a cui partecipa un numero così elevato di ecclesiastici. Per non parlare del fatto che, secondo le saghe, il vescovo Grimkjell si era rifugiato in Oppland, lontano da Nidaros, centro dell'opposizione ad Olav, dove risiedevano i sovrani danesi ed il vescovo Sigurd, autore del discorso d'incitamento delle truppe nemiche a Stiklestad e del tentativo di affondare nel fiordo la finta bara carica di pietre. Nessun prete in città avrebbe mai osato lasciarsi coinvolgere nelle misteriose gesta del *bonde* Torgils Halmason. Infine, le altre tre scene raffigurate corrispondono ad altrettanti momenti importanti avvenuti dal 28 al 29 luglio 1030, descritti fedelmente nelle saghe e ripresi nel calendario della festività nazionale, mancherebbe soltanto il 3 agosto 1031, improbabile sia stato sostituito da un episodio meno famoso.

La maggior parte degli *antemensaler*, almeno in apparenza, ha un tema religioso generico con pochi messaggi nascosti nell'iconografia. Perfino in Europa gli *antependia* ripetevano dei modelli costanti: la *Majestas Domini*, la Madonna col Bambino, l'Incoronazione di Maria, scene narrative tratte dai *Vangeli* o dalle agiografie, specialmente martiri. I pochi dedicati ad un singolo santo ne ricordavano semplicemente la storia o mostravano ai fedeli un modello di comportamento. Forse anche l'*antemensale* di sant'Olav rientra in questa categoria, nonostante sia legato alla politica della monarchia e del clero norvegesi. Si esagera a voler leggere qualcos'altro nelle quattro scene laterali? L'obiettivo principale della mia indagine non è certo stato quello di inserirmi in questa disputa infinita, dato che non si conoscono né i luoghi né le persone né i motivi che hanno portato alla committenza dell'Olavsantemensale, ma è stato piuttosto quello di contribuire a sdoganare lo studio della storia dell'arte scandinava in Italia, spesso ignorata o citata di sfuggita perché tanto remota. È stata una sorpresa piacevole trovare gli *antemensaler* descritti all'interno della voce *Antependium*, scritta dallo storico dell'arte inglese Peter Lasko (1924-2003), nell'*Enciclopedia di Storia dell'Arte Medievale* (Treccani, Roma 1991). Soprattutto perché, scegliendo questo argomento, ho potuto sfruttare le mie conoscenze delle lingue scandinave per consultare un gran numero di testi redatti negli idiomi nordici. Dopo un decennio di curiosità rivolte al mondo delle popolazioni germaniche, in particolare dei Vichinghi, immaginariamente ormai mi sento più "a casa" nel Nord Europa.

Le vicende legate al primo santo norvegese mi hanno portata, ancora una volta, a riflettere sulle conseguenze che, durante l'intero Medioevo, l'introduzione della cultura europea (intesa come latina e cristiana) ha avuto in un Paese prima così estraneo ed impermeabile alle novità giunte dal Sud. Le novità importate dall'estero hanno preso piede lentamente e sempre adattate al linguaggio, al modo

di pensare, alla mitologia pagana, alla letteratura e all'arte locali. Non si sono sostituite totalmente a quanto esisteva in precedenza. Almeno fino al 1350, i norvegesi partecipavano a messe celebrate in norreno, prendevano l'Eucarestia con la birra, brindavano a Thor in cerca di prosperità, ascoltavano le cronache del passato nelle fattorie ed incidavano sulle pareti delle *stavkirker* preghiere in latino, trascrivendone i suoni tramite le rune. L'Olavsantemensale appartiene pure a questo contesto, non solo alle concezioni dell'alto clero istruito in Europa o della nobiltà che lotta per mantenere la supremazia.

L'unico dubbio rimasto, assai consistente, concerne i restauri e, specialmente, gli eventuali rifacimenti subiti dal pannello. Nei numerosi studi le informazioni a riguardo sono davvero poche e vaghe. Di sicuro nel 1737 l'inventario della Kongens Kunstkammer di Copenhagen riporta l'esistenza di un danno sulla porzione inferiore della tavola, provocato dall'umidità, che ostacola la comprensione delle immagini. La lacuna scompare già nel 1868, quando il frontale viene copiato nel disegno di Magnus Petersen (1827-1917) presentato nella rivista danese *Ny illustreret tidende* ["Nuovo giornale illustrato"]: praticamente in quella data l'aspetto dell'Olavsantemensale coincide con quello odierno. Inoltre, in un'epoca imprecisata, il retro è stato dipinto con una stesura uniforme di marrone. Ci sono state altre ridipinture? Bisognerebbe fare un minimo di chiarezza. Sembra sia anche stato restaurato, esaminato e pulito dal 1984 al 1987, mentre si trovava al Kulturhistorisk Museum di Oslo, prima di portarlo definitivamente a Trondheim. Probabilmente esiste un rapporto sulle analisi chimiche che purtroppo non sono riuscite a consultare.

ELENCO DEI PERSONAGGI E DELLE FAMIGLIE

LA FAMIGLIA DI OLAV II HARALDSSON

ALVHILD – Concubina di Olav II Haraldsson.

ÅSTA GUDSBRANDSDATTER – [pronuncia: “Osta”] Madre di Olav II Haraldsson, moglie prima di Harald Grenske Gudrødsson poi di Sigurd Syr Halvdansson.

ASTRID OLOFSDATTER – Figlia di re Olof Eiriksson Skötkonung di Svezia, moglie di Olav II Haraldsson.

HARALD GUDRØDSSON GRENSKE (“da Grenland”) – Sovrano del Vestfold, padre di Olav II Haraldsson, nipote di re Harald Bellachioma di Norvegia (872-933), morto nel 995.

HARALD III SIGURDSSON HARDRÅDE (“di duro consiglio”) – [pronuncia: “Hardrode”] Fratellastro di Olav II Haraldsson, re di Norvegia dal 1046 al 1066.

MAGNUS OLAVSSON DEN GODE (“il buono”) – Figlio di Olav II Haraldsson ed Alvhild, nato nel 1024, re di Norvegia dal 1035 al 1047.

OLAV II HARALDSSON DIGRE (“robusto”) o DEN HELLIGE (“il Santo”) – Re di Norvegia dal 1015 al 1030.

RANE ROESSON DEN VIDFÅRLE (“colui che viaggia lontano”) – [pronuncia: “Vidforle”] Vichingo, patrigno di Harald Grenske Gudrødsson, mentore di Olav II Haraldsson.

SIGURD SYR HALVDANSSON – Patrigno di Olav II Haraldsson, padre di Harald III Sigurdsson Hardråde, morto nel 1018.

ULVHILD OLAFSDATTER – Figlia di Olav II Haraldsson ed Astrid Olofsdatter, nata nel 1020.

DANIMARCA

ÆLFGIFU DI NORTHAMPTON – Moglie di Knud den Store.

KNUD SVENDSSON DEN STORE – Re di Danimarca ed Inghilterra dal 1014 al 1035.

SIGURD – Vescovo di corte prima di Knud den Store poi di Svend Knudsson Alfivason.

SVEND HARALDSSON TVESKÆG (“Barbaforcuta”) – Re di Danimarca dal 986 al 1014, per un periodo conquista la Norvegia e l’Inghilterra, padre di Knud den Store.

SVEND KNUDSSON ALFIVASON – Figlio di Knud den Store ed Ælfgifu, re di Norvegia dal 1030 al 1035.

INGHILTERRA e NORMANDIA

ÆTHELRED II – Re degli anglosassoni dal 978 al 1013 e dal 1014 al 1016, imparentato tramite il matrimonio con i Duchi di Normandia.

GRIMKJELL – Vescovo missionario da Canterbury, nel 1015 segue Olav II Haraldsson in Norvegia, morto nel 1047.

RICHARD II – Duca di Normandia, morto nel 1026.

ROBERT – Arcivescovo di Rouen (Normandia), fratello di Richard II, battezza Olav II Haraldsson.

SVEZIA e RUS' DI KIEV

ANUND JAKOB OLOFSSON – Figlio di Olof Eiriksson Skötkonung, re di Svezia dal 1022 al 1050.

ARNLJOT GELLINE – Guerriero da Gellin (località in Jämtland [pronuncia: “Iemtland”]), segue Olav II Haraldsson a Stiklestad, muore in battaglia.

ASTRID OLOFSDATTER – Figlia di re Olof Eiriksson Skötkonung, moglie di Olav II Haraldsson.

DAGR HRINGSSON – Guerriero, figlio di Hring Dagsson originario dell’Oppland (Norvegia), segue Olav II Haraldsson a Stiklestad.

INGEGERD OLOFSDATTER – Figlia di Olof Eiriksson Skötkonung, moglie di Jaroslav I Vladimirovič.

JAROSLAV I VLADIMIROVIČ – Principe di Novgorod (principato della Rus’ di Kiev) dal 1019 al 1054, marito della principessa Ingegerd Olofsdatter di Svezia.

OLOF EIRIKSSON SKÖTKONUNG (“re degli Svedesi”) – Re di Svezia dal 995 al 1022, padre di tre figli.

SCALDI ISLANDESI

SIGVATR ÞÓRÐARSON – [pronuncia: “Thourðarson”] Commerciante in Norvegia al servizio degli *jarlar* di Lade, poi poeta alla corte di Olav II Haraldsson.

STEINN SKAPTASON – Poeta alla corte di Olav II Haraldsson, amico dei coniugi Torberg Arnsson e Ragnhild Erlingsdatter.

ÞÓRARINN LOFTUNGA (“lingua che loda”) – [pronuncia: “Thourarinn”] Poeta alla corte di Knud den Store e Svend Knudsson Alfvason.

ÞÓRÐR SIGVALDASKÁLD – [pronuncia: “Thourðr”] Poeta che segue Olav II Haraldsson in Inghilterra, padre di Sigvatr Þórðarson.

ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKALD BERSASON – [pronuncia: “Thourmodhr”] Poeta alla corte di Olav II Haraldsson.

NOBILI NORVEGESI

ARNBJØRN ARNESSON – Figlio di Arne Arnmodsson, al servizio di Olav II Haraldsson, ucciso da Grjotgard Olvesson.

ARNE ARNESSON – Figlio di Arne Arnmodsson, al servizio di Olav II Haraldsson.

ARNE ARNMODSSON – Nobile del Møre og Romsdal, padre di sei figli.

ASBJØRN SIGURDSSON SELSBANE (“assassino di foca”) – Uccide Tore Sel che gli nega l’importazione di prodotti agricoli e lo deride, ammazzato con una lancia da Åsmund Grankjellsson [pronuncia: “Osmund”].

ASLAK ERLINGSSON – Figlio di Erling Skjalgsson, marito di Sigrid Sveinsdatter, avversario di Olav II Haraldsson.

BERGLJOT HÅKONSDATTER – [pronuncia: “Hokonsdatter”] Sorella di Eirik e Svein Håkonsson, moglie di Einar Eindrideson Tambarskjelve.

EINAR EINDRIDESON TAMBARSKJELVE (“scuotitore di corde di archi”) – Famoso arciere originario del Trøndelag, marito di Bergljot Håkonsdatter, *jarl* di Lade dal 1030.

EIRIK HÅKONSSON – [pronuncia: “Hokonsson”] *Jarl* di Lade, marito di una sorella di re Svend Haraldsson Tveskæg di Danimarca (986-1014), nel 1015 si trasferisce in Inghilterra al servizio di Knud den Store, morto nel 1023.

ERLING SKJALGSSON ed ASTRID TRYGVADATTER (sorella di re Olav I Tryggvason di Norvegia 995-1000) – Nobili del Rogaland, genitori di cinque figli.

FINN ARNESSON – Figlio di Arne Arnmodsson, al servizio di Olav II Haraldsson.

GRJOTGARD OLVESSON – Figlio maggiore di Olve da Egge, abita in Heidmark.

HÅKON EIRIKSSON – [pronuncia: “Hokon”] *Jarl* di Lade, figlio di Eirik Håkonsson e della sorella di re Svend Haraldsson Tveskæg di Danimarca, cugino di Knud den Store di Danimarca, governa dal 1015 però viene subito sconfitto ed esiliato da Olav II Haraldsson, muore nel 1029-1030 a causa di una tempesta nel Pentland Firth.

HÅREK ØYVINDSSON DA TJØTTA – [pronuncia: “Horek Oivindsson da Thiotta”] Nobile dell’Hålogaland [pronuncia: “Hologaland”], commercia con la Lapponia ed il Finnmark, avversario di Olav II Haraldsson, ormai anziano nel momento della Battaglia di Stiklestad.

KALV ARNESSON – Figlio di Arne Arnmodsson, marito di Sigrid Toresdatter da Egge, al servizio di Olav II Haraldsson poi suo avversario, durante la Battaglia di Stiklestad lo colpisce con la spada sul collo.

OLVE DA EGGE (sostenitore del Paganesimo) e SIGRID TORESDATTER – Nobili del Trøndelag settentrionale, avversari di Olav II Haraldsson, genitori di due figli.

RAGNHILD ARNESDATTER – Figlia di Arne Arnmodsson, moglie di Hårek Øyvindsson da Tjøtta.

