

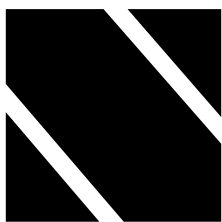


UNA MASCHERA DI MORTE: MUSICA, DANZA E NÁGRÍMA NELLA BÓSA SAGA OK HERRAUÐS

Angelica A. Montanari

ABSTRACT. This article aims to analyse a wedding dance mentioned in the *Bósa saga ok Herrauðs*, a Norse text whose oldest surviving codices were composed in Iceland in the late 14th century. The dance performance was combined with the melodies of a harpist, whose identity was concealed by a mask made of human skin. The contribution will then explore the relationship between the macabre disguise and the performance, highlighting the peculiar features of the choreomusical ritual.

PAROLE CHIAVE: Medieval dance; Mask; Human skin; *Bósa saga ok Herrauðs*; Old Norse literature



ozze, bevute, festeggiamenti e balli sfrenati: uno scenario a cui siamo usi e che ritroveremo nelle pagine seguenti.

Non altrettanto familiare potrebbe invece sembrare il contesto della danza che analizzeremo, ambientata nel Medioevo tra le fredde lande della Scandinavia continentale. Il rituale coreutico considerato si inserisce infatti all'interno di una cerimonia nuziale descritta nella *Bósa saga ok Herrauðs* (nominata anche *Bósa saga*¹),

¹ Nessuno dei testimoni della redazione più antica attribuisce un titolo alla saga (che, nella descrizione dei manoscritti, abbrevieremo *Bós*, secondo un uso corrente).

testo norreno i cui più antichi codici pervenuti furono composti in Islanda verso la fine del XIV secolo. Le avventure narrate si svolgono invece prevalentemente nel territorio dell'attuale Svezia². Il matrimonio è accompagnato dalle melodie di un arpista la cui vera identità risulta nascosta da una maschera di pelle umana. Lo scopo del saggio è analizzare il rapporto tra il macabro travestimento e la danza, considerando le peculiarità delle strutture coreutiche e musicali descritte, le dinamiche di coinvolgimento degli astanti e gli effetti della *transmutatio* del musicista sulle atmosfere sonore.

REDAZIONI E TESTIMONI DELLA BÓSA SAGA

Col termine “saga” si intende un genere letterario diffuso in Islanda a partire dal XII secolo, al cui interno si individuano con una certa approssimazione alcuni sottogruppi volti a classificare i testi in base alle loro connotazioni stilistiche e contenutistiche. I contorni di questi macrocontenitori concettuali sono oggetto di dibattito tra i filologi. La tassonomia

che ne risulta non riflette infatti il carattere fluido delle testimonianze, va dunque piuttosto intesa come uno strumento euristico utile per orientarsi all'interno del variegato panorama letterario norreno. Le *fornaldarsögur* (‘saghe leggendarie’), o più precisamente ‘*fornaldarsögur norðrlanda*’ (letteralmente ‘saghe dei tempi antichi delle terre del nord’) sono testi leggendari scritti in prosa, basati su temi eroici tradizionali. A seconda della rilevanza nella trama degli elementi folclorici e fiabeschi rispetto ai riferimenti storici o storicizzanti sono state avanzate proposte per dividere la categoria in sottogeneri. La “redazione più antica” della *Bósa saga ok Herrauðs* è stata collocata da Ralph O'Connor all'interno delle *fornaldarsögur abenteuersagas* (“saghe d'avventura”) insieme a testi quali *Hrólfs saga Gautrekssonar* e *Göngu-Hrólfs saga* (O'Connor 2017)³.

Sono infatti giunte a noi due versioni molto differenti della *Bósa saga* (“*Bós* giovane” e “vecchio”), recentemente considerate da Þórdís Edda Jóhannesdóttir come appartenenti a tradizioni non legate da una rela-

2 Alessandro Pontremoli propone l'uso del vocabolo “coreico” per indicare «ciò che è relativo alla danza» e “coreutico” per «ciò che ha a che fare, da diversi punti di vista, con l'attività e le caratteristiche del ballerino» (Pontremoli 2004: 2). In questo articolo si indicherà invece con “coreutica” e derivati (“coreutico”, etc.) la danza/tutto ciò che è relativo alla danza, per una questione di conformità con la terminologia adottata dai saggi di storia culturale. Per lo stesso motivo si utilizzerà anche il termine “performance”, utile inoltre a includere movimenti che non rientrano nell'odierno concetto di danza. Sulla relatività culturale dei significati attribuiti al termine danza rimando ad Arcangeli 2018: 14; Arcangeli 2000.

