

*Fare, muoversi, pensare.*  
*Gli artefatti come mediatori nella ritualità degli*  
*Otomì serrani (Messico)*

**Giulia Cantisani**

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

---

ABSTRACT

---

Il contributo si propone di analizzare gli artefatti rituali prodotti tra gli Otomì della Sierra Madre Orientale da una prospettiva relazionale. Prima ancora che offerte e supporti di entità invisibili, infatti, i materiali realizzati durante le performance hanno la funzione di *tenere insieme* un collettivo eterogeneo di agenti coinvolti in un'azione condivisa sul mondo. La materialità si configura, in questa luce, come l'elemento di congiunzione, il mediatore necessario affinché agenti umani e non umani possano realizzare insieme la riattivazione dei cicli vitali.

**Parole chiave:** rito, artefatto, agency, mediatori, tecniche.

This contribution proposes to analyse the ritual artefacts produced among the Otomi of the Eastern Sierra Madre from a relational perspective. Even before being the offerings and supports of invisible entities, in fact, the materials produced during the performances have the function of tying together a heterogeneous collective of agents involved in a shared action on the world. Materiality appears, in this light, as the connecting element, the necessary mediator, so that human and non-human agents can realise together the reactivation of life cycles.

**Keywords:** ritual, artefacts, agency, mediators, technics.

---

## Introduzione

La Sierra otomì-tepehua è la porzione hidalguense della Sierra Madre orientale che si estende fino al confine con i vicini Stati di Veracruz e Puebla (Messico)<sup>1</sup>. In questa regione, come più in generale nel contesto multietnico della Huasteca meridionale (Ariel De Vidas, 2017), il termine spagnolo *costumbre*, declinato al maschile, designa il complesso simbolico che informa la ritualità otomì, tanto negli aspetti privati quanto nella loro dimensione pubblica. L'insieme di pratiche che tale categoria comprende è estremamente eterogenea includendo, tra altre, le azioni terapeutiche volte a ripristinare la salute del singolo, i riti di fertilità agraria legati al ciclo agricolo, le cerimonie di legittimazione del potere politico e il rapporto con la morte. Il suo nome otomì *mate* (il favore, la grazia), allude al nucleo centrale di ogni atto intrapreso nel *costumbre*: stabilire un principio di reciprocità con le potenze naturali, affinché concedano le risorse necessarie alla sopravvivenza umana o intervengano per ristabilire un equilibrio alterato dalla malattia e dalla sofferenza. In cambio, il gruppo umano offre la propria devozione filiale e il proprio sforzo collettivo. Questo dono di sé, che il rito mette in scena, investe l'intero *sensorium* dei partecipanti, coinvolgendone il corpo, la sfera affettiva, lo spazio e il tempo nel quale si muovono. Le parole di Doña Luisa, una delle promotrici del recupero dei rituali nella comunità di Acuatla (nel municipio di Huehuetla, Hgo.), sono esplicite rispetto alla corretta predisposizione emotiva da tenere affinché la comunicazione con la Madre Terra, che nella retorica indigena è madre e padre, possa stabilire una relazione efficace:

Aquí nosotros [tenemos] que explicar un poco a la gente: ¡hay que danzar! Supongamos que tú eres mi mamá: “Ay mamá, discúlpame, me he portado mal, te he ofendido, por eso te pido disculpa, pero voy a danzar para que tú te pongas contenta, mamá. Yo no te traigo muchas cosas, no te traigo regalos, muchas cosas...pero un refresco, un pan, un cacho de pollo, así te doy...pero voy a danzar, te ofrezco mis pies, te ofrezco mi corazón. Voy a danzar esta noche contigo.” Así debes decir, con alegría, con entusiasmo (Doña Luisa, Acuatla, agosto 2019).

---

<sup>1</sup> I dati etnografici proposti in questo contributo si riferiscono a un periodo complessivo di 20 mesi di ricerca di campo realizzata tra aprile e settembre 2019 e tra maggio 2022 e settembre 2023 nel municipio di Huehuetla (Hidalgo), nelle comunità otomì di San Gregorio e Acuatla. Entrambe le campagne di ricerca sono comprese nel quadro delle attività della Missione Etnologica Italiana in Messico (MEIM) in parte finanziate con il contributo del Ministero degli Affari Esteri italiano. Dal 2021 il lavoro di ricerca si è svolto all'interno del dottorato in Storia, Antropologia e Religioni della Sapienza.