RAGNHILD ERLINGSDATTER – Figlia di Erling Skjalgsson, moglie di Torberg Arnesson.

RANGVALD BRUSASON – Figlio dello *jarl* Bruse Sigurdsson delle Orkney, guerriero al servizio di Olav II Haraldsson, *jarl* delle Orkney dal 1037 al 1045 dopo una disputa con lo zio Torfinn Sigurdsson.

SIGRID SKJALGSDATTER – Sorella di Erling Skjalgsson, moglie di Sigurd Toresson, madre di Asbjørn Sigurdsson Selsbane, chiede al cognato Tore Hund Toresson di vendicare l'assassinio del figlio tramite una lancia.

SIGRID SVEINSDATTER – Figlia di Svein Håkonsson, moglie di Aslak Erlingsson.

SIGRID TORESDATTER – Sorella di Tore Hund e Sigurd Toresson, moglie prima di Olve da Egge poi di Kalv Arnesson.

SIGURD ERGLINGSSON – Figlio di Erling Skjalgsson, avversario di Olav II Haraldsson.

SIGURD TORESSON (fratello di Tore Hund) e SIGRID SKJALGSDATTER (sorella di Erling Skjalgsson) – Nobili di Tranes (Andøy) sulle isole Lofoten, genitori di Asbjørn Sigurdsson Selsbane.

SKJALG ERLINGSSON – Figlio di Erling Skjalgsson, al servizio di Olav II Haraldsson poi suo avversario.

SVEIN HÅKONSSON – [pronuncia: "Hokonsson"] *Jarl* di Lade, fratello di Eirik Håkonsson, governa sia insieme ad Eirik sia insieme al nipote Håkon Eiriksson, morto nel 1016-1017 dopo la Battaglia di Nesja.

TORBERG ARNESSON – Figlio di Arne Arnmodsson, marito di Ragnhild Erlingsdatter, proprietario della fattoria sull'isola di Giske, al servizio di Olav II Haraldsson.

TORE ERLIGNSSON – Figlio di Erling Skjalgsson, avversario di Olav II Haraldsson.

TORE HUND TORESSON – Nobile dell'Hålogaland [pronuncia: "Hologaland"], proprietario dell'isola Bjarkøy, commercia con la Lapponia ed il Finnmark, avversario di Olav II Haraldsson, durante la Battaglia di Stiklestad lo trafigge con la lancia che ha ucciso il nipote Asbjørn Sigurdsson Selsbane.

TORE OLVESSON – Figlio minore di Olve da Egge, proprietario di una fattoria in Hedmark.

ALTRI NORVEGESI

ASLAK ASKJELLSSON FITJASKALLE ("il calvo di Fitje") – Proprietario della fattoria Fitje in Rogaland, al servizio di Olav II Haraldsson, avversario di Erling Skjalgsson.

ÅSMUND GRANKJELLSSON – [pronuncia: "Osmund"] Figlio di Grankjell (proprietario di una fattoria in Hålogaland), al servizio di Olav II Haraldsson, avversario di Hårek Øyvindsson da Tjøtta [pronuncia: "Horek Oivindsson da Thiotta"], uccide Asbjørn Sigurdsson Selsbane per vendicare Tore Sel.

BJØRN STALLARE – Al servizio di Olav II Haraldsson, rimane in Norvegia durante l’esilio di Olav (1028-1030) e lo informa dell’evolversi della situazione a Nidaros, muore nella Battaglia di Stiklestad.

DAGR e SIGURD RAUDSSON – Fratelli, figli di Raud (proprietario di una fattoria in Hedmark), al servizio di Olav II Haraldsson, avversari dei fratelli Grjotgard e Tore Olvesson.

GRIM DEN GODE (“il buono”) – Figlio di Torgils Halmason.

KARLI e GUNNSTEIN DA LANGØY – Fratelli, proprietari della fattoria Langøy in Hålogaland [pronuncia: “Hologaland”], ospitano Åsmund Grankjelsson [pronuncia: “Osmund”], avversari di Asbjørn Sigurdsson Selsbane e Tore Hund Toresson.

TORD FOLESON – Porta bandiera di Olav II Haraldsson a Stiklestad, muore all’inizio della battaglia.

TORE SEL (“foca”) – Proprietario di una fattoria sulla costa del Karlsund in Rogaland, al servizio di Olav II Haraldsson.

TORGILS HALMASON – *Bonde* di Stiklestad, nasconde il corpo di Olav II Haraldsson al termine della battaglia poi lo seppellisce sulla sponda sabbiosa del fiume Nidelva a Nidaros.

TORSTEIN KNARRESMED (“costruttore di navi commerciali”) – Nemico di Olav II Haraldsson, durante la Battaglia di Stiklestad lo colpisce con l’ascia al ginocchio.

LO SCHIERAMENTO A STIKLESTAD

Esercito di Olav II Haraldsson	Finn Arnesson ed i fratelli, Rangvald Brusason dalle Orkney, Harald III Sigurdsson Hardråde, Dagr Hringsson dalla Svezia, Bjørn Stallare da Nidaros, Þormóður Kolbrúnarskáld Bersason, Arnljot Gelline dallo Jämtland
Esercito dei <i>Bønder</i>	Tore Hund Toresson da Bjarkøy, Hårek Øyvindsson da Tjøtta, Kalv Arnesson da Egge, Torstein Knarresmed, I figli di Erling Skjalgsson dal Rogaland

CARTINE DELLE LOCALITÀ CITATE NELLA BIOGRAFIA DI OLAV



Fig. 147: Cartina delle regioni medievali norvegesi, in dettaglio a destra l'Oppland.



Fig. 148: Cartina della Norvegia con le residenze dei nobili e le principali località citate nella biografia di Olav II Haraldsson.

GLOSSARIO DEI TERMINI SCANDINAVI*

* I termini del presente glossario appartengono per lo più alla lingua norvegese. Nei restanti casi l'appartenenza del vocabolo ad altre lingue scandinave (norreno, islandese, svedese e danese) è stata esplicitata tra parentesi quadre.

A	<i>Alterskap</i>	Pala d'altare (in quanto tale, destinata ad essere posta sopra a quest'ultimo) di forma complessa, ovvero composta di una parte centrale tridimensionale, simile ad un baldacchino, e due sportelli piatti richiudibili.
	<i>Altertavle</i>	Pala d'altare (in quanto tale, destinata ad essere posta sopra a quest'ultimo) di forma semplice, ovvero composta di un unico pannello.
	<i>Antemensale</i> (<i>pl. antemensaler</i>)	Frontale d'altare, dal latino <i>ante</i> "davanti" e <i>mensa</i> "tavolo" (in quanto tale destinato ad essere posto sulla fronte dell'altare).
	<i>Asi</i>	Divinità sovrane del Paganesimo scandinavo, predominanti al tempo dei Vichinghi. Il loro capo era Odino.
B	<i>Berg</i>	Monte.
	<i>Bilde</i>	Immagine.
	<i>Bonaden</i> [Svedese]	Arazzo.
	<i>Bonde</i> (<i>pl. bønder</i>)	Nobile norvegese, grande proprietario terriero.
	<i>Borg</i>	Fortezza, castello.
	<i>Bok</i>	Libro.
	<i>Brynje</i> [Norreno]	Cotta di maglia corta.
	<i>Bæsing</i>	Un nome della fidata spada di Olav II Haraldsson (1015-1030).
D – Ð	<i>Dags-riden</i>	Tempesta di Dagr.
	<i>Dal</i>	Valle.
	<i>Daneøks</i>	Asce da battaglia (letteralmente "asce danesi"), formate da un'ampia lama curva asimmetrica e da un manico che può essere sia lungo sia corto. Tipiche del primo Medioevo, corrispondono al tipo raffigurato nell'Olavsantemensale.
	<i>Datter</i>	Figlia.
	<i>Domen</i>	Cattedrale.
	<i>Død</i>	Morto.

E	<i>Elv</i>	Fiume.
	<i>Erkebispegården</i>	Palazzo dell'arcivescovo.
F	<i>Fagr</i>	Chiaro, bello.
	<i>Fjord</i>	Fiordo.
	<i>Folk</i>	Gente, popolo.
	<i>Freyr</i>	Nella mitologia norrena, dio della fecondità che governa la pioggia e lo splendore del Sole, patrono della prosperità e del raccolto, appartenente alla stirpe dei Vanir.
	<i>Fróði</i> [Islandese]	Saggio, sapiente.
	<i>Frontale</i> (pl. <i>frontaler</i>)	Frontale d'altare.
	<i>Frostaping</i>	Antica sede dove si tenevano le assemblee che governavano la regione. Prendeva il nome da Frosta, un comune nella regione di Trøndelag, e da <i>ping</i> che significa appunto "assemblea".
<i>Fyrirbrík</i> [Islandese]	Antemensale, <i>fyrir</i> corrisponde a "davanti" mentre <i>brík</i> a "tavola".	
G	<i>Gamle</i>	Vecchio, antico.
	<i>God</i>	Buono, bene.
	<i>Gull</i>	Oro.
	<i>Gyldne Altre</i>	Altari dorati.
H	<i>Helga</i> [Islandese]	Santo.
	<i>Helige</i> [Svedese]	Santo.
	<i>Hellige</i>	Santo.
	<i>Historisk</i>	Storico.
	<i>Hneitir</i>	Un altro nome della spada di Olav II Haraldsson (1015-1030).
	<i>Hvitekrist</i>	Cristo Bianco.
	<i>Høi</i>	Alto.
	<i>Høigotik</i>	Gotico Recente.
J	<i>Jarl</i> (pl. <i>jarlar</i>)	Nobile norvegese, grande proprietario terreno, imparentato con re Harald Bellachioma (872-933) o insignito di un privilegio particolare da parte di un re.
K	<i>Kirke</i>	Chiesa.

	<i>Kommune</i>	Municipalità.
	<i>Konge</i>	Re.
	<i>Konungr</i> [Islandese]	Re.
	<i>Konungasögur</i>	Saghe dei re.
	<i>Kristenret</i>	Leggi cristiane.
	<i>Kultur</i>	Cultura.
	<i>Kunst</i>	Arte.
	<i>Kunsthistorie</i>	Storia dell'arte.
	<i>Kyrka</i> [Svedese]	Chiesa.
L	<i>Lendmann</i> (pl. <i>lendmenn</i>)	Uomini al servizio del re norvegese.
M	<i>Mark</i> (pl. <i>merkr</i>)	Unità di misura del peso, multiplo del penning.
	<i>Mester</i>	Maestro, pittore.
	<i>Middelalderen</i>	Il Medioevo.
	<i>Mjöltnir</i>	Nome del martello brandito da Thor, dio del fulmine e del tuono.
	<i>Mosterþing</i>	Antica sede dove si tenevano le assemblee che governavano la regione. Prendeva il nome da Moster, un comune nella regione di Hordaland, e da <i>þing</i> che significa appunto "assemblea".
	<i>Munk</i>	Monaco.
	<i>Museet</i> [Danese]	Museo.
N	<i>Nes</i>	Promontorio o penisola.
	<i>Nidaros</i>	Trondheim, prima del XV secolo.
	<i>Nidarosdomen</i>	La Cattedrale di Trondheim.
	<i>Norge</i>	Norvegia.
	<i>Norne</i>	Tre fanciulle che dimorano accanto alle radici dell'albero cosmico Yggdrasill, insieme alle sorelle stabiliscono il futuro inesorabile di ogni neonato, inclusi quelli di origine divina [crf. ISNARDI 1991, pp. 61-63].
	<i>Norsk</i>	Norvegese.
O	<i>Oblatjern</i>	Stampo in ferro per ostie.
	<i>Olavsmesteren</i>	Maestro di Sant'Olav, pittore dell'Olavsantemensale.