3 Sulle saghe leggendarie rimando a Alison et al. 2012. Lo *Skaldic Project* (nella scheda di *Buslubæn*, la maledizione di Busla) colloca il *Bós* più giovane all'interno del «genere *Märchensaga* di tipo favoloso e leggendario». La classificazione del testo e delle sue diverse redazioni è discussa: alcuni studiosi riconoscono nella *Bósa saga ok Herrauðs* elementi prossimi ad altri generi. Vésteinn Ólason rintraccia nell'opera caratteri contigui alle saghe cavalleresche e – in riferimento al piglio parodistico – la descrive come «a comedy where the conventions and clichés of the genre of *fornaldarsaga* are exaggerated to the verge of parody and indeed beyond» (1994: 121). Secondo l'opinione espressa da Lars van Wezel all' *International Saga Conference* del 2006 (Durham/York) il *Bós* potrebbe non restituire materiale tradizionale. Si tratterebbe di una composizione nuova che l'autore tenta di collocare all'interno delle produzioni di antiche origini (Wezel 2006). Fort non ritiene l'ipotesi «peregrina», ritenendo la *Bósa saga ok Herrauðs* una «*fornaldarsaga* contaminata da elementi che la avvicinano alle *riddarasögur*» (Fort 2019: 19 e 21). Jóhannsson all' *International Saga Conference* del 2009 (Uppsala) si è espresso in termini di confine tra i generi (Jóhannsson 2009). Tra gli studi specifici dedicati alla *Bósa saga* si ricordano: sull'uso delle rune Thompson 1978; sulla maledizione di Busla Lozzi Gallo 2004; sulle descrizioni erotiche Renaud 1996; sull'ingestione di carni “stregate” di giovenca Hui 2018, sui rapporti tra le due redazioni della saga (ritenute due saghe distinte) Jóhannesdóttir 2020 (si veda nota 4). Tra i numerosi lavori relativi alle maschere si ricorda Schmitt 2001, mentre gli studi sull'argomento utili a contestualizzare i temi analizzati saranno richiamati nel corso della trattazione. Sulla danza nella letteratura norrena si vedano le ricerche di Adalheidur Guðmundsdóttir (2005 e 2012) e Hughes 2021; sulle descrizioni nunziali nelle fonti nordiche si rimanda a Maraschi 2014: 226-254.

zione testuale⁴. L'analisi del rituale coreutico qui presentata si basa sul "Bós vecchio", trasmesso da sei principali manoscritti: quattro codici in pergamena - AM 586 (A); AM 343a (B); AM510 (C); AM577 (D) databili tra la fine del XIV e il XVI secolo⁵ - e due codici cartacei del XVII secolo: AM 340 (b); AM 361 (d). Secondo l'edizione critica curata da Jiriczek nel 1893 i sei testimoni derivano tutti da un testo comune perduto. I codici presentano le seguenti caratteristiche:

A: riporta la saga completa. Datato tra la fine del XIV secolo e non oltre la prima metà del XV secolo;

B: contiene due frammenti. Datato tra la fine del XIV secolo e non oltre la prima metà del XV secolo;

C: riporta la saga completa. Probabilmente risale ai primi decenni del XVI secolo, comunque non anteriore alla fine del XV secolo;

D: riporta la saga completa (tranne il testo relativo a un foglio mancante). Può essere datato intorno alla fine del XV secolo;

b,d: testimoni del XVII secolo; trascrizioni dei corrispondenti codici siglati in maiuscolo.

Il "Bós giovane" è trasmesso da testimoni cartacei, a partire dalla metà del XVII secolo; le vicende di Bósi e Herraúðr sono inoltre ricordate in due cicli di rímur (*Bosarímur*, componimenti in versi) di epoca moderna.

La saga, come tutte le *fornaldarsögur*, si basa su una tradizione orale che precede

di secoli la composizione dei testi: si deve dunque tenere conto della commistione tra elementi arcaici e tratti che riflettono credenze e attitudini mentali dell'Islanda tardomedievale, ovvero del contesto in cui vissero gli autori cristiani che rielaborarono in forma scritta le storie «dei vecchi tempi delle terre del Nord». Qualche premessa si rende inoltre necessaria riguardo all'uso delle saghe - e in particolare delle *fornaldarsögur* - in termini che esulano dall'ambito filologico-letterario. I rituali descritti contengono infatti spesso elementi inerenti al campo del "paranormale" e del "meraviglioso"⁶ che inducono a non considerare i testi sufficientemente aderenti alla realtà per fornire informazioni utili alle ricostruzioni evenemenziali del passato. Diverso è il caso di indagini relative agli aspetti storico-antropologici delle culture scandinave: i numerosi sostenitori dell'utilità delle *fornaldarsögur* come fonti per questo tipo di ricerche mettono in luce come i testi, per risultare coinvolgenti, dovessero contenere relazioni con elementi concreti del contesto coevo e riflettere un immaginario condiviso o quantomeno "attitudini mentali" diffuse (speranze, angosce, paure, etc.) dei lettori/uditori (Orning 2015; Aðalheidur Guðmundsdóttir 2015; Maraschi 2020: 25-28; Segev 2001; Rabkin 1977)⁷. La descrizione contenuta

4 I cosiddetti Bós giovane e vecchio sono tradizionalmente considerati due redazioni della *Bósa saga ok Herraúðs* e si ritiene che il Bós giovane possa contenere alcuni elementi derivati da una versione più vicina a quella originale dell'opera (come segnalato, ad esempio, nella scheda di *Buslubæn* dello *Skaldic project*). Þórdís Edda Jóhannesdóttir ha tuttavia recentemente sostenuto che, sebbene il "Bós giovane" e "vecchio" abbiano in comune parte della trama e dei personaggi, non vi siano evidenze del fatto che siano legati da una relazione testuale: la cultura orale avrebbe dunque svolto un ruolo importante nello sviluppo delle due diverse tradizioni (2020). I rímur più recenti di Bós derivano dal poeta islandese Guðmundur Bergþórsson (1657-1705); i più vecchi sono trasmessi solo come frammenti in due testimoni del XVI o XVII secolo e potrebbero essere stati composti intorno alla fine del XVI secolo. I rímur più vecchi seguono in larga misura il "Bós vecchio", anche se condividono alcuni tratti con quello più "giovane" (*Skaldic project* (*Buslubæn*, la maledizione di Busla).