In questo quadro, le *cose* offerte – dagli alimenti allestiti per la divinità, agli oggetti realizzati appositamente dal *bädi*<sup>2</sup> fino alla fatica della danza e del canto – non esauriscono la loro funzione nell’omaggio rivolto alla potenza, ma agiscono come dispositivi capaci di innescare una rete complessa di relazioni tra una pluralità di soggetti, umani e non umani. Le azioni che portano alla creazione, mai del tutto conclusa<sup>3</sup>, dei depositi cerimoniali (Dehouve, 2007) consentono di aprire e suturare spazi distanti, offrendo all’incontro tra piani ontologici diversi un luogo condiviso. Tali dimensioni distinte, e tuttavia in costante contatto, trovano nella materialità degli artefatti il loro punto di congiunzione. Lo scopo di questo articolo è, pertanto, proporre un’analisi sistemica della performance rituale che sia in grado di disegnare la “configurazione agentiva” (Pitrou, 2015) messa in gioco nel rito, rinunciando, secondo la visione indigena, a qualunque soluzione di continuità tra agenti umani, animali, oggetti ed entità invisibili. Tra gli Otomí della Sierra Madre i corpi si creano e si disfanno in una dinamica costante, affinché anche le forze immateriali che animano il mondo possano agire sul reale contribuendo all’opera di riproduzione dei processi vitali.

## Fare

### *Ritagliare i corpi*

Esistono infiniti tipi di disegno. Quelli posati adesso sull’erba erano scritti come lettere. [...] Sono come lettere, perché si ha la sensazione che siano stati disegnati senza mai staccare gli occhi dal foglio, e che la persona fidata cui sono indirizzati risieda nel foglio stesso (Berger, 2017: 72).

È John Berger a darci una suggestione dalla quale partire per comprendere l’opera di genesi dei “corpi” che serviranno da supporto materiale<sup>4</sup> agli agenti esterni convocati nel rito, consentendo loro una piena presenza e capacità di azione. Processo che è di esclusiva pertinenza del *bädi*: lo specialista ritaglia delle figure di carta, generalmente antropomorfe, seguendo scelte di stile e di materiali che gli sono proprie, pur muovendosi all’interno di un modello figurativo condiviso. La forma dell’entità raffigurata, i suoi attributi, il tipo di carta e il suo colore: sono tutti elementi variabili pur nella reiterazione del medesimo gesto.

---

<sup>2</sup> “Colui che sa”, lo specialista rituale otomí.

<sup>3</sup> Come vedremo, la collocazione dei materiali non esaurisce il deposito, che resta invece un dispositivo dinamico e in trasformazione fino alla conclusione della performance rituale.

<sup>4</sup> Uso temporaneamente il termine "supporto". Procedendo con l’argomentazione spero di dimostrare quanto questi corpi effimeri svolgano una funzione più sottile di una materia inerte impregnata dello spirito al quale viene offerta.

L'aspetto dello stile degli operatori rituali non è di secondaria importanza: è manifestazione di un rapporto intimo ed esclusivo che lo specialista intrattiene con una o più entità privilegiate, rapporto dal quale deriva il successo delle sue iniziative rituali. A San Gregorio, le bamboline di carta, che in otomì sono chiamate *hem'i* o *hmite*<sup>5</sup> (Galinier, 2014; Rainelli, 2019) vengono designate in spagnolo con il termine generico di *letras*, lettere, mentre l'azione necessaria all'attivazione della loro potenza rituale – l'aspersione della figura con il sangue del sacrificio di volatili – è indicata con il verbo "firmare": "si no lleva de ésto (*il sangue*) dicen que no están firmados, así como su sello" (Don Valentín, San Gregorio, maggio 2019). Le figure ritagliate, dunque, sono delle lettere "sigillate" la cui mano, lo stile dello specialista, è riconosciuta dalle entità che collaborano con lui:

Así es su letra. Dicen que son letras, y si falta una luego a veces no sale bien. Y luego ya después están soñando los demás: "Dicen que faltó algo, que no está completo". Por eso, tiene que ser completo, no debe de faltar algo. Ninguna figura (Don Valentín, San Gregorio, maggio 2019).