	<i>Olavsjubileet</i>	Il giubileo di Olav, avvenuto nel 1930.
	<i>Odino</i> (<i>Óðinn</i>)	La più imponente divinità della mitologia norrena, appartenente alla stirpe degli Asi. Viene considerato il padre di tutti, uomini e dèi, signore della sapienza, conoscenza e della magia e dei segreti delle rune.
	<i>Øreþing</i>	Antica sede dove si tenevano le assemblee che governavano la regione. Prendeva il nome da Øre, un comune nella regione di Møre og Romsdal , e da <i>þing</i> che significa appunto “assemblea”.
P	<i>Penning</i> (<i>pl. penningar</i>)	Unità di misura del peso, moneta d’argento.
	<i>Pilegrimsmerke</i>	Distintivo del pellegrino.
R	<i>Ragnarök</i>	Termine norreno che significa “destino degli dei”. Nella mitologia indica una serie di eventi catastrofici che porterà alla battaglia finale, paragonata alla fine del mondo perché provocherà la morte di un numero elevato di divinità.
	<i>Relikvieskrin</i>	Reliquiario.
S	<i>Saga</i> (<i>pl. sögur</i>)	Saga, storia. Genere di prosa norrena.
	<i>Sippe</i>	Famiglia allargata, tipica delle popolazioni germaniche antiche, coincidente con un clan a base familiare.
	<i>Son</i>	Figlio.
	<i>Stav</i>	Palo.
	<i>Stein</i>	Pietra.
	<i>Stavkirke</i> (<i>pl. stavkirker</i>)	Chiesa parrocchiale di legno, tipica della Scandinavia.
	<i>Steinkirke</i> (<i>pl. steinkirker</i>)	Chiesa parrocchiale di pietra.
	<i>Skjeggøks</i>	Asce da battaglia con una barba che si protende verso il basso dalla lama orizzontale stretta. Era un’arma comune usata per strappare lo scudo all’avversario.
	<i>Stridsøks</i>	Asce da battaglia, create appositamente per il combattimento.
	<i>Sund</i>	Stretto di mare.
T	<i>Tavle</i>	Tavola.
	<i>Teppet</i>	Arazzo.
	<i>Thor</i>	Dio della stirpe degli Asi, figlio ed erede di Odino. Amato e venerato dagli scandinavi, tanto che la sua figura rivaleggiava per la supremazia col padre. Thor è il più forte fra gli dèi,

		suscitatore di tempeste e protettore dell'umanità. Possiede un'arma eccellente: il martello <i>Mjölmir</i> , forgiato dai nani.
	<i>Tyr</i>	Divinità della mitologia norrena della stirpe degli Asi, figlio di Odino. Dio della guerra e della giustizia, si dimostra coraggioso, ardito e sapiente. In molte battaglie decide la vittoria, grazie all'incisione della runa del suo nome sulle spade.
U	<i>Underliggare</i>	Mostro, simile ad un drago, oppure di un omuncolo che giace sotto ai piedi dei santi, in particolare Olav II Haraldsson (1015-1030). Solitamente simboleggia la sconfitta del Paganesimo e del male.
	<i>Ung</i>	Giovane.
	<i>Unggotik</i>	Gotico antico.
V	<i>Valhalla</i>	Nella mitologia norrena, è un luogo sacro e maestoso, corrispondente ad una grande sala dorata, in cui riposano gli eroi caduti in combattimento.
	<i>Vanir</i>	Stirpe di divinità del Paganesimo scandinavo legate alla natura, predominanti al tempo delle popolazioni germaniche e poi sottomesse dagli Asi.
	<i>Vik</i>	Porto, baia.
Y	<i>Ynglingar</i>	Dinastia discendente da Odino e governante sulla Norvegia.
	<i>Yule</i>	Festività pagana vichinga celebrata durante le due settimane a ridosso del solstizio d'inverno, in seguito corrispondente al Natale cristiano.
þ	<i>Þing</i> (pl. <i>Þingar</i>)	Assemblea dei nobili con funzioni legislative e giudiziarie.
	<i>Þingvellir</i>	È la sede dell'antico parlamento islandese, <i>Þingvellir</i> [pronuncia: "Thingvetlir"] significa il "luogo dell'assemblea". La riunione dei rappresentanti si teneva annualmente, qui venivano recitate le leggi alla popolazione e venivano appianate le dispute.
Ø – Ö	<i>Øy</i> (pl. <i>øyer</i>)	Isola.
Å	<i>Ån</i> [Svedese]	Fiume.
	<i>Åsa</i>	Nome proprio di persona [pronuncia: "Osa"]. Åsa Haraldsdatter fu una regina di epoca vichinga che governò sulla parte meridionale della Norvegia. Fu madre di Halfdan Svarte, quindi nonna di Harald Bellachioma (872-933). Dopo la morte, fu sepolta nel famoso tumulo di Oseberg.

BIBLIOGRAFIA e WEBGRAFIA

BIBLIOGRAFIA IN ORDINE CRONOLOGICO

1800

Det ældste nordiske oliemaleri, "Illustreret Tidende", n. 459, Thieles Bogtrykkeri, Copenhagen 12 luglio 1868; pp. 356-357.

< https://illustrertidende.kb.dk/iti/main/Haefte.xsql?nnoc=iti_pub&p_AargangNr=9&p_HaefteNr=459 >

INGVALD UNDSSET, *Norske oldsager i fremmede museer. En oplydelse fortegnelse*, Kristiania-Videnskabselskab, Oslo 1878; pp.67-68, planche 1.

BENDIX EDVARD BENDIXEN, *Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. Mit 2 Tafeln un 3 Textfiguren, "Bergens Museums Aarvog for 1897. Afhandlinger og Aarsberetning"*, Bergens Museum, John Griegs Bogtrykken, Bergen 1898; Afhandling n. 10 pp. 16-20.

1900

THOMAS WILSON, *History of the Church and State of Norway. From the tenth to the sixteenth century*, Archibald Constable & Co. Ltd, Westminster (Londra) 1903; pp. 58-98.

ANDREAS LINDBLOM, *Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken: en överblick, "Fornvännen. Journal of Swedish Antiquarian Research"*, vol. 9, Kungl. Vitterhetsakademien, Stoccolma 1914; pp. 253-273.

ANDREAS LINDBLOM, *La peinture gothique en Suède et en Norvège. Étude sur les relations entre l'Europe Occidentale et les Pays Scandinaves*, Académie Royale des Belles-Lettres, d'Histoire et d'Archéologie de Stockholm, Wahlström & Windstrand, Stoccolma 1916; pp..4-27, 33-75, 97-98, 113-139, 144-164, 178-182, 185-191, 222-233.

HARRY FETT, *Norges Malerkunst i Middelalderen*, Alb. Cammermeyers Forlag, Oslo 1917; pp. 16-24, 89-98, 142-148, 149-156.

EINAR LEXOW, *Norges kunst*, Steenske Forlag, Oslo 1926; pp. 18-138.

HENRIK MATHIESEN, *Domkirken i Trondhiem og det Norske Folk*, Stranberg & Co. Forlag, Oslo 1926.

HÅKON SHETELIG e HJALMAR FALK, *Scandinavian Archaeology*, Clarendon Press, Oxford (Regno Unito) 1937; pp. 393-396.

ROAR HAUGLID e LOUIS GRODECKI, *Norvegia. Pitture delle "Stavkirker"*, Collezione UNESCO dell'Arte Mondiale, New York Graphic Society, Milano 1955.

THOMAS K. DERRY, *Breve storia della Norvegia*, Sansoni, Firenze 1957; pp. 47-56.

JOHN MIDGAARD, *Breve storia della Norvegia*, Edizioni Remo Sandron, Firenze 1967; pp. 24-28.

ÓLAFUR HALLDÓRSSON, *Líkneskjusmið, "Árbók hins íslenzka fornleifélags 1973"*, annata 70, Ísafoldarprentsmiðja Hf., Reykjavík 1974; pp. 5-17.

< <https://timarit.is/page/2053693#page/n0/mode/2up> >

JEAN COOPER, *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, Thames and Hudson, Londra 1978; pp. 16, 38, 47-48, 74, 94, 112, 122, 158-159, 167-168, 170.

JOHS. DUIN, *Et alterbilde i hvalrosstann*, "St. Olav – Katolsk Tidsskrift for Religion og Kultur", n. 23/24, Den Katolske Kirke, Oslo 11 dicembre 1978; pp. 6-8.

< <https://services.katolsk.no/historie/Tidsskriftet%20St.%20Olav/%C3%85rganger/1978/> >

JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1983; pp. 65, 91-92, 113-116, 130, 221-222, 320, 334-335, 344.

LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. 3.2 *Iconographie des saints G-O*, Presses Universitaires de France, Parigi 1983; p. 1005.

WILLIAM WIXOM, *40. Paliotto di San Marco*, in RENATA CAMBIAGHI, *Il Tesoro di San Marco*, Olivetti, Milano 1986; pp. 286-289.

A GHIRLANDA, P. GIRONI, F. PASQUERO, G. RAVASI, P. ROSSANO, S. VIRGULIN, *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Milano) 1987.

1990

GIANNA CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991; pp. 61-63, 87, 168-169, 235-236, 445-447, 611-612, 618-620, 631-632, 634-636, 638, 644-654.

UNN PLAHTER, *Líkneskjusmíð: 14th century instructions for painting from Iceland*, "ZKK - Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", vol. 6, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1992; pp. 167-173.

REIDAR ASTÅS, *Óláfr, St.*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 445-446.

ANNE HEINRICHS, *Ólaf Saga Helga*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 447-448.

JÓN VIÐAR SIGURÐSSON, *Stiklestad, Battle of*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 610-611.

MAGNÚS STEFÁNSSON, *Church organization and Function – 2. Norway*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 88-92.

PETER FOOTE, *Conversion*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 106-108.

JAMES E. KNIRK, *Konungasögur*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 362-366.

BJARNI EINARSSON, *Ágrip af Nóregs konunga sögum*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 5-6.

BJARNI EINARSSON, *Fagrskinna*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; p. 177.

JONNA LOUIS-JENSSEN, *Morkinskinna*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 419-420.

ELLEN MARIE MAGERØY, *Carving: bone, horn and walrus tusk*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 66-71.

DIANA EDWARDS WHALEY, *Heimskringla*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 276-279.

ANNA NILSÉN, *Painting*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 463-490.

SIGNE HORN FUGLESANG, *Iconography*, in PHILLIP PULSIANO, *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, Garland Publishing, New York & Londra 1993; pp. 320-322.

RENÉ GILLES, *Il simbolismo nell'arte religiosa*, Edizioni Arkeios, Roma 1993; pp. 181-215.

Brev-spalte, "Spor. Fortidsnytt fra midt-norge", vol. 2-1995, Institutt for Arkeologi og Kulturhistorie, Vitenskapsmuseet, NTNU, Trondheim novembre 1995; p. 33.

< <https://spormagasinet.no/tidligere-utgaver/> >

PAUL BINSKI, *The 13th century English altarpiece*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 47-58.

MARTIN BLINDHEIM, *Norwegian painted altar frontals from the Middle Ages as objects of research*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 1-8.

ANDREW MARTINDALE, *Altarpieces in Italy during the 13th century*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 37-46.

NIGEL MORGAN, *Western Norwegian panel painting 1250-1350: problems of dating, styles and workshops*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 9-24.

UNN PLAHTER, *Colours and pigments used in Norwegian altar frontals*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 111-126.

ERLING SKAUG, *Pre-Eyckian oil painting in Catalonia: the Abegg frontal - a piece in the puzzle*, in SIGNE HORN FUGLESANG, ERLA BERGENDAHL HOHLER, NIGEL MORGAN e UNN PLAHTER, *Norwegian medieval altar frontals and related material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia"*, vol. XI, Institutum Romanum Norvegiae, Giorgio Bretschneider, Roma 1995; pp. 31-36.

EDOUARD URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Edizioni Arkeios, Roma 1995; pp. 66-67, 127, 156-157, 174-181, 200, 245-249.

FRED HARALD NILSSEN, *Tre viktige myntfunn på Ringerike*, "Heftet Ringerike 1996-1997", n. 68, Ringerikes Museum, Ringerike (Norvegia) 1996; pp. 10-11.
< <https://www.heftet-ringerike.com/index.php/tidligere-utgivelser> >

THEODORICUS MONACHUS, *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium – An account of the ancient history of the Norwegian kings*, traduzione di DAVID McDOUGALL ed IAN McDOUGALL, Viking Society for Northern Research, University College, Londra 1998; pp. VII-XXXI, 1-4, 16-34.

ANNE LIDÉN, *Olav den Helige i Medeltida Bildkonst. Legendmotiv och attribut*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stoccolma 1999.

2000

ELLING ALSVIK, *Haltdalen Stavkirke*, "Spor. Nytt fra fortiden", vol. 1-2000, Institutt for Arkeologi og Kulturhistorie, Vitenskapsmuseet, NTNU, Trondheim maggio 2000; pp. 4-6.
< <https://spormagasinet.no/tidligere-utgaver/> >

HANS BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carrocci, Roma 2001; pp. 429-444, 463-472, 488-495, 544-551.

JUAN EDUARDO CIRLOT, *A dictionary of symbols*, Routledge, Londra 2001; pp. 21-22, 49-50, 72-73, 119, 135-137, 294, 323-325, 337-339, 353.

PAOLO FURIA, *Dizionario iconografico dei Santi. Per riconoscere i Santi nelle opere d'arte attraverso i loro simboli*, Edizioni Ares, Milano 2002; pp. 35, 47, 51, 56, 79, 189.

FERNANDO e GIOIA LANZI, *Come riconoscere i santi e patroni*, Jaca Book, Milano 2003; pp. 136-137, 231.

HANS BIEDERMANN, *Simboli*, L'Universale – La grande enciclopedia tematica, Le Garzantine, Mondadori Editore, Milano 2005; pp. 57-58, 137-139, 175-176, 343-344, 468-470.

LOVISA BRÅNBY, *Ancient Northern European Axes*, Gränsfors Bruck AB, Bergsjö (Svezia) 2005; pp. 10-15. < https://issuu.com/baptistarnhem/docs/gransfors_northern_european_axes_boek >

CARLO BUCARI, PATRIZIA CASALI e ANNAMARIA LANARI, *Chimica per l'arte*, Calderini, Milano 2005; pp. 415-420.