5 L'edizione adottata è quella curata da Fort nel 2017, a sua volta basata su quella di Otto Luitpold Jiriczek (1893). Da Fort sono tratte le datazioni dei testimoni (Fort 2019: 25) e le traduzioni italiane della saga che seguono. Segnerò invece i casi in cui ho ritenuto opportuno presentare una mia traduzione letterale del testo per rendere intellegibile l'analisi del contenuto. Riguardo alle altre edizioni della saga si rimanda allo *Skaldic Project* (scheda di *Buslubæn*).

6 Sull'uso del termine "paranormale" in riferimento alla letteratura norrena si veda quanto osservato in Jakobsson - Mayburd 2020: 1-6 (*Introduction*). Il vocabolo "meraviglioso" è da intendersi in relazione alla nostra percezione delle rappresentazioni letterarie, tenendo conto del fatto che gli elementi fantastici delle saghe non erano necessariamente collocati in tale sfera nel contesto coevo (Merkelbach 2019:1-3).

7 A questo proposito sono pertinenti e valide le considerazioni espresse da Rebecca Merkelbach, anche se indirizzate al solo ambito del mostruoso nelle *Íslendingasögur* (Merkelbach 2019: 2-3). Riguardo alla componente «immaginaria» delle rappresentazioni coreutiche, nel campo dei *Performative Studies*, è stato invece sottolineato come tramandare uno schema di movimento ormai concluso comporti in via preliminare uno sforzo creativo volto a riprodurlo nella mente, reinterpretandolo in maniera più o meno conscia. Il processo di trasmissione della danza è quindi sempre frutto della «convergenza di memoria e immaginazione» (Franco, Richards 2000: 1. Si veda inoltre Franco, Nordera 2010: XVIII).

nella *Bósa saga* non sarà quindi letta come una riproduzione realistica dell'atto performativo ma osservata in qualità di documento rilevante da un punto di vista di *Cultural History* per la disamina dell'immaginario relativo al rituale descritto e – nel campo dei *Performative Studies* medievalistici – come testimonianza utile allo studio delle *formae/figurae* della danza, ovvero degli schemi culturali che fondano l'antropologia coreutica medievale⁸.

LA NÁGRÍMA

La *Bósa saga* si apre con la narrazione delle origini dei protagonisti. Bósi è il figlio minore di un vichingo⁹ chiamato Þvari e della *skjaldmær* Brynhildr. Il ragazzo è l'amico inseparabile (*fóstbróðir*, «fratello di latte»¹⁰) del figlio del re Hringr dei Gautar orientali, etonimo norreno che indica le antiche popolazioni stanziati nella Svezia centro-meridionale.

Forti tensioni contrappongono il *konungr* e Bósi, prima bandito a causa della sua irruenza – tale da portarlo a uccidere i compagni di gioco –, poi odiato dal sovrano per averne trucidato il figlio illegittimo Borsa. Furioso a seguito della perdita subita il re allontana i due compagni inviandoli alla ricerca di un uovo di avvoltoio coperto di iscrizioni e lettere d'oro. La missione, ritenuta impossibile, è invece portata a termine dalla coppia di amici grazie a un'irruzione nel tempio di Jumala in Bjarmaland¹¹. Nel corso dell'avventura i guerrieri liberano Hleið, sorella di re Guðmundr di Glæsisvellir, strappata alla famiglia con la magia dalla sacerdotessa Kolfrósta e tenuta prigioniera per succederle¹². Innamoratosi della fanciulla Herrauðr la sposa portandola con sé nel regno del padre, ormai disposto a una riconciliazione. Nel frat-

tempo tuttavia Guðmundr l'ha promessa in sposa a Siggeir, un uomo del suo regno, nel caso in cui fosse riuscito a trovarla. Così, mentre Bósi e Herrauðr sono impegnati nella celebre battaglia di Brávellir, il pretendente rintraccia la giovane, attacca e uccide Hringr e sequestra Hleið. Reduci dal leggendario scontro i due eroi devono quindi escogitare una tattica per riportare a casa la fanciulla.

Rapire la sposa rapita: questo il piano, da attuare durante la celebrazione del matrimonio di Siggeir e Hleið. I fratelli di latte partono quindi alla volta di Glæsisvellir con una missione capeggiata da Smiðr, fratello di Bósi. Qui entra in gioco l'episodio della pelle umana: per non essere riconosciuti durante l'operazione, infatti, i guerrieri devono trasformare il loro aspetto.

A tale scopo Bósi uccide Sigurðr, arpista e consigliere del re, mentre Herrauðr strangola il servitore del musicista. I cadaveri dei malcapitati vengono poi scuoiati e le pelli ricavate dalle salme utilizzate per confezionare un macabro travestimento:

Bósi rak spjótít í gegnum hann, en Herrauðr kyrkti sveininn til bana. Síðan fló Bósi belg af þeim báðum ok fór síðan til skips, ok sögðu Smið, hvat þeir höfðu afrekat. Þeir gerðu nú ráð sín. Smiðr færði Bósa í aðra nágrímuna, en fór sjálf í aðra ok í þann búning, sem sveinninn hafði haft, en Bósi í þann, er Sigurðr hafði átt. (Fort 2019, XII: 84)

Bósi trapassò Sigurðr con la lancia e Herrauðr strangolò il servitore uccidendolo. Bósi procedette poi a scuoiare entrambi i cadaveri. Fatto ciò i due tornarono alla nave e raccontarono a Smiðr quanto avevano compiuto, per poi accordarsi. Smiðr mise addosso a Bósi i vestiti e la pelle del volto di Sigurðr e indossò a sua volta abiti e pelle del servitore.