Figura 1. *Bädi* ritagliando la figura dell'acqua. San Gregorio 2019.

---

<sup>5</sup> Mentre il termine *hem'i* si riferisce alla materialità delle figure, ossia al ritaglio della carta, il vocabolo *hmite* è di natura più complessa: traducibile come "maschera", letteralmente ha il significato di "ciò che ha un volto" (Rainelli, 2019: 13).

La figura prodotta non si presenta, pertanto, come il precipitato di un atto di pensiero, avvenuto altrove e in un momento precedente, ma come il processo stesso attraverso il quale costruire una relazione dialogica di collaborazione tra l'entità non umana e il suo aiutante umano. La sua gravidanza non risiede in ciò che raffigura – nella proiezione di un'immagine mentale – ma nel suo essere un processo pensante (Ingold, 2013: 215).

Interessante, a questo proposito, è l'intuizione di James Dow che – in una divisione per grado di astrazione dei simboli religiosi che va dagli oggetti alle parole – propone di collocare i ritagli di carta esattamente alla metà della scala, tra l'oggetto e la parola, ipotizzandone l'origine nella scrittura pittografica dei codici preispanici, a metà tra parola e disegno (Dow, 1982: 646-647). Nel ritaglio delle figure, nel contatto diretto delle forbici con la carta senza seguire un disegno prestabilito, inizia il dialogo del *bädi* con il suo invisibile interlocutore. Questo è il primo momento di una relazione intersoggettiva, in cui i due attori si generano vicendevolmente. Una volta "firmate", le figure ritagliate saranno caricate di un potere delicato, la cui manipolazione deve seguire precise precauzioni. È opportuno sottolineare come tale processo non giunga mai al suo completamento: l'artefatto non diventa mai una cristallizzazione del gesto che lo ha prodotto, ma continua la sua storia qualunque sia la sua destinazione finale: abbandonato nella montagna, seguirà il processo di disgregazione dei depositi cerimoniali che continuano con il loro stratificarsi, ormai indipendente dal controllo umano, la reiterazione del rito.

Le bamboline non sono gli unici artefatti a dare forma allo spazio rituale. Una volta create, le figure entrano in una costellazione di altre sostanze: foglie di palma e fiori, alimenti, tabacco, bevande alcoliche, incenso, bastoni con nastri colorati. Il montaggio di elementi eterogenei elaborati dal lavoro umano, dalla cottura degli alimenti, all'intreccio delle foglie di *coyol*, è ciò che compone ogni deposito come un testo – o meglio un *con-testo*, come vedremo tra poco – determinandone fisionomia e funzione specifica. L'assemblaggio di artefatti assume, in questo modo, una connotazione tanto spaziale quanto temporale: l'accumulo di strati incarna le sequenze di azione della performance, testimoniandone la storia e il procedere, nei luoghi e nel tempo. In questa prospettiva, mi appare affascinante la proposta di Ludovic Coupaye di considerare gli artefatti non solamente in relazione al loro contesto, di produzione e uso, ma essi stessi come un "contesto":

However, what would happen if we tried instead to take the artefact as a context in itself? It might feel like a sort of Copernican shift: instead of seeing the artefact as mobile in time and space, we might think of time and space as mobile around the artefact. More importantly, I believe, this would entail thinking about how the

very materiality of the object itself—that is, its materials, its shape, its weight, its dimensions, its colours, its textures and how these are perceived and engaged by people—can become the main locus of investigation (Coupaye, 2018: 215).

Questo passaggio ci permette di fare un ulteriore passo in avanti e chiederci come la materialità dei depositi intervenga sulla percezione dello spazio e del tempo dei partecipanti al rito. Se la dimensione temporale è resa visibile dalla stratificazione dei materiali e dalle sostanze che hanno “agito” su di essi – basti pensare alle gocce di sangue sulle figure di carta, segnale inequivocabile della loro avvenuta attivazione e, dunque, della loro intrinseca potenza – per rintracciare la spazialità dobbiamo includere nell’analisi il movimento dei corpi e le loro interazioni.

### *Aprire nuovi spazi*



Figura 2. Rappresentazione della Madre Terra. San Gregorio 2019.