TERJE SPURKLAND, *Norwegian runes and runic inscriptions*, The Boydell Press, Woodbridge (Regno Unito) 2005; pp. 103-108, 161-168.

ANTONIO TARZIA, *I santi nella storia. Tremila testimoni del Vangelo*, vol. 7 Luglio, Periodici San Paolo, Milano 2006; p. 127.

SVERRE BAGGE, *St. Óláfr and his Enemies in the Saga Tradition*, in AGNETA NEY, HENRIK WILLIAMS e FREDRIK CHARPENTIER LJUNGQVIST, *Á austrvega. Saga and East Scandinavia, Preprint papers of The 14th International Saga Conference Uppsala 9th-15th August 2009*, vol. 1, Gävle University Press, Gävle (Svezia) 2009; pp. 71-77.

ERLA BERGENDAHL HOHLER, *The re-engraved matrix: Bishop v/s Chapter in Nidaros around 1300*, "Collegium Medievale", vol. 22, Novus Forlag, Oslo 2009; pp. 111-127.

PAUL BINSKI, *Statues, retables and ciboria: the English gothic altarpiece in context, before 1350*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 31-46.

SIBLE DE BLAAUW, *Altar imagery in Italy before the altarpiece*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 47-56.

ANDREA DE MARCHI, *La postérité du devant d'autel à Venise: retables orfèvrés et retables peints*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 57-86.

ALF HAMMERVOLD, *Relikvienes hemmelighet*, in ELLEN SEMB, JOHNNY KREUTZ e MARTIN HAGER-SALTNES, *Pilegrimsspor. Hellige reiser i fortid og nåtid*, Historisk Museum, Kulturhistorisk Museum – Universitetet i Oslo, Oslo 17 giugno 2009; pp. 3-5.

< <https://docplayer.me/4307511-Pilegrimsspor-pilegrimsspor-skoletilbud-i-bli-med-pa-ferden-hellige-reiser-i-fortid-og-natid-historisk-museum-relikvienes-hemmelighet-side-3.html> >

STEPHAN KEMPERDICK, *Altar panels in Northern Germany, 1180-1350*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 125-146.

JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *Introduction*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 1-10.

EBBE NYBORG, *Retables with two spires: a contribution on the early development of the altarpiece*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 183-202.

VICTOR SCHMIDT, *Ensembles of painted altarpieces and frontals*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 203-222.

PETER TÅNGEBERG, *Retables and winged altarpieces from the 14th century: Swedish altar decorations in their European context*, in JUSTIN KROESEN e VICTOR SCHMIDT, *The altar and its environment 1150-1400*, Studies in the visual cultures of the Middle Ages 4, Brepols, Turnhout (Belgio) 2009; pp. 223-240.

2010

JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, vol. 1 A-K, BUR Rizzoli, Milano 2011; pp. 116, 323-327, 523.

JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, vol. 2 L-Z, BUR Rizzoli, Milano 2011; pp. 152-153, 328-334, 394-402, 517.

KAJA KOLLANDSRUD, *Evoking the Divine: A golden 13th century frontal from Komnes in Norway*, "ZKK - Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung", vol. 26, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 2012; pp. 355-366.

DEVIS VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai politici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'Età Gotica*, Il Poligrafo, Padova 2012; pp. 21-26, 77-141, 175-177, 193-222, 291-292, 331-342, 350-372, 375-441, 454, 468, 495, 503-505, 538, 546-548.

MARCO BATTAGLIA, *I Germani. Genesi di una cultura europea*, Carrocci Editore, Roma 2013; pp. 175-198.

MARGRETHE STANG, *Den døde kongen: Maktspill, kirkepolitikk og et alterfrontale fra 1290-tallet*, "Kunst og kultur", vol. 96 n. 3, Universitetsforlaget, Oslo novembre 2013; pp. 158-168.

LUCA FRIGERIO, *Bestiario Medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Ancora Editrice, Milano 2014; pp. 261-277, 507-517.

ØYSTEIN EKROLL, *St Olav and the Octagon of Nidaros Cathedral in Trondheim – a Nordic Martyrion?*, "Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia", vol. XXVII, Institutum Romanum Norvegiae – Scienze e Lettere, Roma 2014; pp. 139-159.

UNN PLAHTER, *Materials and techniques for rendering precious appearance in Norwegian painted frontals and the Danish golden altars*, in POUL GRINDER-HANSEN, *Image and Altar 800-1300. Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October - 27 October 2007*, Studies in Archaeology & History vol. 23, PNM - Publications from the National Museum, Copenhagen 2014; pp. 195-205.

SNORRI STURLUSON, *Heimskringla*, vol. 2 *Óláfr Haraldsson (the Saint)*, traduzione di ALISON FINLAY e ANTHONY FAULKES, Viking Society for Northern Research, University College, Londra 2014.

GIANNA CHIESA ISNARDI, *Storia e cultura della Scandinavia. Uomini e mondi del Nord*, Bompiani, Milano 2015; pp. 250-259, 279.

ENRICA COZZI, *Paolo Veneziano e bottega: il polittico di Santa Lucia e gli antependia per l'isola di Veglia*, "AFAT – Arte in Friuli, Arte a Trieste", vol. 35, Università di Trieste, EUT Edizioni, Trieste 2017; pp. 235-293.

MORTEN STIGE, *Gravminner som oppfordring til forbønn*, "Hikuin – Performance og ikonografi. Foredrag fra det 23. Nordiske ikonografiske symposium", vol. 40, Forlaget Hikuin, Moesgård (Danimarca) gennaio 2017; pg. 133-144.

MARGRETE FIGENSHOU SIMONSEN, *Chapter 8: Medieval pilgrim badges. Souvenirs or valuable charismatic objects?*, in MARIANNE VEDELER, INGUNN RØSTAD, ELNA SIV KRISTOFFERSEN e ZANETTE TSIGARIDAS GLØRSTAD, *Charismatic objects. From Roman Times to the Middle Ages*, Cappelen Damm Akademisk, Oslo 2018; pp. 169-195.

2020

ØYSTEIN EKROLL, *Chapter 14 – St Olav, Nidaros, and Jerusalem*, in KRISTIN AAVITSLAND e LINE BONDE, *Tracing the Jerusalem Code*, vol. 1 *The Holy City Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100-1536)*, De Gruyter, Berlino 2021; pp. 270-298.

MARGRETHE STANG, *Chapter 22 – Enemies of Christ in the Far North: Tales of Saracens, Jews and the Saami in Norwegian Medieval Painting*, in KRISTIN AAVITSLAND e LINE BONDE, *Tracing the Jerusalem Code*, vol. 1 *The Holy City Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100-1536)*, De Gruyter, Berlino 2021; pp. 477-499.

WEBGRAFIA IN ORDINE CRONOLOGICO

Non datato con autore

SØLVI ANDERSEN, *Mynterrer – Olav Haraldsson 1015-1030*, Myntkabinetets Elektroniske Utstilling, Universitetet i Oslo, n.d: <https://www.dokpro.uio.no/umk/myntherr/oh.html>

CHRISTINE ARIBAUD, *Parement d'autel*, Arts décoratifs – Fiche Œuvre, Musées Occitanie, n.d:
<https://musees-occitanie.fr/oeuvre/parement-dautel/>

ARNE HEIMESTØL e ARNE PERLESTENBAKKEN, *Hedalen Stavkirke*, Hedalen, n.d:
<https://hedalen.no/severdigheter/hedalen-stavkirke/>

HERMUND KLEPPA, *Olav den heilage – Skulptur frå Fresvik*, Kulturhistorisk Leksikon, Fylkesarkivet i Vestland, n.d: <https://leksikon.fylkesarkivet.no/article/31d85924-248b-4d6a-a47f-452af5b25433/>

Non datato senza autore

AM 194 8vo – *Islandsk encyclopædisk værk; Snæfellsnes, Vestisland, 1387*, Handrit, n.d:
<https://handrit.is/manuscript/view/da/AM08-0194/0#mode/2up>

AM 619 4to – *Old Norwegian Homily Book; Norway, 1200-1225*, Handrit, n.d:
<https://handrit.is/manuscript/view/en/AM04-0619/0#mode/2up>

AM 673 a III 4to – *Teiknibókin; Ísland, 1450-1475*, Handrit, n.d:
<https://handrit.is/manuscript/view/is/AM04-0673a-III/1#page/1v/mode/2up>

Erkebispegården, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: <https://www.nidarosdomen.no/attraksjoner/erkebispegarden>

Fra kapell til katedral, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: <https://www.nidarosdomen.no/historie-og-arkitektur/fra-trekapell-til-gotisk-katedral>

GKS 1005 Fol. – *Flateyjarbók inniheldur konungasögur og þætti auk nokkurra kvæða; Ísland, 1387-1394*, Handrit, n.d: <https://handrit.is/manuscript/view/is/GKS02-1005/0#mode/2up>

Haltdalen Stavkirke, Norske Kirker, n.d: <https://www.norske-kirker.net/home/trondelag/haltdalen-stavkirke/>

In the footsteps of Saint Olav. A historical journey in the footsteps of Scandinavia's most popular saint, Pilgrim utan gränser – Interreg Sverige-Norge, n.d: https://www.pilgrimutangranser.no/wp-content/uploads/2022/05/Stolof_trycksak_36sid_eng_low.pdf

Olav den Hellige, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: <https://www.nidarosdomen.no/historie-og-arkitektur/olav-den-hellige>

Olavsfrontalet, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: <https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet>

Tanum Kirke, Norske Kirker, n.d: <https://www.norske-kirker.net/home/vestfold/tanum-kirke/>

Tyllaldalen Kirke, Norske Kirker, n.d: <https://www.norske-kirker.net/home/hedmark/tylldalen-kirke/>

Viking Axes, Historical Knowledge, National Museum of Denmark – Nationalmuseet i København, n.d: <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-viking-age/weapons/axes/>

Vikingkongen og helgenen Olav, Pilegrimsleden – St. Olavsvegene til Trondheim, n.d: <https://pilegrimsleden.no/artikler/vikingkongen-og-helgenen-olav>

Walters Ms. W.34, Carrow Psalter, Digitalized Walters Manuscripts, The Walters Art Museum, n.d: <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W34/description.html>

Ål stavkirke, Norske Kirker, n.d: <https://www.norske-kirker.net/home/buskerud/aal-stavkirke/>

1990

PETER LASKO, *Antependium*, Enciclopedia dell'Arte Medievale, Treccani, 1991:

https://www.treccani.it/enciclopedia/antependium_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

MARINA di BERARDO, *Paliotto*, Enciclopedia dell'Arte Medievale, Treccani, 1998:

https://www.treccani.it/enciclopedia/paliotto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

2000

GRETE GUNDHUS, 1. *Olavsfrontalet*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavsf/1_olavs.htm

GRETE GUNDHUS, 2. *Panelet*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/2_5_7sid/2_panel.htm

GRETE GUNDHUS, 3. *Motivene tegnes*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/2_5_7sid/3_motiv.htm

GRETE GUNDHUS, 4. *Metaller og pigmenter*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/2_5_7sid/4_metall.htm

GRETE GUNDHUS, 5. *Maleren i arbeid*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/2_5_7sid/5_maler.htm

GRETE GUNDHUS, 6. *Resultatet*, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001:

https://olavsfrontalet.niku.no/6_result/6_result.htm

ARILD HAUGE, *Runeinnskifter i Norske Kirker*, Arild Hauges Runer, 2002:

<https://www.arild-hauge.com/innskifter2.htm>

The Wingfield-Digby Crozier, Collections, Victoria and Albert Museum, 10 giugno 2002:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O65808/the-wingfield-digby-crozier-crozier-head-unknown/>

ARILD HAUGE, *Norske Middelalderruner*, Arild Hauges Runer, 2004:

<https://www.arild-hauge.com/innskifter3.htm>

NINA SKURTVEIT, *Hellig Olav i Nidaros*, NRK, 13 ottobre 2008:

<https://www.nrk.no/kultur/hellig-olav-i-nidaros-1.6259642>

CLAUS KRAG, *Konge Olav 2. Haraldsson den Hellige*, Norsk Biografisk Leksikon – Store Norske Leksikon, 13 febbraio 2009:

https://nbl.snl.no/Olav_2._Haraldsson_Den_Hellige

NINA ALDIN THUNE, *Ål Stavkirke*, Kunsthistorie, 16 dicembre 2009:

https://kunsthistorie.com/fagwiki/%C3%851_stavkirke

2010

Proveniens, Rekonstruksjon av et panelmaleri fra Middelalderen - Frontale fra Tingelstad (I) i Oppland, 5 novembre 2010: <https://rekonstruksjon.wordpress.com/2010/11/05/proveniens/>

NINA ALDIN THUNE, *Hylestad Stavkirke*, Kunsthistorie, 28 agosto 2013: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Hylestad_stavkirke

KNUT SVEEN, MADELEINE CEDERSTRØM e REIDAR KJÆSTAD, *Første spor etter pilegrim på Dovre*, NKR innlandet, 29 agosto 2013: <https://www.nrk.no/innlandet/forste-spor-etter-pilegrim-pa-dovre-1.11209462>