8 Sul concetto di *forma/figura* della danza si vedano i lavori del gruppo di studi *Iconodansa* connessi al progetto *Choreutic Heterotopias: Dance and Performance in the Visual and Literary Culture of the Mediterranean from Late Antiquity to the Middle Ages* (HECO) (HAR2017-85625-P 2018-2020), tra cui i saggi raccolti in Buttà et al. 2020 e Montanari 2021.

9 "Esploratore-razziatore": il termine vichingo – usato impropriamente per designare i membri delle società nordiche – nelle fonti indica la professione di navigatore dedito alle razzie (Tveskov – Erlandson 2007: 44).

10 Il termine è usato ad esempio in Fort 2019: 44 e 48. *Fóstbróðir* indica nelle fonti norrene un uomo legato a un altro da un rapporto di stretta alleanza (che prevede diritti e obblighi reciproci), non derivato dalla parentela ma stabilito attraverso un'educazione congiunta o, in alcuni casi, un rituale. Si veda v. *fóstbróðir* LMNL.

11 Un episodio simile si trova nella *Sturlaugs saga starfsama* (Guðni Jónsson 1954-1959, III:140-3).

12 Hui nota che il ritratto di Guðmundr di Glæsisvellir offerto dal Bós si distingue dalle altre ricorrenze nelle saghe (ad esempio in Tolkien 1960: 84-6; Ellis Davidson 1991: 167-78) per l'inedito approccio parodistico (Hui 2018: 461).

La maschera cadaverica ottenuta rimuovendo dalle salme il *belgr*, cioè la pelle umana, è chiamata *nágríma*. La parola è composta da *ná* e *gríma*. *Ná* equivale al norreno *nár* (con caduta di *-r* davanti a *-gr*) e significa ‘cadavere’ (*indeu.* **neh₂wis*, *ger.* **nawiz*). Dalla radice **gríma* viene il norreno *gríma*, che si riscontra con il significato di ‘cappuccio che copre la parte superiore del volto’, maschera, mascherato, nascosto, celato. Può inoltre significare ‘testa di drago sulla prua delle navi’ e ‘protome teriomorfa sull’elmo’ (Zironi 1992: 122; Cipolla 1992: 242). Derivazioni da **gríma* si hanno inoltre nelle lingue germaniche col significato di ‘copricapo che cela e protegge’, e nel lessico militare anglossassone, dove compare per indicare l’elmo. Da *gríma* si compongono inoltre nella teonimia norrena i nomi di Odino il Mascherato, *Grím*, *Grímnir*: nel carne eddico *Grímnismál*, infatti, Odino nasconde la propria identità sotto un mantello con il cappuccio (Zironi 1992: 122; Cipolla 1992: 242).

Letteralmente possiamo tradurre la frase «*Smiðr færði Bósa í aðra nágrímuna, en fór sjálf í aðra*» con «*Smiðr infilò Bósi nella nágríma di Sigurðr e andò lui stesso dentro all'altra*»¹³. Nel testo l’indossare la ‘maschera di morte’ si manifesta attraverso un meccanismo di *inside-out* che oltrepassa i limiti della vestizione configurandosi come una vera e propria ‘entrata’ nell’epidermide dell’ucciso¹⁴.

E difatti ‘entrare’ nella *nágríma* consente non soltanto di trasformare le sembianze degli aguzzini in quelle delle loro vittime, ma permette loro di assorbire le virtù dei morti attraverso un cambiamento sostanziale: Bósi acquisirà infatti le abilità musicali del defunto, grazie alle quali sarà in grado di partecipare in qualità di suonatore alla cerimonia. Quando è cinto dalla ‘maschera di morte’, inoltre, il testo si riferisce a Bósi attraverso il nome della

sua vittima: Sigurðr. Ogni scena viene così presentata come apparirebbe a un ignaro spettatore e l’indossare lo strato dermico si palesa come una vera e propria metamorfosi. Si narra infatti che, una volta nella sala nuziale, «*Sigurðr sló hörpu fyrir brúðunum*», ovvero «*Sigurðr suonò l’arpa per la sposa e le sue damigelle*» (Fort 2019, XII: 84): sappiamo invece che il musicista è Bósi, (letteralmente) nei panni e nella pelle dell’ormai trapassato Sigurðr.

IL RITUALE MUSICALE E COREUTICO

L’attacco della melodia apre la cerimonia, con le invocazioni alle divinità e le corrispondenti bevute di *öl*, una birra fermentata con il maltosio consumata nei bridisi rituali che accompagnavano le nozze (Fell 1975; Maraschi 2014). A definire l’intrattenimento coreutico è il termine *leikr*, in uso anche per indicare forme associate a divertimento e gioco ma attestato con significato di danza nelle testimonianze norrene in alternanza con *gleði*, *dans* o i composti *hringleikur* e *dansleikur* (Aðalheidur Guðmundsdóttir 2005: 48, n. 5). L’azione è inquadrata in una dimensione temporale sospesa, manifestata attraverso il reiterarsi dell’espressione «questa cosa si protrasse a lungo» («*ok gekk þetta langa stund*»; Fort 2019, XII: 86) posta al termine di ogni fase: in questo modo la struttura del brano traspone testualmente il ritmo del rituale. Segue l’ordine dei brindisi accompagnato dalle corrispondenti evoluzioni della musica (suonata da Sigurðr/Bósi) e della danza, la cui dinamica si sviluppa in un climax ascendente di intensità e di coinvolgimento degli astanti.

1. Brindisi a Thor

Esecuzione musicale: cambio di melodia. Effetto: gli oggetti nella stanza (come piatti e coltelli) cominciano a muoversi e a vibrare.

¹³ Traduzione mia.