La riflessione che segue è sostenuta da dati raccolti nella comunità di San Gregorio, la quale, pur condividendo un generale schema d’azione con i villaggi vicini, presenta delle rilevanti specificità. Nel villaggio di San Gregorio, infatti, è

presente un oratorio comunitario particolare, l'*oratorio del costumbre*<sup>6</sup> nel quale lo spazio è saturato da depositi cerimoniali. L'ambiente si compone di una sola stanza dove troviamo due altari: la *mesa blanca* al di sopra della quale è sospesa una *cortina*, un foglio di carta sottile che rappresenta ritagliate quattro figure dalle braccia alzate, che emergono per sottrazione, con funzione protettiva. Alle sue spalle, un secondo altare di pietra è riservato ai *santitos*, sul quale sono allestiti i ritagli pertinenti all'immaginario cristiano. Ai quattro angoli, dei pilastri adornati con foglie di *palmilla*, alti fino al soffitto, rievocano i quattro pilastri che sostengono il mondo. Sul pavimento di terra sono disseminati vari depositi, cumuli che presentano un assemblaggio di oggetti diversi: foglie di palma di *coyol* intrecciate, fiori di *cempasúchil*<sup>7</sup>, tabacco, uova, boccettine di bibite colorate e alcool, tra altri elementi. Tutti sono accompagnati da diverse figure di carta ritagliate, raggruppate in mazzetti, che segnalano la fisionomia particolare di ciascun deposito, consentendo la presenza, in quel preciso punto, dell'entità pertinente. Ciascuna di queste "porte", come vengono chiamate da alcuni dei miei interlocutori, intrattiene un legame con delle forze non umane legate a punti sensibili del paesaggio: nell'angolo orientale troviamo la porta del sole e – muovendoci in senso antiorario nell'oratorio – i depositi del *bädi*, del fuoco, del musicista, della Vergine, della Madre Terra; alle spalle della *mesa blanca*, vi è il deposito del cuore dei semi<sup>8</sup>, del musicista antico (il cui corpo è uno strumento musicale di legno, ormai danneggiato, ma la cui presenza mantiene tutta la sua intensità) e delle pietre vagamente antropomorfe che incarnano il santo eponimo e la Vergine. Tali assemblaggi di elementi organici e inorganici funzionano come delle soglie, consentendo l'apertura di spazi comunicativi con determinate entità-luoghi. I depositi nell'oratorio riproducono la geografia simbolica della regione mettendo in connessione coloro che si muovono al suo interno con il paesaggio animato circostante. Muovendosi tra i depositi, sempre seguendo un preciso codice motorio, si parla<sup>9</sup> con México Chiquito, con la laguna, con Chicontepec<sup>10</sup>, con la grotta: si può porre alle divinità localizzate della natura la richiesta di cura e intervento nella vita umana che il rito cerca di propiziare. Gli artefatti allestiti nell'oratorio, pertanto, sono capaci di dilatare e contrarre contemporaneamente la spazialità percepita, rendendo presenti potenze localizzate: forze che abitano il

---

<sup>6</sup> Denominato in otomì come *ngunjä*, contrazione delle parole *ngu*, casa e *hogä*, Dios.

<sup>7</sup> *Tagetes erecta*.

<sup>8</sup> Il *corazón* può essere inteso come lo "spirito" dei semi, ciò che segnala che gli artefatti riferiti ai semi qui depositati possiedono una loro soggettività e presenza.

<sup>9</sup> Parlare è il termine corretto, gli informatori si riferiscono a questo tipo di presenza, mediata dal deposito, come: "*allí habla México Chiquito*", per esempio.

<sup>10</sup> Una montagna nello stato di Veracruz oggetto di racconti mitici, non solo tra gli Otomí, anche conosciuta con il nome "Siete Cerros" per la sua particolare conformazione.