NINA ALDIN THUNE, *Olavsfrontalet*, Kunsthistorie, 17 febbraio 2014: <https://kunsthistorie.com/fagwiki/Olavsfrontalet>

Adam af Bremens Kirkehistorie, Heimskringla, 25 aprile 2014: http://heimskringla.no/wiki/Adam_af_Bremens_Kirkehistorie

Reisealter og portabel alterskjerm, Stikkordarkiv: reisealter, Høvel & hage... om prosjektmakerier, 06 giugno 2014: <https://hoveloghage.wordpress.com/tag/reisealter/>

ROY FJERDINGBY, *Pilegrimsmerke og pilegrimsstav*, Digital Museum, 17 novembre 2014: <https://digitaltmuseum.no/011085442796/pilegrimsmerke-og-pilegrimsstav>

ARILD HAUGE, *Norske runeinnskrifter med de yngre runer*, Arild Hauges Runer, 2015: <https://arild-hauge.com/innskrifter1.htm>

NINA ALDIN THUNE, *Alterfrontal*, Kunsthistorie, 12 ottobre 2015: <https://kunsthistorie.com/fagwiki/Alterfrontal>

Hackås medeltida kyrka, Svenska Kyrkan, 26 aprile 2016: <https://www.svenskakyrkan.se/harnosandsstift/hackas-medeltida-kyrka>

St Olofs sten, Skogsrud – Atland, 13 maggio 2016: <http://dnruof.blogspot.com/2016/05/stolofs-sten.html>

Skogbonaden, Svenska Kyrkan, 2 settembre 2016: <https://www.svenskakyrkan.se/soderala/skogbonaden>

STEFFEN, *The Saint Olaf altar front in Trondheim*, My Albion – A chronicle of sundry adventures in England, 14 settembre 2016: <http://my-albion.blogspot.com/2016/09/the-saint-olaf-altar-front-in-trondheim.html>

FRODE INGE HELLAND e NINA ALDIN THUNE, *Hedalen Stavkirke*, Kunsthistorie, 17 settembre 2016: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Hedalen_stavkirke

VEGARD VIKE, *The Langeid Broadaxe*, Objects form the collections, University of Oslo – Museum of Cultural History, 21 febbraio 2017: <https://www.khm.uio.no/english/collections/objects/the-langeid-broadaxe.html>

MORTEN OLSEN HAUGEN, *Haltdalen*, Store Norske Leksikon, 7 dicembre 2018: <https://snl.no/Haltdalen>

Translatio Olavi (1031), Den Katolske Kirke, 25 luglio 2018: <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/aug03>

NINA ALDIN THUNE, *Olav den Hellige*, Kunsthistorie, 24 agosto 2018: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Olav_den_hellige

OLAV MÜLLER, *Olav den Hellige (995-1030)*, Den Katolske Kirke, 27 luglio 2019: <https://www.katolsk.no/biografier/historisk/olav/english>

SVEIN GULLBEKK, *Olavsikonografi på mynt. De eldste fremstillingene av Olav Haraldsson*, Researchgate, agosto 2019:
https://www.researchgate.net/publication/335231055_Olavsikonografi_p%C3%A5_mynt_De_eldste_fremstillingene_av_Olav_Haraldsson_HelligOlav_og_Helgenkongen_In_O_Ekroll_ed_Helgenkongen_St_Olav_i_kunsten_Museumsforlaget_Trondheim_2016_pp_109-42

2020

Novene til St Olav 2020, Karmelittklosteret "Totus Tuus" Tromsø, 2020:
<http://karmel.katolsk.no/assets/Uploads/Novene-til-st.-Olav-2020.pdf>

LEIF ANKER, *Haltdalen Stavkirke*, Store Norske Leksikon, 10 marzo 2020:
https://snl.no/Haltdalen_stavkirke

OLA STORSLETTEN, *Hylestadportalen*, Store Norske Leksikon, 20 agosto 2020:
<https://snl.no/Hylestadportalen>

PER HVAMSTAD, *St Olav fra Tyllaldalen*, Nationalmuseet, København, Digital Museum – Anno Musea i Nord-Østerdalen, 27 agosto 2020: <https://digitaltmuseum.no/021018762173/st-olav-fra-tyllaldalen-nationalmuseet-kobenh>

THOROLF REIN, *Stridsøks*, Store Norske Leksikon, 11 dicembre 2020:
<https://snl.no/strids%C3%B8ks>

INGEBORG MAGERØY e KAARE STANG, *Relikvieskrin fra Hedalen Stavkirke stilles ut i British Museum*, Nyheter, Riksantikvaren, 12 maggio 2021:
<https://www.riksantikvaren.no/relikvieskrin-fra-hedalen-stavkirke-pa-utstilling-i-british-museum/>

LEIF ANKER, *Torpo Stavkirke*, Store Norske Leksikon, 10 agosto 2021:
https://snl.no/Torpo_stavkirke

FRANS-ARNE STYLEGAR e IDA SCOTT, *Osebergfunnet*, Store Norske Leksikon, 16 settembre 2021: <https://snl.no/Osebergfunnet>

SVEIN SKARE, *Kirkekunst*, Digital Museum – Universitetsmuseet i Bergen, 25 settembre 2021:
<https://digitaltmuseum.no/0210111349411/kirkekunst>

LEIF ANKER, *Hedalen Stavkirke*, Store Norske Leksikon, 1 dicembre 2021:
https://snl.no/Hedalen_stavkirke

TARALD RASMUSSEN, *Olavsantemensalet*, Store Norske Leksikon, 17 febbraio 2022:
<https://snl.no/Olavsantemensalet>

BJØRN BANDLIEN e PER NORSENG, *Olav den Hellige*, Store Norske Leksikon, 21 febbraio 2022: https://snl.no/Olav_den_hellige

BJØRN BANDLIEN, KLAUS KRAG e KNUT ROSVOLD, *Slaget på Stiklestad*, Store Norske Leksikon, 07 aprile 2022: https://snl.no/Slaget_p%C3%A5_Stiklestad

STEPHAN TSCHUDI-MADSEN, *Antemensale*, Store Norske Leksikon, 19 aprile 2022:
<https://snl.no/antemensale>

ODD BROCHMANN, STEPHAN TSCHUDI-MADSEN e OLA STORSLETTEN, *Nidarosdomen*, Store Norske Leksikon, 31 maggio 2022: <https://snl.no/Nidarosdomen>

Olav den Hellige fra Tanum Kirke i Vestfold (c. 1260-80), Document, 30 luglio 2022:
<https://www.document.no/2022/07/30/olav-den-hellige-fra-tanum-kirke-i-vestfold-c-1260-80/>

INDICE DELLE IMMAGINI e REFERENZE FOTOGRAFICHE

FIG.		PAG.
1	Olavsantemensalet, inizio del XIV secolo, Erkebisbegården Museet, Trondheim. Immagine tratta da <i>Kirkekunst i verdensklasse</i> , Riksantikvaren, 14 gennaio 2020: https://www.riksantikvaren.no/kirkekunst-i-verdensklasse/#close	6
2	L'Olavsantemensale nella cappella est dell'Ottagono, Nidarosdomen, Trondheim. Immagine tratta da TARALD RASMUSSEN, <i>Olavsantemensalet</i> , Store Norske Leksikon, 17 febbraio 2022: https://snl.no/Olavsantemensalet	17
3	JULIUS MAGNUS PETERSEN, Disegno dell'Olavsantemensale, 1868 circa. Immagine tratta da UNDSET 1878, planche.	18
4	Lato sud della Haltdalen Stavkirke, 1170 circa, Sverresborg (Trondheim). Immagine tratta da <i>Haltdalen prestegjeld</i> , Lokalhistoriewiki, 9 ottobre 2018: https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Haltdalen_prestegjeld	20
5	Lunetta dei sacrifici di Abele e Melchisedec, VI secolo, Basilica di San Vitale a Ravenna. Foto di Gloria Bertelle.	25
6	Altare del duca Ratchis, 737-744, Museo Cristiano di Cividale del Friuli (Udine). Immagine tratta da <i>Altare del duca Ratchis, 730-740, Cividale Museo Cristiano</i> , Wikimedia Commons, 9 luglio 2007: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Altare_del_duca_ratchis,_730-740,_cividale_museo_cristiano_2.jpg	26
7	VUOLVINIUS, Altare di Sant'Ambrogio, 840 circa, Basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Immagine tratta da <i>Altare di S. Ambrogio, 824-859 ca., fronte dei Maestri delle Storie di Cristo</i> , Wikimedia Commons, 13 luglio 2016: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altare_di_s._ambrogio,_824-859_ca.,_fronte_dei_maestri_delle_storie_di_cristo,_01.jpg	27
8	Pala d'Oro, 1000-1025, Cattedrale di Aquisgrana (Nordrhein-Westfalen, Germania). Immagine tratta da <i>Aachen Cathedral altar</i> , Wikimedia Commons, 16 aprile 2014: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachen_Cathedral_altar.jpg	28
9	Antependium di Basilea, 1000-1050, Musée de Cluny a Parigi, proveniente dalla Cattedrale di Basilea (Svizzera). Immagine tratta da <i>Altar frontal from Basel Cathedral</i> , Collection, Musée de Cluny – Le monde médiéval, n.d.: https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/altar-frontal-from-basel-cathedral.html	28

10	<p>Soester Antepedium, 1170 circa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte a Münster, proveniente dalla chiesa di Sankt Walpurgis a Soest (Westfalen, Germania).</p> <p>Immagine tratta da “<i>Soester Antependium</i>”, Hochaltarretabel der St. Walburgiskirche, LWL – Museum für Kunst og Kultur, n.d: https://www.lwl.org/AIS5/Details/collect/6707</p>	29
11	<p>Frontale d’altare, 1125-1150, Museu Nacional d’Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Saint-Martin d’Hix a Bourg-Madame (Occitanie, Francia).</p> <p>Immagine tratta da <i>Altar frontal from Ix</i>, Museu Nacional d’Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-ix/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015802-000</p>	31
12	<p>Frontale d’altare, 1125-1150, Museu Nacional d’Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da La Seu d’Urgell (Spagna).</p> <p>Immagine tratta da <i>Altar frontal from La Seu d’Urgell or of the Apostles</i>, Museu Nacional d’Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-la-seu-durgell-or-apostles/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015803-000</p>	31
13	<p>Frontale d’altare, 1150-1200, Museu Nacional d’Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Avià (Spagna).</p> <p>Immagine tratta da <i>Altar frontal from Avià</i>, Museu Nacional d’Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-avia/anonim/015784-000</p>	32
14	<p>Frontale d’altare di Sant Pere, XIII secolo, Museu Nacional d’Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Boí (Spagna).</p> <p>Immagine tratta da ANNA CARRERAS e ÀNGELS COMELLA, <i>How the citizens of the period saw the Frontal of Sant Pere de Boí?</i>, Blog – Museu Nacional d’Art de Catalunya, 11 dicembre 2014: https://blog.museunacional.cat/en/the-frontal-of-sant-pere-de-boi/</p>	32
15	<p>Frontale d’altare scolpito, 1150-1170, Museu Nacional d’Art de Catalunya a Barcellona, proveniente dalla chiesa di Santa Maria de Taüll (Spagna).</p> <p>Immagine tratta da <i>Altar frontal from Santa Maria de Taüll</i>, Museu Nacional d’Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-santa-maria-de-taull/anonim/003904-cjt</p>	33
16	<p>MAESTRO di TRESSA, Pannello dipinto, 1215, Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente dall’Abbazia di Berardenga (Siena).</p> <p>Immagine tratta da <i>Master of Tressa The Saviour Blessing and Stories of the True Cross 1215 Siena Pinacoteca</i>, Wikimedia Commons, 8 febbraio 2012: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_Tressa_The_Saviour_Blessing_and_Stories_of_the_True_Cross_1215_Siena_Pinacoteca.jpg</p>	34