¹⁴ Sugli effetti di pelle e pellicce in relazione a trasfigurazioni, pre-metamorfosi, metamorfosi e ibridazioni si segnala il recente convegno *Sur la peau. La peau animale et les transformations de l’humain dans la culture du Moyen Âge*, tenutosi all’Université catholique de Louvain il 28 e il 29 settembre 2022, organizzato da Craig Baker, Andrea Maraschi, Angelica Montanari, Antonella Sciancalepore, Baudouin Van den Abeele e il seminario *Corporeità inedite. Storie magiche ed epidermiche* tenutosi il 15/11/2022 all’Università degli Studi di Bari Aldo Moro, organizzato da Andrea Maraschi e Angelica A. Montanari.

Esecuzione coreutica: gli astanti si alzano in piedi e cominciano a ballare.

Chiusura della fase rituale: «ok gekk þetta langa stund» («e la cosa si protrasse a lungo»).

2. Brindisi agli dei Asi (cambio di melodia)

Esecuzione musicale: cambio di melodia. Effetto: il suono è così forte da riecheggiare in tutta la sala.

Esecuzione coreutica: l'intera sala si trasforma in un turbinio di danze. Il re lo sposo e la sposa restano seduti.

Chiusura della fase rituale: «ok gekk því langa stund» («e la cosa si protrasse a lungo»).

3. Intermezzo

Esecuzione musicale: esecuzione delle melodie minori *Gýggjarlag*, *Drömbuð*, *Hjarranda-hljóð*.

Esecuzione coreutica: pausa coreutica, gli astanti si siedono per bere.

Chiusura della fase rituale: diretto passaggio al brindisi di Odino.

4. Brindisi a Odino

Esecuzione musicale: *Faldafeykir*. Per l'esecuzione Sigurðr/Bósi indossa un paio di guanti bianchi ricamati d'oro estratti dalla cassa dell'arpa.

Esecuzione coreutica: danza giocosa in cui le donne lanciano i veli in aria facendoli fluttuare.

Chiusura della fase rituale: brindisi. Sigurðr/Bósi suona una corda posta di traverso alle altre e invita il re a prepararsi per il ballo.

4. Brindisi a Freyja

Esecuzione musicale: *Rammaslag*.

Esecuzione coreutica: danza del re con gli sposi (il testo specifica che nessuno si muove con più ardore del trio).

Chiusura della fase rituale: «ok gekk þessu langa stund» («e la cosa si protrasse a lungo»).

Durante la *Faldafeykir*, corrispondente al brindisi a Odino, i veli delle donne fluttuano in aria e tutti ballano freneticamente nella sala. Con la successiva bevuta in onore di Freya viene toccato l'apice del rituale coreutico, al quale partecipano anche il re (ispirato dalla melodia) e gli sposi. Approfittando dell'euforia collettiva si lancia nelle danze *Smiðr*, fratello di Bósi, celato dalla *nágríma* e trascina la sposa in un movimento vorticoso, riuscendo nel frattempo a trafugare inosservato parte dell'argenteria.

Poco dopo un complice colpisce il re in pieno volto, distraendo l'attenzione per permettere il rapimento di Hleið, portata via dentro l'arpa¹⁵. Il gruppo raggiunge una nave dove li aspetta il fratello di Bósi e scappa con la fanciulla. A nulla valgono i tentativi di raggiungere i fuggiaschi: le imbarcazioni sono state sabotate e gli invitati sono «tutti ubriachi fradici e inebetiti», come si conviene alla circostanza.

Qualche considerazione, infine, sul contesto coreutico in cui si colloca il racconto del ballo, che presenta sviluppi peculiari dal punto di vista delle documentazioni performative. La danza è attestata in Islanda a partire (almeno) dal XII secolo, periodo al quale risalgono anche le prime tracce della radicale opposizione delle autorità religiose alla pratica, ricorrenti tra tardo Medioevo ed età moderna. Dal XVI secolo al XVIII secolo è stato rilevato un progressivo abbandono di ogni forma socializzata di intrattenimento coreutico, probabilmente connesso all'interferenza ecclesiastica in concomitanza con fattori quali l'isolamento dovuto alla poca densità demografica (Aðalheiður Guðmundsdóttir, 2005)¹⁶.

¹⁵ Il ratto della sposa dentro l'arpa ricorda l'episodio della *Ragnars saga Loðbrókar* (*Saga di Ragnar*) dove Áslaug bambina viene nascosta dentro un'arpa (Meli 1993: 29). La scena è ritenuta importante anche per la descrizione dello strumento, benché la grandezza contrasti con i ritrovamenti archeologici.

¹⁶ Aðalheiður Guðmundsdóttir 2005. Allo stesso saggio si rimanda per ulteriori approfondimenti sulla danza nelle fonti norrene. Si noti che, secondo la studiosa, il divieto di ballare ha incrementato l'associazione tra la danza e la vita degli "Huldufólk". La radicale censura coreutica, inoltre, non concerne tutti i territori scandinavi ma propriamente l'Islanda. In altre zone, come le isole Faroe, la danza divenne addirittura un simbolo della cultura tradizionale (Wylie, Margolin 1981).

Alcuni racconti coreutici presentano punti in comune con quello della *Bósa saga*, tra questi le versioni islandesi della cosiddetta “leggenda dei danzatori maledetti”¹⁷. Si distinguono diverse varianti, accomunate da uno stesso schema narrativo, che differisce in numerosi dettagli dalla precedente tradizione continentale: un parroco balla con i fedeli nel corso della vigilia di Natale (dentro la chiesa o in prossimità), prolungando il divertimento senza dare ascolto agli ammonimenti materni volti a fermarlo. Il gruppo viene quindi risucchiato nelle viscere della terra. Sebbene i motivi di fondo - dilatazione temporale della performance e perdita di controllo - caratterizzino anche la “danza di Bósi”, non si riscontrano altri elementi che connettono le due narrazioni, appartenenti tra l'altro a due diverse tipologie di testimonianze.