17	Antependium in argento, 1143-1144, Cattedrale di Città di Castello (Perugia). Immagine tratta da <i>Museo diocesano</i> , Diocesi di Città di Castello, 2021: http://www.cittadicastello.chiesacattolica.it/museo-diocesano/	34
18	Antependium di Pellegrino II, 1195-1205, Cattedrale di Cividale del Friuli (Udine). Immagine tratta da <i>Storia e storie del patriarcato di Aquileia nel Novecento</i> , Didattica, IFSML – Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione, n.d: https://www.ifsml.it/attivita-didattica/storia-e-storie-del-patriarcato-di-aquileia-nel-novecento	35
19	Antependium di Sankt Ursula, 1170 (rinnovato alla fine del XIV secolo), Schnütgen-Museum di Colonia, proveniente dalla chiesa di Sankt Ursula a Colonia (Nordrhein-Westfalen, Germania). Immagine tratta da A. WEINHOLD, <i>Der Glanz des Mittelalters in der Ursulatafel</i> , Bild der Woche, Mussen Koeln, 2016: https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2016_22	36
20	Retablo, ante 1308, Cappella di San Michele, Cattedrale di Magonza (Rheinland-Pfalz, Germania). Immagine tratta da <i>Dom und Diözesanmuseum</i> , Inschriftenkatalog: Stadt Mainz, Deutsche Inschriften Online, 2011: https://www.inschriften.net/mainz/inschriften/nr/dio001-sn1-0031.html?tx_hisodat_sources%5BitemsPerPage%5D=10&tx_hisodat_sources%5BorderBy%5D=10&tx_hisodat_sources%5BascDesc%5D=10&tx_hisodat_sources%5BcurrentItem%5D=31&tx_hisodat_sources%5Baction%5D=show&tx_hisodat_sources%5Bcontroller%5D=Sources&cHash=f8c26f57076d3d7f0b2eda179ee97ffc	37
21	BONAVENTURA BERLINGHIERI, Pannello con storie della vita di san Francesco d'Assisi, 1235 circa, chiesa di San Francesco in Pescia (Pistoia). Immagine tratta da PAROMA CHATTERJEE, <i>The vita icon in the medieval era</i> , Smarthistory – The center for public Art History, 21 giugno 2021: https://smarthistory.org/vita-icons/	39
22	Icona biografica di san Nicola, fine del XII secolo – inizio del XIII secolo, Monastero di Santa Caterina sul Sinai (Egitto). Immagine tratta da PAROMA CHATTERJEE, <i>The vita icon in the medieval era</i> , Smarthistory – The center for public Art History, 21 giugno 2021: https://smarthistory.org/vita-icons/	39
23	Dossale della Crocifissione, 1240 circa, Gemäldgalerie di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania). Immagine tratta da <i>Kreuzigungsretabel aus Soest</i> , Sammlungen Online, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, n.d: https://id.smb.museum/object/862977/kreuzigungsretabel-aus-soest	40

24	<p>Retablo con il Gnadenstuhl, 1260 circa, Gemäldgalerie di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania).</p> <p>Immagine tratta da <i>Retabel mit dem Gnadenstuhl</i>, Sammlungen Online, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, n.d: https://id.smb.museum/object/870407/retabel-mit-dem-gnadenstuhl</p>	40
25	<p>Aschaffener Tafelbild, 1250 circa, Stiftskirche di Aschaffenburg (Bayern, Germania).</p> <p>Immagine tratta da <i>Kunst des Mittelalters</i>, Stiftsmuseum, Stadt Aschaffenburg, n.d: https://www.museen-aschaffenburg.de/Stiftsmuseum/Sammlung/Kunst-des-Mittelalters/DE_index_1341.html</p>	41
26	<p>Westminster Retable, 1260-1270, Westminster Cathedral a Londra (Regno Unito).</p> <p>Immagine tratta da <i>Retable</i>, History, Westminster Abbey, n.d: https://www.westminster-abbey.org/it/about-the-abbey/history/retable</p>	42
27	<p>GUIDO di GRAZIANO, Pannello di san Pietro, 1280-1290, Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente dalla chiesa di San Pietro in Banchi a Siena.</p> <p>Immagine tratta da <i>Guido di Graziano. St. Peter</i>, Wikimedia Commons, 13 giugno 2014: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido di Graziano. St. Peter.jpg</p>	43
28	<p>Altare maggiore, inizio del XIV secolo, chiesa di Saint-Thibault-en-Axis (Bourgogne, Francia).</p> <p>Immagine tratta da <i>Retable Eglise Saint-Thibault Côte-d'Or</i>, Wikimedia Commons, 11 agosto 2013: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retable-Eglise-Saint-Thibault-Cote-d-Or-DSC_0533.jpg</p>	44
29	<p>PSEUDO-JACOPINO di FRANCESCO, Polittico e frontale, 1335-1340, Pinacoteca Nazionale di Bologna, provenienti dalla chiesa di Santa Maria Nuova a Bologna.</p> <p>Immagine del polittico tratta da G.P. CAMMAROTA, <i>Incoronazione della Vergine; Crocefissione; Santi</i>, Catalogo dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, 2001: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800063811</p> <p>Immagine del frontale tratta da G.P. CAMMAROTA, <i>Transito della Madonna</i>, Catalogo dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, 2001: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800063812</p>	45
30	<p>Retablo e frontale d'altare, 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, proveniente da Vallbona les Monges (Spagna).</p> <p>Immagine del retablo tratta da <i>Retaule del Corpus Christi</i>, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retaule-del-corpus-christi/mestre-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009920-000</p> <p>Immagine del frontale tratta da <i>Altar frontal of the Corpus Christi</i>, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.d: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altar-frontal-corpus-christi/mestre-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009919-000</p>	46

31	<p>Retablo e frontale, 1335-1350, chiesa parrocchiale di Saint Mary a Thornham Parva (Suffolk) e Musée de Cluny a Parigi, provenienti dalla Thetford Priory (Norfolk, Regno Unito).</p> <p>Immagine tratta da <i>The Thornham Parva Retable</i>, The Frame Blog, 27 gennaio 2016: https://theframeblog.com/tag/thornham-parva-retable/</p>	47
32	<p>Altare d'Argento, seconda metà del XIII secolo – seconda metà del XIV secolo, Cappella di San Giacomo Maggiore, Cattedrale di Pistoia.</p> <p>Immagine tratta da <i>Alla scoperta dell'altare argenteo di San Iacopo</i>, Scopri Pistoia / Arte e Cultura, Discover Pistoia, n.d: https://www.discoverpistoia.it/all-scoperta-dellaltare-argenteo-san-iacopo/</p>	48
33	<p>Paliotto di San Marco, inizio del XIV secolo, Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia.</p> <p>Immagine tratta da <i>Paliotto di San Marco</i>, Basilica di San Marco: Tesoro e Santuario di San Marco, Oggetti Virtuali, Meraviglie di Venezia, n.d: http://www.meravigliedivenezia.it/it/oggetti-virtuali/TSM_104.html</p>	50
34	<p>Paliotto dei Sette Santi, prima metà del XIV secolo, Museo di Castelvecchio a Verona.</p> <p>Immagine tratta da <i>Il Trecento</i>, Collezioni – Dipinti, Museo di Castelvecchio, n.d: https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44016</p>	50
35	<p>SECONDO MAESTRO di SAN ZENO, Paliotto delle Trenta Storie Bibliche, 1340, Museo di Castelvecchio a Verona.</p> <p>Immagine tratta da <i>Il Trecento</i>, Collezioni – Dipinti, Museo di Castelvecchio, n.d: https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44016</p>	51
36	<p>Paliotto, prima metà del XIII secolo, chiesa di Marienberg presso Helmstedt, proveniente dal monastero di Heiningen (Niedersachsen, Germania).</p> <p>Immagine tratta da HOLGER REICHARD, <i>Kunsthandwerk mit großer Geschichte – die Paramente im Kloster St. Marienberg</i>, Leben & Freizeit – Kultur, Die Region – Braunschweig-Wolfsburg, 1 dicembre 2016: https://die-region.de/leben-freizeit/kultur/kunsthandwerk-mit-grosser-geschichte/</p>	52
37	<p>Paliotto, 1320 circa, Musée des Arts Précieux Paul-Dupuy a Tolosa, proveniente dal Couvent des Cordeliers di Tolosa (Occitanie, Francia).</p> <p>Immagine tratta da <i>Le Musée Paul Dupuy – Parement d'autel du couvent des Cordeliers de Toulouse</i>, Wikimedia Commons, 23 dicembre 2018: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Mus%C3%A9e_Paul_Dupuy_-_Parement_d%27autel_du_couvent_des_Cordeliers_de_Toulouse.jpg?uselang=fr</p>	53
38	<p>PAOLO VENEZIANO e BOTTEGA, Paliotto, prima metà del XIV secolo, Sakralni Muzej di Dobrinj, isola di Krk (Croazia).</p> <p>Immagine tratta da COZZI 2017, p. 244.</p>	54

39	JACOPO di CAMBIO, Paliotto, 1336, Museo degli Argenti di Firenze, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Immagine tratta da D. FRATINI, <i>Storie della Vergine</i> , Catalogo Generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, 2018: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0901140337	54
40	Retablo dell'altare maggiore, 1340-1350, Bode-Museum di Berlino, proveniente dalla Wiesenkirche di Soest (Westfalen, Germania). Immagine tratta da <i>Majestas Domini mit acht stehenden Heiligen</i> , Sammlungen Online, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, n.d: https://id.smb.museum/object/862632/majestas-domini-mit-acht-stehenden-heiligen	56
41	HANS WITZ, Sacra conversazione, 1450-1455, Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli. Immagine tratta da <i>L'opera d'arte si racconta: la Sacra Conversazione di Konrad Witz</i> , Mostre, Museo e Real Bosco Copodimonte, 2018: https://capodimonte.cultura.gov.it/mostra/lopera-si-racconta-la-sacra-conversazione-di-konrad-witz-24-marzo-23-settembre/	57
42	Altare dorato di Lisbjerg, 1135 circa, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente dalla Lisbjerg Kirke (Jutland, Danimarca). Immagine tratta da <i>De Gyldne Altre</i> , Nationalmuseet i København, n.d: https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/genstande-af-enestaende-betydning/genstande-fra-danmarks-middelalder-og-renaissance/de-gyldne-altre/	59
43	Altare dorato di Sahl, 1225 circa, Sahl Kirke (Jutland, Danimarca). Immagine tratta da <i>Gyldne Altre</i> , Aase og Thorkilds hjemmeside, 25 settembre 2022: https://www.thas.dk/8664-2/links/gyldne-altre/	59
44	Altare dorato di Broddetorp, 1150 circa, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla Broddetorp Gamla Kyrka (Västergötland, Svezia). Immagine tratta da <i>Broddetorp 2</i> , Wikimedia Commons, 26 ottobre 2011: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Broddetorp2.jpg	60
45	Antemensale di Flåvær, inizio del XII secolo, Universitetsmuseet a Bergen, proveniente da Flåvær (Møre og Romsdal). Immagine tratta da LEXOW 1926, p. 65.	61
46	Antemensale di Komnes, inizio del XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Komnes Stavkirke (Buskerud). Immagine tratta da KOLLANDSRUD 2012, p. 356.	62
47	Antemensale di Vilnes, inizio del XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Vilnes Kirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Vilnes kirke</i> , Norske Kirker, n.d: https://www.norske-kirker.net/home/sogn-og-fjordane/vilnes-kirke/	62

48	Antemensale di Kinsarvik, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Kinsarvik Kirke (Hordaland). Immagine tratta da AUDUN DYBDAHL, <i>Persok</i> , Store Norske Leksikon, 8 novembre 2021: https://snl.no/persok	63
49	Altare di Skaun, arredato da antemensale e pala d'altare, 1250 circa, Skaun Kirke (Trøndelag). Immagine tratta da <i>Skaun Kirke</i> , Den Norske Kirke – Skaunmenighetene, 28 settembre 2016: https://www.kirken.no/nb-NO/fellesrad/skaun-kirkelige-fellesrad/om-oss/kirkene/skaun-kirke/	64
50	Antemensale di Volbu, 1300 circa, Volbu Nye Kirke (Oppland). Immagine tratta da <i>Volbu Kirke</i> , Norske Kirker, n.d: https://www.norskekirker.net/home/oppland/volbu-kirke/	64
51	I tre Antemensaler di Tingelstad, 1250-1300, Kulthistorisk Museum di Oslo, provenienti dalla Tingelstad Gamle Kirke (Oppland). Immagini in bianco e nero tratte da FUGLESANG, BERGENDAHL HOHLER, MORGAN e PLAHTER, <i>Norwegian medieval altar frontals and related material</i> , 1995; plates 20-21. Immagine a colori tratta da KAJA KOLLANDSRUD, <i>Hva er frontale?</i> , Rekonstruksjon av et panelmaleri fra Middelalderen – Frontale fra Tingelstad (I) i Oppland, ottobre 2010: https://rekonstruksjon.wordpress.com/2010/11/05/proveniensi/	65
52	Antemensale di Hauge, 1250 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Hauge Kirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da FUGLESANG, BERGENDAHL HOHLER, MORGAN e PLAHTER, <i>Norwegian medieval altar frontals and related material</i> , 1995; plate 6.	67
53	Antemensale di Ulvik, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Ulvik Gamle Stavkirke (Hordaland). Immagine tratta da HENRIK VON ACHEN, <i>Church Art – a Message in Pictures</i> , Dialects and Arts, GRIND – A gate to the landscape, University of Bergen, 19 maggio 2009: https://www.grind.no/en/animal-life/church-art-message-pictures#title1	67
54	Antemensale di Dale II, 1290-1300 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Dale Kirke (Sogn og Fjordane). Disegno tratto da LINDBLOM 1914, p. 265. Immagine a colori tratta da STANG 2021, p. 482.	68
55	Antemensale di Möðruvellir, ante 1318, Þjóðminjasáfn di Reykjavík, proveniente da Möðruvellir (Islanda settentrionale). Immagine tratta da <i>Altarisbrík frá Möðruvöllum</i> , Handritin Heima - Vefsíða um íslensk handrit, n.d: http://www.handritinheima.is/juni2002/html/fyrirbrik.htm	69

56	Antemensale di Bø, 1300 circa, Bø Gamle Kirke in Telemark. Immagine tratta da <i>Bø Gamle Kirke</i> , Norske Kirker, n.d: https://www.norske-kirker.net/tag/kyrkje/page/81/	70
57	Antemensale di Nedstryn, 1300-1325, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Nedstryn Kirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Alterfront i Nedstryn Kirke</i> , Wikipedia, 22 luglio 2020: https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Alterfront_i_Nedstryn_Kirke.jpg	71
58	Antemensale di Tresfjord, 1325-1350, Tresfjord Kirke (Møre og Romsdal). Immagine tratta da FRODE INGE HELLAND, <i>Tresfjordantemensalet</i> , Kunsthistorie, 29 marzo 2007: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Fil:2007_03_29_Tresfjordantemensalet_Enh.jpg	72
59	Disegno della sezione in assonometria della cornice dell'Olavsantemensale. Disegno di Gloria Bertelle.	73
60	Dettaglio della cornice dell'Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da <i>Olavsfrontalet</i> , Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet	73
61	Schema della suddivisione dello spazio nell'Olavsantemensale. Disegno di Gloria Bertelle.	77
62	Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i> , Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm	77
63	JOSEPH GEORGE CUMMING, Disegno della croce di pietra n. 101, Isola di Man, 1857. Immagine tratta da FRANCES COAKLEY, <i>Description of the separate monumental crosses of the Isle of Man (from The Runic and other Remains, 1857)</i> , A Manx Notebook – An electronic compendium of matters past and present connected with the Isle of Man, 2005: http://www.isle-of-man.com/manxnotebook/fulltext/rm1857/p015.htm	79
64	GAUTR, Croce di Gautr n. 101, 900 circa, Parrocchia di Kirk Michael, Isola di Man (Regno Unito). Immagine tratta da <i>IOM Gaut's Cross Michael</i> , Wikimedia Commons, 2 novembre 2010: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IOM_Gaut%27s_Cross_Michael_by_M_alost.JPG	79
65	Bassorilievi sul carro di Oseberg, IX secolo, Vikingskipshuset di Bygdøy (Oslo), proveniente dal Vestfold. Immagine tratta da FRANS-ARNE STYLEGAR e IDA SCOTT, <i>Osebergfunnet</i> , Store Norske Leksikon, 16 settembre 2021: https://snl.no/Osebergfunnet	81

66	Pietra runica di Dynna N68, 1025-1050, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dall'Oppland. Immagine tratta da ARILD HAUGE, <i>Norske runeinnskrifter med de yngre runer</i> , Arild Hauges Runer, 2015: https://arild-hauge.com/innskrifter1.htm	82
67	Bassorilievi sulla parete esterna settentrionale, 1060 circa, Urnes Stavkirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Urnes - Stavkirke - Motifs extérieurs</i> , Wikimedia Commons, 1 settembre 2013: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urnes - Stavkirke - Motifs_ext%C3%A9rieurs.JPG	83
68	Borgund Stavkirke, XII secolo, Lærdal (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Borgund Stavkirke</i> , Norske Kirker, n.d: https://www.norskekirker.net/home/sogn-og-fjordane/borgund-stavkirke/	84
69	Stipiti del portale della Hylestad Stavkirke, XIII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dall'Agder. Immagine tratta da NINA ALDIN THUNE, <i>Hylestad Stavkirke</i> , Kunsthistorie, 28 agosto 2013: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Hylestad_stavkirke	85
70	Le sedi vescovili nel Regno di Norvegia (in blu) all'epoca della nomina del primo arcivescovo di Nidaros. Immagine tratta da STEINAR BRANDSLET, <i>Medieval Norwegian realm comes under the microscope</i> , Norwegian SciTech News – Research news from NTNU and SINTEF, 11 agosto 2015: https://norwegianscitechnews.com/2015/08/medieval-norwegian-realm-comes-under-the-microscope/	88
71	Arazzo di Baldishol, metà del XII secolo, Kunstindustrimuseet di Oslo. Immagine tratta da <i>Baldisholteppet</i> , Collection, Nasjonalmuseet, n.d: https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/OK-02862	90
72	Dettaglio degli affreschi nell'abside della Hackås Kyrka, 1270 circa, Jämtland (Svezia). Immagine tratta da <i>Hackås medeltida kyrka</i> , Svenska Kyrkan, 26 aprile 2016: https://www.svenskakyrkan.se/harnosandsstift/hackas-medeltida-kyrka	91
73	Antemensale di Årdal II, 1300 circa, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Årdal Stavkike (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Årdal Stavkirke</i> , Norske Kirker, n.d: https://www.norskekirker.net/home/sogn-og-fjordane/aardal-stavkirke/	94
74	Dettaglio della volta a botte della Ål Stavkirke, inizio del XIII secolo, Kulturshistorisk Museum di Oslo, proveniente dal Buskerud. Immagine tratta da NINA ALDIN THUNE, <i>Ål Stavkirke</i> , Kunsthistorie, 16 dicembre 2009: https://kunsthistorie.com/fagwiki/%C3%851_stavkirke	96
75	Baldacchino della Torpo Stavkirke, inizio del XIII secolo, Buskerud. Immagine tratta da LEIF ANKER, <i>Torpo Stavkirke</i> , Store Norske Leksikon, 10 agosto 2021: https://snl.no/Torpo_stavkirke	97

76	Lapide del Prete Astle, seconda metà del XIII secolo, Vitenskapsmuseet di Trondheim, proveniente dalla Sakshaug Kirke (Trøndelag). Immagine tratta da STIGE 2017, p. 137.	100
77	Antemensale di Heddal, 1250 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Heddal Stavkirke (Telemark). Immagine tratta da LEIF ANKER, <i>Heddal Stavkirke</i> , Store Norske Leksikon, 7 ottobre 2020: https://snl.no/Heddal_stavkirke	101
78	Antemensale di Odda, 1325-1350, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dall'Hordaland. Immagine tratta da <i>Kyrkja i Odda</i> , Historie, Kraft Museet, n.d.: https://www.kraftmuseet.no/Historie/kyrkja-i-odda	105
79	Colonna dedicata a sant'Olav, 1150-1170, Basilica della Natività a Betlemme. Immagine tratta da LIDÉN 1999, p. 6.	107
80	Tre modelli per la raffigurazione di sant'Olav, contenuti nel <i>Teiknibók</i> (AM 673 a III 4to) rispettivamente ai fogli 1v, 12r e 18r, 1450-1475, Stofnun Árna Magnússonar, Reykjavík (Islanda). Immagini tratte da <i>AM 673 a III 4to – Teiknibókin; Ísland, 1450-1475</i> , Handrit, n.d.: https://handrit.is/manuscript/view/is/AM04-0673a-III/1#page/1v/mode/2up	111
81	Penning di Olav II Haraldsson, 1023-1028, Myntkabinett del Kulturhistorisk Museum di Oslo. Immagine tratta da SØLVI ANDERSEN, <i>Mynt fra Olav Haraldsson</i> , Myntkabinettetets Elektroniske Utstilling, Universitetet i Oslo, n.d.: https://www.dokpro.uio.no/umk/bilder/br_oh.html	112
82	Distintivo per pellegrini raffigurante sant'Olav rinvenuto sul monte Dovrefjell (Oppland), fine del XII secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo. Immagine tratta da ROY FJERDINGBY, <i>Pilegrimsmerke og pilegrimsstav</i> , Digital Museum, 17 novembre 2014: https://digitaltmuseum.no/011085442796/pilegrimsmerke-og-pilegrimsstav	115
83	Distintivo per pellegrini raffigurante sant'Olav rinvenuto nella Bø Kirke (Telemark), tardo XV secolo, Kulturhistorisk Museum di Oslo. Immagine tratta da SIMONSEN 2018, p. 175.	115
84	Matrice del sigillo (poi controsigillo) del Capitolo della Cattedrale di Nidaros, usata dal 1225, Vitenskapsmuseet di Trondheim. Immagine tratta da HOHLER 2009, p. 112.	115
85	Sigillo del Capitolo della Cattedrale di Nidaros, usato dal 1281, applicato sul documento NRA AM 5.11, Det Norske Riksarkiv ad Oslo. Immagine tratta da HOHLER 2009, p. 117.	115

86	<p>Arazzo di Skog, XIII secolo, Statens Historiska Museet a Stoccolma, proveniente dalla Skog Kyrka (Hälsingland, Svezia).</p> <p>Immagine tratta da <i>Skogbonaden</i>, Svenska Kyrkan, 2 settembre 2016: https://www.svenskakyrkan.se/soderala/skogbonaden</p>	116
87	<p>Dettaglio dell'arazzo di Skog con i tre sovrani scandinavi santi, XIII secolo, Statens Historiska Museet a Stoccolma, proveniente dalla Skog Kyrka (Hälsingland, Svezia).</p> <p>Immagine tratta da <i>In the footsteps of Saint Olav. A historical journey in the footsteps of Scandinavia's most popular saint</i>, Pilgrim utan gränser – Interreg Sverige-Norge, n.d: https://www.pilgrimutangranser.no/wp-content/uploads/2022/05/Stolof_trycksak_36sid_eng_low.pdf</p>	116
88	<p>Schema delle immagini rappresentate sul reliquiario nella Hedalen Stavkirke. Disegno di Gloria Bertelle.</p>	118
89	<p>Scorcio del lato frontale e sinistro del reliquiario, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).</p> <p>Immagine tratta da INGEBORG MAGERØY e KAARE STANG, <i>Relikvieskrin fra Hedalen Stavkirke stilles ut i British Museum</i>, Nyheter, Riksantikvaren, 12 maggio 2021: https://www.riksantikvaren.no/relikvieskrin-fra-hedalen-stavkirke-pa-utstilling-i-british-museum/</p>	118
90	<p>Il reliquiario sul suo scaffale nel coro, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).</p> <p>Immagine tratta da FRODE INGE HELLAND e NINA ALDIN THUNE, <i>Hedalen Stavkirke</i>, Kunsthistorie, 17 settembre 2016: https://kunsthistorie.com/fagwiki/Hedalen_stavkirke</p>	119
91	<p>Dettaglio del lato destro con i bassorilievi di san Giacomo e sant'Olav, 1250 circa, Hedalen Stavkirke (Oppland).</p> <p>Immagine tratta da HAMMERVOLD 2009, p. 5.</p>	119
92	<p>Statua lignea di sant'Olav, XIII secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente dalla Tyllaldalen Kirke (Hedmark).</p> <p>Immagine tratta da <i>Hellig Olav (Tyllaldalen Kirke)</i>, Wikimedia Commons, novembre 2015: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hellig_Olav_%28Tyllaldalen_Kirke%29.jpg</p>	120
93	<p>Statua lignea di sant'Olav, 1250 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Fresvik Stavkirke (Sogn og Fjordane).</p> <p>Immagine tratta da HERMUND KLEPPA, <i>Olav den heilage – Skulptur frå Fresvik</i>, Kulturhistorisk Leksikon, Fylkesarkivet i Vestland, n.d: https://leksikon.fylkesarkivet.no/article/31d85924-248b-4d6a-a47f-452af5b25433/</p>	120
94	<p><i>Alterskap</i> dedicato a sant'Olav, XIII secolo, Dädesjö Kyrka (Småland, Svezia).</p> <p>Immagine tratta da BJØRN BANDLIEN e PER NORSENG, <i>Olav den Hellige</i>, Store Norske Leksikon, 21 febbraio 2022: https://snl.no/Olav_den_hellige</p>	121

95	Statua lignea di sant'Olav, 1250-1280, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Tanum Kirke (Vestfold). Immagine tratta da <i>Olav den Hellige fra Tanum Kirke i Vestfold (c. 1260-80)</i> , Document, 30 luglio 2022: https://www.document.no/2022/07/30/olav-den-hellige-fra-tanum-kirke-i-vestfold-c-1260-80/	121
96	Dettaglio della statua lapidea di sant'Olav (lato sinistro), seconda metà del XIII secolo, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia). Immagine tratta da <i>St Olofs sten</i> , Skogsrud – Atland, 13 maggio 2016: http://dnruof.blogspot.com/2016/05/stolofs-sten.html	122
97	Dettaglio della statua lapidea di sant'Olav (lato frontale), seconda metà del XIII secolo, Statens Historiska Museet di Stoccolma, proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia). Immagine tratta da <i>St Olofs sten</i> , Skogsrud – Atland, 13 maggio 2016: http://dnruof.blogspot.com/2016/05/stolofs-sten.html	122
98	Disegno dei quattro lati della statua lapidea di sant'Olav proveniente dalla fattoria di Grevalds a Vamlingbo sull'isola di Gotland (Svezia). Immagine tratta da LIDÉN 1999, p. 329.	122
99	<i>Kong Olufs Oblatjern</i> , XIV secolo, Det Kongelige Danske Selskab a Copenhagen, proveniente dalla Norvegia. Immagine tratta da ARILD HAUGE, <i>Norske Middelalderruner</i> , Arild Huges Runer, 2004: https://www.arild-hauge.com/innskifter3.htm	123
100	Antemensale di Kvæfjord, 1300 circa, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Kvæfjord Kirke sulle isole Lofoten (Troms). Immagine tratta da <i>Antemensale fra Kvæfjord</i> , Wikimedia Commons, 5 gennaio 2010: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antemensale_fra_Kv%C3%A6fjord.jpg	124
101	<i>The Wingfield-Digby Crozier</i> , tardo XIV secolo, Victoria & Albert Museum di Londra, proveniente dalla Norvegia. Immagine tratta da <i>The Wingfield-Digby Crozier</i> , Collections, Victoria and Albert Museum, 10 giugno 2002: https://collections.vam.ac.uk/item/O65808/the-wingfield-digby-crozier-crozier-head-unknown/	125
102	Dettaglio dell'altorilievo di Olaf nel <i>Wingfield-Digby Crozier</i> , tardo XIV secolo, Victoria & Albert Museum di Londra, proveniente dalla Norvegia. Immagine tratta da WILLIAM NEWTON, <i>Sanctus Ignotum – St. Olaf</i> , V&A Blog, Victoria and Albert Museum, 29 luglio 2014: https://www.vam.ac.uk/blog/sanctus-ignotum/st-olaf	125
103	Statua lignea di sant'Olav, prima metà del XV secolo, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente da Austevoll Kirke (Hordaland). Immagine tratta da BJØRN BANDLIEN e PER NORSENG, <i>Olav den Hellige</i> , Store Norske Leksikon, 21 febbraio 2022: https://snl.no/Olav den hellige	126