Il ballo della *Bósa saga* appare quindi un caso coreutico singolare all'interno della letteratura norrena e delle stesse *fornaldarsögur*, a partire dall'uso del termine *nágríma* e dalla nomenclatura attribuita a musiche e danze, priva di riscontri all'interno del genere a parte l'uso evocativo di *Hjarrandi*, al genitivo *Hjarranda* nel nome della melodia *Hjarranda hljóð* (La sonata di *Hjarrandi*). L'antroponimo ricorre infatti negli *Skáldskaparmál* (62, parte dell'*Ed-da* in prosa di Snorri Sturluson) e, tra le composizioni della poesia scaldica, nella *Ragnarsdrápa* (strofa II); richiama inoltre il cantore Herroenda del *Dēor* anglosassone (Fort 2019: 114 n. 48)¹⁸ e il cavaliere Hōrant del *Kudrun* alto tedesco medio, la cui voce è così soave da indurre gli uccelli a fermare il proprio canto per ascoltare. A parte simili paralleli e sebbene altre saghe descrivano esecuzioni musicali, è segnalato che non compaiono nella letteratura norrena altre ricorrenze dei termini *Gýgjarlag* (*Aria dell'orchessa*), *Drömbuð* (*Melodia del sognatore*), *Hjarranda-hljóð*, *Faldafeykir* (*Lanciaveli*), *Rammalag* (*Possente*; Fort 2019: 114 n. 48)¹⁹.

CONCLUSIONI COREUTICO-EPIDERMICHE

La cerimonia nuziale si articola in una complessa rete di schemi rituali:

- Lo schema rituale del matrimonio;
- Lo schema rituale del consumo di *öl*;
- Lo schema coreografico e musicale.

A queste *formae* si sovrappone il ruolo della maschera, che agisce come elemento ‘trasformatore’. Avviando una metamorfosi che rende irricognoscibile il musicista (Bósi) e il ballerino (Smiðr) la *nágríma* introduce nella danza elementi non identificabili, destinati a rompere (attraverso il rapimento) gli schemi nuziali/coreutici/musicali precostituiti. Contemporaneamente la pelle umana indossata assicura un *empowerment* del corpo performante: Bósi acquisisce sorprendenti abilità musicali, capaci di trascinare gli astanti in una danza che si avvicina per trasporto e intensità alla ‘mania’ coreutica.

Nell'opera sono descritte altre metamorfosi, non associate all'uso di pelli. Kolfrosta, ad esempio, viaggia sotto forma di animale e a ogni pasto mangia una vitella di due anni montata da un toro «incantato»: ogni sacerdotessa del tempio Bjarmaland diventa tale dopo essere stata stregata attraverso l'ingestione di simili carni contaminate (Fort 2019: 62-64; Hui 2018). L'episodio risulta interessante anche riguardo alla tattica escogitata per irrompere nel luogo sacro, basata sull'utilizzo di una salma e derma animale per confondere e sconfiggere le bestie mostruose del tempio. Bósi attira l'avvoltoio con un cadavere impalato e si serve della lama che attraversa il corpo del defunto per uccidere il volatile. Il toro accorre per montare quella che crede essere una giovenca – mentre si tratta della pelle di una vitella imbottita di erica e muschio – con impeto tale da frantumarsi le corna contro un muro, finendo poi ucciso da Herraudr (Fort 2019: 64-66; Hui 2018); i resti della mucca conferiscono al fantoccio creato

¹⁷ Sugli *exempla* dei danzatori maledetti si veda Renberg, Phillis 2021; sulla tradizione scandinava della leggenda si veda Hughes 2021.

¹⁸ *Exeter Book*, Exeter, Cathedral Library, MS. 3501, fol. 100a-100b.

¹⁹ L'autore ritiene i termini usati per indicare le melodie «quasi certamente fittizi e coniatati dall'autore a foggio di erudizione» (Ibidem).

per ingannare il bovino un aspetto veritiero, così come la *nágríma* assicura a chi la indossa l'apparenza della vittima scuoiata per fabbricarla.

Altre mutazioni hanno luogo durante la battaglia finale: re Hárekr di Bjarmaland si trasforma prima in un drago volante e poi in un cinghiale per essere infine risucchiato negli abissi marini lottando contro una cagna mostruosa, probabilmente da identificare – specifica il testo – con una trasfigurazione di Busla, nutrice di Bosi (Fort 2019: 100)²⁰. La metamorfosi di Bósi è quindi diversa dalle altre perché avviene da un umano all'altro, senza alcuna contaminazione “bestiale” e non sembra legata all'uso di arti magiche: è infatti specificato all'inizio della saga che il guerriero rifiuta di apprendere «gli incantesimi» – *taufr* e *galdr* (Fort 2019: 38) – usati dalla nutrice, poiché desidera che si celebri la sua forza virile e non vuole essere ricordato per aver portato a termine imprese eroiche grazie al sotterfugio²¹. Il potere conferito dall'uso della *nágríma* scaturisce dalla sovrapposizione di due corpi: il derma trasmette le proprietà dell'essere a cui è appartenuto in modo non dissimile da quanto avviene attraverso le pellicce indossate da *berserkir* e *úlfheðnar* (Samson 2011; Oitana 2006; Sighinolfi 2004, Sciancalepore 2018:) o dall'acquisizione di virtù tramite l'antropofagia o l'ingestione di cuori e organi simbolicamente significativi di animali (Maraschi 2020:154-228; Maraschi 2020², Maraschi 2018).

Non è al momento possibile tracciare delle linee di continuità tra la comparsa letteraria della *nágríma* e la tradizione successiva. Si sono però a lungo conservate in Islanda curiose leggende legate ai poteri degli indumenti composti di pelle umana. Tra queste la credenza che fosse possibile arricchirsi tramite braghe ottenute dalla cute di un uomo, purché il donatore avesse in vita volontariamente acconsentito al riuso postumo del suo corpo. I portentosi calzoni furono chiamati in vari modi: “del

vecchio Nick”, “da soldi”, “Lappish”, “cadvetrici” o ancora “dell'isola di Papey”, nome ispirato alla provenienza di Mensalder il Ricco, morto nel 1799, che ne avrebbe posseduto un paio (Simpson 2006: 182).

BIBLIOGRAFIA

- Aðalheidur Guðmundsdóttir 2005, *How Icelandic Legends Reflect the Prohibition on Dancing*, in «Arv. Nordic Yearbook of Folklore», LXI: 25-52.
- Aðalheidur Guðmundsdóttir 2012, *The Dancers of De La Gardie II*, in «Mediaeval Studies», LXXIV: 307-330.
- Aðalheidur Guðmundsdóttir 2015, *The Narrative Role of Magic in the Fornaldarsögur*, in «Arv. Nordic Yearbook of Folklore», LXX: 39-56.
- Alison F. et al. (eds.) 2012, *The Legendary Sagas: Origins and Development*, Reykjavík, University of Iceland Press.
- Arcangeli A. 2000, *Davide o Salomé. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Viella, Roma.
- Arcangeli A. 2018, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Edizioni Unicopli, Milano.
- Bailey M.D. 2008, *The Age of Magicians: Periodization in the History of European Magic*, in «Magic, Ritual and Witchcraft», III: 1-28.
- Brusegan R., Lecco M., Zironi A. (a cura di) 1992, *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2.
- Buttá L. et al. (a cura di) 2020, *Schemata, formae e rituali coreutici tra Antichità, Medioevo ed Età moderna*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», X, 2020.
- Carrassi V. 2012, *Il corpo come maschera. Dai «monstra» medievali ai giganti di Rabelais*, in P. Sisto e P. Totaro (a cura di), *La maschera e il corpo*, Progedit, Bari: 39-59.
- Cipolla A. 1992, *La poesia, maschera del Dio*, in R. Brusegan, M. Lecco, A. Zironi (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 237-255.
- Davies O. 2012, *Magic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.
- Dillmann F.-X 2006., *Les magiciens dans l'Islande ancienne. Études sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Kungl, Uppsala.

20 La saga si conclude con la sconfitta di re Hárekr, la cui figlia Edda viene presa in moglie dal Bósi, che diviene re, mentre Herrauðr eredita il comando dei Gautar orientali.

21 Sull'utilizzo dei termini “magia” e “incantesimo” si vedano Davies 2012 e Bailey 2008. Sulla magia nelle saghe leggendarie si vedano Aðalheidur Guðmundsdóttir 2015; Dillmann 2006; Raudvere 2002; Mitchell 2011.