104	Antemensale di Kaupanger, 1250-1275, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Kaupanger Stavkirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da SVEIN SKARE, <i>Kirkekunst</i> , Digital Museum – Universitetsmuseet i Bergen, 25 settembre 2021: https://digitaltmuseum.no/0210111349411/kirkekunst	127
105	Disegno delle due scene di sant'Olav sull'Antemensale di Kaupanger. Immagine tratta da LIDÉN 1999, p. 207.	128
106	Antemensale di Årdal 1, 1300-1325, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Årdal Kirke (Sogn og Fjordane). Immagine tratta da <i>Kirkekunst</i> , Universitetsmuseet i Bergen, n.d: https://www.universitetsmuseet.no/nb/utstilling/23/kirkekunst	129
107	<i>Christian I.s Rejsealter</i> , inizio del XIV secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente da Oslo (Norvegia). Immagine tratta da <i>Christian I's rejsealter</i> , Wikimedia Commons, 2 settembre 2021: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_I%27s_rejsealter.jpg	130
108	Particolare delle caselle 7-9 del <i>Christian I.s Rejsealter</i> , inizio del XIV secolo, Nationalmuseet di Copenhagen, proveniente da Oslo (Norvegia). Immagine tratta da <i>Christian I's rejsealter</i> , Wikimedia Commons, 2 settembre 2021: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christian_I%27s_rejsealter.jpg	131
109	Cartina della Scandinavia con i luoghi di origine delle opere d'arte citate finora. Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Scandinavia LCC topographic map</i> , Wikimedia Commons, 17 maggio 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scandinavia_LCC_topographic_map.svg	133
110	JÓN ÞÓÐARSON e MAGNÚS ÞÓRHALLSSON, Battaglia di Stiklestad, P iniziale miniata che segna il principio della <i>Óláfs Saga Helga</i> sul foglio 79r del <i>Flateyjarbók</i> (GKS 1005 Fol), 1387-1394, Stofnun Árna Magnússonar, Reykjavík (Islanda). Immagine tratta da <i>GKS 1005 Fol. – Flateyjarbók inniheldur konungasögur og þætti auk nokkurra kvæða; Ísland, 1387-1394</i> , Handrit, n.d: https://handrit.is/manuscript/view/is/GKS02-1005/0#mode/2up	151
111	Cartina della spedizione dell'esercito di Olav dalla penisola Agdenes (Trøndelag) al fiume Helgeån (Blekinge) nel 1026, terminata con la ritirata alla corte svedese. Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Scandinavia LCC topographic map</i> , Wikimedia Commons, 17 maggio 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scandinavia_LCC_topographic_map.svg	169
112	Cartina con il tragitto della fuga di Olav da Tønsberg (Vestfold) a Novgorod (Rus' di Kiev) nel 1028. Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Baltic region topographic map</i> , Wikimedia Commons, 17 maggio 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baltic_region_topographic_map.svg	174

113	<p>Cartina del tragitto del ritorno di Olav da Novgorod (Rus' di Kiev) a Stiklestad (Trøndelag) nel 1028.</p> <p>Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Baltic region topographic map</i>, Wikimedia Commons, 17 maggio 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baltic_region_topographic_map.svg</p>	179
114	<p>Scena della donazione delle monete nell'Olavsantemensale (in basso a sinistra), inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm</p>	185
115	<p>Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziata la prima scena.</p> <p>Disegno di Gloria Bertelle.</p>	186
116	<p>Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziata la seconda scena.</p> <p>Disegno di Gloria Bertelle.</p>	190
117	<p>Scena del sogno della scala nell'Olavsantemensale (in alto a sinistra), inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm</p>	190
118	<p>Dettaglio del sogno di Olav e della Battaglia di Stiklestad, B iniziale miniata che segna l'inizio del primo Salmo sul foglio 42r del <i>Carrow Psalter</i> (Walters Ms. W.34), metà del XIII secolo, The Walters Art Museum a Baltimora (Maryland, USA), proveniente dall'East Anglia (Regno Unito)</p> <p>Immagine tratta da <i>Walters Ms. W.34, Carrow Psalter</i>, The Walters Art Museum, n.d: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W34/description.html</p>	194
119	<p>Mappa della Battaglia di Stiklestad. In blu l'esercito di Olav ed in rosso quello dei nobili norvegesi. La crocetta nera segna il punto in cui Olav è caduto.</p> <p>Immagine tratta da BJØRN BANDLIEN, KLAUS KRAG e KNUT ROSVOLD, <i>Slaget på Stiklestad</i>, Store Norske Leksikon, 07 aprile 2022: https://snl.no/Slaget_p%C3%A5_Stiklestad</p>	197

120	<p>Scena della battaglia di Stiklestad nell'Olavsantemensale (in basso a destra), inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm</p>	199
121	<p>Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziata la terza scena.</p> <p>Disegno di Gloria Bertelle.</p>	200
122	<p>Antemensale di Nes, inizio del XIV secolo, Universitetsmuseet di Bergen, proveniente dalla Nes Kirke (Sogn og Fjordane).</p> <p>Immagine tratta da SVEIN SKARE, <i>Kirkekunst</i>, Digital Museum – Universitetsmuseet i Bergen, 22 novembre 2022: https://digitaltmuseum.no/0210112500489/kirkekunst</p>	202
123	<p>Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziata la quarta scena.</p> <p>Disegno di Gloria Bertelle.</p>	210
124	<p>Scena della santificazione di Olav nell'Olavsantemensale (in alto a destra), inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm</p>	211
125	<p>Scultura lignea della santificazione di Olav, 1275-1300, Drevs Gamla Kyrka (Småland, Svezia).</p> <p>Immagine tratta da LIDÉN 1999, p. 188.</p>	212
126	<p>Ricostruzione prospettica di come dovesse apparire Nidaros nel XIII-XIV secolo.</p> <p>Immagine tratta da EKROLL 2014, p. 141.</p>	224
127	<p>Mappa attuale di Trondheim per confrontare l'orientamento della ricostruzione prospettica.</p> <p>Toponimi segnati da Gloria Bertelle su una mappa tratta da <i>Norgeskart</i>, Kartverket, n.d: https://www.norgeskart.no/#?!?project=norgeskart&layers=1002&zoom=8&lat=7045539.00&lon=272323.25</p>	224
128	<p>Emblema attuale della Chiesa di Norvegia.</p> <p>Immagine tratta da <i>Den Norske Kirkes våpen</i>, Wikimedia Commons, 23 ottobre 2021: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Den_norske_kirkes_v%C3%A5pen.svg</p>	232

129	Confronto tra la pianta dell'Ottagono del Nidarosdomen (in nero) e della Rotonda della Basilica del Santo Sepolcro (in rosso). Immagine tratta da EKROLL 2021, p. 295.	235
130	L'esterno dell'Ottagono del Nidarosdomen, Trondheim. Immagine tratta da ODD BROCHMANN, STEPHAN TSCHUDI-MADSEN e OLA STORSLETTEN, <i>Nidarosdomen</i> , Store Norske Leksikon, 31 maggio 2022: https://snl.no/Nidarosdomen	236
131	Disegno di HAKON THORSEN del sigillo personale di re Eirik II Magnusson (1280-1299). Immagine tratta da <i>Kong Eirik Magnusson PI VIII 2</i> , Wikimedia Commons, 3 agosto 2012: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kong_Eirik_Magnusson_PI_VIII_2.jpg	238
132	Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemense, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziato il centro. Disegno di Gloria Bertelle.	240
133	Ritratto stante di sant'Olav nell'Olavsantemense (centro), inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i> , Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavs/1_olavs.htm	241
134	Dettaglio della testa di sant'Olav al centro dell'Olavsantemense, inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da <i>Olav den Hellige</i> , Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: https://www.nidarosdomen.no/historie-og-arkitektur/olav-den-hellige	244
135	Dettaglio del globo crucigero sorretto da sant'Olav al centro dell'Olavsantemense, inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da <i>Olavsfrontalet</i> , Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet	245
136	Dettaglio dell'ascia di sant'Olav al centro dell'Olavsantemense, inizio del XIV secolo, Trondheim. Immagine tratta da <i>Olavsfrontalet</i> , Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d: https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet	247

137	<p>Ascia di Langeid, 1000-1035, Kulturhistorisk Museum di Oslo, proveniente dalla Setesdal (Agder).</p> <p>Immagine tratta da VEGARD VIKE, <i>The Langeid Broadaxe</i>, Objects from the collections, University of Oslo – Museum of Cultural History, 21 febbraio 2017: https://www.khm.uio.no/english/collections/objects/the-langeid-broadaxe.html</p>	247
138	<p>Battaglia di Stiklestad (a destra) nella Storia di sant’Olaf, B iniziale miniata che segna l’inizio del primo Salmo sul foglio 42r del <i>Carrow Psalter</i> (Walters Ms. W.34), metà del XIII secolo, The Walters Art Museum a Baltimora (Maryland, USA), proveniente dall’East Anglia (Regno Unito).</p> <p>Immagine tratta da <i>Walters Ms. W.34, Carrow Psalter</i>, The Walters Art Museum, n.d.: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W34/description.html</p>	248
139	<p>Confronto tra la grande ascia di sant’Olav e quella piccola di Torstein Knarresmed (in basso a destra), Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da <i>Olavsfrontalet</i>, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d.: https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet</p>	249
140	<p>Dettaglio dello sfondo architettonico al centro dell’Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da <i>Olavsfrontalet</i>, Nidarosdomen, Den Norske Kirke – Nidaros domkirke og Vår Frue menighet, n.d.: https://www.nidarosdomen.no/nyheter/2020/olavsfrontalet</p>	252
141	<p>Portale sulla parete nord-est dell’Ottagono, fine del XII secolo, Nidarosdomen a Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da ODD BROCHMANN, STEPHAN TSCHUDI-MADSEN e OLA STORSLETTEN, <i>Nidarosdomen</i>, Store Norske Leksikon, 31 maggio 2022: https://snl.no/Nidarosdomen</p>	253
142	<p>Porzione sinistra del fregio centrale nell’Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavsf/1_olavs.htm</p>	255
143	<p>Porzione destra del fregio centrale nell’Olavsantemensale, inizio del XIV secolo, Trondheim.</p> <p>Immagine tratta da GRETE GUNDHUS, <i>1. Olavsfrontalet</i>, Et middelaldermaleri blir til – Rekonstruksjon av Olavsfrontalet fra 1300-tallet, NIKU - Norsk Institutt for Kulturminneforskning, luglio 2001: https://olavsfrontalet.niku.no/1_olavsf/1_olavs.htm</p>	255

144	Schema della disposizione delle scene nell'Olavsantemensale, in ordine cronologico secondo la <i>Óláfs Saga Helga</i> di Snorri Sturluson, con evidenziate le due porzioni del fregio. Disegno di Gloria Bertelle.	256
145	Lamassu, circa 721-705 a.C., Museo del Louvre a Parigi, proveniente dalla Fortezza di re Sargon II a Khorsabad (poco a nord di Mosul, l'antica Ninive, in Iraq). Immagine tratta da <i>Lamassu</i> , Collections, Musée du Louvre, 21 aprile 2022: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010154431	257
146	Cupola mosaicata, 425-437, Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Foto di Gloria Bertelle.	259
147	Cartina delle regioni medievali norvegesi, in dettaglio a destra l'Oppland. Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Relief map of Norway</i> , Wikimedia Commons, 30 dicembre 2017: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_Map_of_Norway.png	271
148	Cartina della Norvegia con le residenze dei nobili e le principali località citate nella biografia di Olav II Haraldsson. Creata da Gloria Bertelle, basandosi sulla cartina muta <i>Scandinavia LCC topographic map</i> , Wikimedia Commons, 17 maggio 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scandinavia_LCC_topographic_map.svg	272