- Fort G. 2019 (a cura di), *La saga di Bósi*, Carocci, Roma.
- Franco S. – Nordera M. (a cura di) 2010, *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino.
- Franco S. – Nordera M. 2021, *Introduzione generale*, in *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino: 16-33.
- Guðni Jónsson (ed.) 1954-1959, *Fornaldar sögur norðurlanda*, 4 vols., Íslendingasagnaútgáfan, Reykjavík.
- Hughes S.F.D. 2021, *The cursed carolers in medieval and early modern Scandinavia*, in L. Miller Renberg - B. Phillis (eds.), *The Cursed Carolers in Context*, Routledge, Abingdon - New York -: 125-143.
- Hui J.Y.H. 2018, *Bad Beef and Mad Cow Disease in Bósa saga ok Herrauðs*, in «Scandinavian Studies», a. XC, vol. 4: 461-484.
- Jakobsson A., Mayburd M. (eds.) 2020, *Paranormal Encounters in Iceland 1150-1400 (The Northern Medieval World)*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo.
- Jiriczek O.L. (ed.) 1893, *Die Bósa-Saga in zwei Fassungen nebst Proben aus den Bósa-Rímur*, Karl J. Trübner, Strassburg.
- Johansson K.G. 2009, *Den höviske Bósi. Herrauðs ok Bósa saga í genrernas grænslánda*, in A. Ney et al. (ed.), *Á austrvega: Saga and East Scandinavia. Preprint papers of the 14th International Saga Conference, Uppsala, 9th–15th August 2009*, Gävle, Gävle University Press, vol. I: 460-469. *The International Saga Conference Archive, 1971–2022: The International Saga Conference Archive, 1971–2022*: http://saga-conference.org/SCI4/SCI4_PAPERS1.PDF (ultima visita 18/11/2022).
- LMNL, *A Lexicon of Medieval Nordic Law*: <https://www.dhi.ac.uk/lmnl/> (ultima consultazione 19/11/2022).
- Lozzi Gallo L. 2004, *Persistent Motifs of Cursing from Old Norse Literature in Buslubæn*, in «Linguistica e Filologia», XVIII: 119-46.
- Maraschi A. 2014, *Un banchetto per sposarsi. Matrimonio e rituali alimentari nell'Occidente altomedievale*, Spoleto, CISAM.
- Maraschi A. 2018, *Eaten hearts and supernatural knowledge in Eiríks saga rauða*, in «Scandia», I: 25-47.
- Maraschi A. 2020, *Similia similibus curantur. Cannibalismo, grafofagia, e "magia" simpatetica nel Medioevo (500-1500)*, Spoleto CISAM.
- Maraschi A. 2020², *Taboo or Magic Practice? Cannibalism as Identity Marker for Giants and Human Heroes in Medieval Iceland*, in *Parergon*, a. XXXVII, vol. I: 1-25
- Meli M. 1993 (a cura di), *Saga di Ragnarr*, Iperborea, Milano.
- Merkelbach R. 2019, *Monsters in Society. Alterity, Transgression, and the Use of the Past in Medieval Iceland*, Medieval Institute Publication, Kalamazoo, Walter de Gruyter GmbH, Berlin.
- Mitchell S.A. 2011, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia and Oxford.
- Montanari A.A. 2021, *Una questione di peli: cross-skinning, figura e deformità nel Ballo degli Ardenti*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», XI, 2021: 87-102.
- O'Connor R. 2017, *History and Fiction*, in Á. Jakobsson - S. Jakobsson (eds.), *Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, Routledge, London: cap. 7 (e-book).
- Oitana L. 2006, *I Berserkir Tra Reatà e Leggenda*, Edizioni dell'orso, Milano.
- Ollier M.L. (éd.) 1988, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Les presses de l'Université de Montréal, Paris.
- Orning H.J. 2015, *Legendary sagas as historical sources*, in «Tabularia», *Autour des sagas: manuscrits, transmission et écriture de l'histoire*: <http://journals.openedition.org/tabularia/2203> (ultima visita 18/11/2022).
- Pollock D. 1995, *Masks and the Semiotics of Identity*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», a. I, vol. 3: 581-597.
- Pontremoli A. 2004, *La danza: Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, kindle.
- Rabkin E.S. 1977, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- Raudvere C. 2002, *Trolldómur in Early Medieval Scandinavia*, in B. Ankarloo - S. Clark (eds.), *Witchcraft and Magic in Europe: The Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia: 73-101.
- Renaud J. 1996, *Eroticism in the Saga of Bósi and Herrauðs*, in H. Kress (ed.), *Litteratur og kjønn i Norden: Foredrag på den XX. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Institutt for litteraturvitenskap*, Islands universitet, i Reykjavík 7th-12th august 1994, Háskólaútgáfan, Reykjavík: 67-74.
- Renberg L.M. - Phillis B. (eds.) 2021, *The Cursed Carolers in Context*, Routledge, London - New York.
- Samson V. 2011, *Les berserkir, Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux vikings (VI^e-XI^e siècle)*, Presses universitaires du Septentrion, (Histoire et civilisations), Villeneuve d'Ascq.
- Schier K. 1970, *Sagaliteratur*, Metzler, Stuttgart.
- Schmitt J.-C. 2001, *Les masques, le diable, les morts, le rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris: 211-237.
- Sciancalepore A. 2018, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del Teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, EUM, Macerata.

- Segev D. 2001, *Medieval magic and magicians - in Norway and elsewhere: based upon 12th - 15th centuries manuscript and runic evidence*, Senter for studier in vikingtid og nordisk middelalder, Oslo.
- Sighinolfi C. 2004, *I guerrieri-lupo nell'Europa arcaica. Aspetti della funzione guerriera e metamorfosi rituali presso gli indoeuropei*, Rimini, Il Cerchio.
- Simpson J. 2006, *Icelandic folktales and legends*, The History Press, Cheltenham (ed. or. 1972).
- Skaldic Project (*Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*): <https://skaldic.org/m.php?p=skaldic> (ultima visita 18/11/2022).
- Thompson C.W. 1978, *The Runes in Bósa saga ok Herrauðs*, in «Scandinavian Studies», a. L, vol. 1: 50-56.
- Tolkien Christopher. (ed. and trans) 1960, *The Saga of King Heidrek the Wise*, Thomas Nelson and Sons, London.
- Tveskov M.A. - Erlandson J.M. 2007, *Vikings, Vixens, and Valhalla: Hollywood Depictions of the Norse*, in J.M. Schablitsky (ed.), *Box Office Archaeology: Refining Hollywood's Portrayals of the Past*, Left Coast Press, Walnut Creek: 34-50.
- Vésteinn Ólason 1994, *The Marvellous North and Authorial Presence in the Icelandic fornaldarsaga*, in R.T. Eriksen (ed.), *Contexts of Pre-Novel Narrative: The European Tradition*, De Gruyter, Berlin: 101-34.
- Wezel van L. 2006, *Myths to Play with: Bósa saga ok Herrauðs*, in J. McKinnell et. al. *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature: Preprint Papers of the 13th International Saga Conference, Durham and York 6th-12th August 2006*, I-II, Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham: 1034-1043. *The International Saga Conference Archive, 1971—2022: The International Saga Conference Archive, 1971—2022*: http://sagaconference.org/SCI3/SCI3_Wezel.pdf (ultima visita 18/11/2022).
- Wylie J. - Margolin D. 1981, *The Ring of Dancers: Images of Faroese Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Zironi A. 1992, *Masca e talamasca nelle fonti germaniche antiche*, in R. Brusegan, M. Lecco, A. Zironi (a cura di), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», a. IX, vol. 1-2: 109-140.
- Þórdís Edda Jóhannesdóttir 2020, «Hugblauð hormegðarbikkja»: Um Bósa sögu yngri, in «Gripla», XXXI: 43-70.