paesaggio e, allo stesso tempo, *sono* il paesaggio. La stessa logica di costruzione dello spazio virtuale<sup>11</sup> del rito viene riproposta nei luoghi nella montagna dove si svolgono i riti notturni di fertilità agraria. Inoltre, gli oggetti non solo consentono agli astanti questa mobilità straordinaria, ma loro stessi presentano una spinta dinamica. Gli elementi allestiti seguono una precisa orientazione: il “piede” della palma indica la direzione del movimento che devono seguire i partecipanti e guida le stesse istanze dell’atto rituale. Le foglie di palma rivolte verso “l’interno” dell’altare indicano un’offerta che deve essere ricevuta e consumata. La palma rivolta verso l’esterno dello spazio rituale suggerisce, al contrario, un movimento di espulsione, come ad esempio nel caso dei doni di separazione (Dehouve, 2009) finalizzati all’allontanamento degli effetti patogeni. Un solo esempio basterà a illustrare questa dinamica: durante l’intero ciclo annuale, si stratificano all’interno dell’oratorio i depositi cerimoniali di tutte le performance fino al momento in cui si agisce una rigenerazione sul tempo e lo spazio viene svuotato di tutti i suoi materiali. Alla fine dell’anno, viene posta sulla soglia dell’oratorio una palma con il piede rivolto verso l’esterno: il suo significato è indicare “l’uscita” del vecchio anno, mentre nel rito successivo il nuovo ciclo temporale sarà indicato con la foglia di palma adagiata verso l’interno. Gli artefatti, come i corpi, si muovono non solo marcando lo spazio con la propria concreta presenza, ma scandendo lo stesso ritmo del tempo.

Questi dati suggeriscono una riflessione sulla condizione di co-attività, secondo la nozione proposta da Perig Pitrou (2012), che viene ad instaurarsi tra agenti di diversa natura. Ciò che sembra emergere è un’omologia tra corpi umani e corpi apparentemente inanimati, i quali si collocano nello spazio seguendo lo stesso orientamento e lo stesso ritmo, rispondendosi vicendevolmente. L’agentività in gioco è distribuita in tutta la scenografia rituale, coinvolgendo in delle relazioni intersoggettive gli attori umani, gli artefatti e le entità naturali che, attraverso la materialità offerta dagli oggetti, sono rese presenti sulla scena. Appare pertinente, pertanto, osservare le volontà all’opera come il risultato dell’azione molteplice di un microcollettivo, di natura ibrida, dove agenti umani e non collaborano per un fine comune (Latour, 2008): la rigenerazione della vita umana e vegetale. Si delinea in questo modo quello che William Hanks ha definito un regime di “co-presenza” (Hanks, 2013), nel quale l’energia messa in circolo dal comune lavoro rituale<sup>12</sup> non incontra confini ontologici.

---

<sup>11</sup> Per un’analisi trasformativa dello spazio rituale (e l’uso del concetto di spazio virtuale) si veda Hamberger, 2014.

<sup>12</sup> Per una trattazione sull’energia vitale, *chichahualiztli* in nahuatl, prodotta dal lavoro collaborativo, si veda C. Good Eshelman (2005).

## Muoversi

### *Anche le cose sono dei luoghi*

Le varie materie associate nei depositi all'interno dell'oratorio sono in grado, pertanto, di produrre *presenza*: generano interstizi di comunicazione propedeutici alla messa in opera di una catena operativa. Un programma d'azione portato avanti da una molteplicità di attori i quali occupano, se osservati dalla prospettiva di Bruno Latour, posizioni simmetriche (Latour, 2008). Tuttavia, la presenza (o *co-presenza*, come abbiamo già menzionato) non è sufficiente da sola a garantire la corretta profilassi rituale e, dunque, l'efficacia del gesto. Movimenti e parole devono prodursi all'interno di uno spazio qualitativamente opportuno. L'oratorio comunitario, in tal senso, è un luogo già dato, la cui gestione è sottoposta durante tutto l'anno a delle specifiche precauzioni. Trattandosi del luogo deputato alla conservazione e protezione dello spirito dei semi – ovvero della possibilità stessa della riproduzione della vita – non deve in alcun modo essere contaminato dai processi di degradazione che investono i morti o caratterizzano l'attività sessuale. Concretamente, questo si traduce, sul piano dei comportamenti individuali, nel rispetto di periodi di astinenza sessuale prima e/o in seguito alle cerimonie che coinvolgono le sementi e nell'evitare di recarsi nell'oratorio poco dopo aver visto un defunto<sup>13</sup>. Cosa accade quando il modello spaziale dell'oratorio viene replicato al di fuori dell'abitato durante i *costumbres* notturni per la fertilità agraria? Di seguito descriverò una sequenza della prassi rituale, messa in atto in diverse occasioni cerimoniali, che ci aiuterà ad immaginare come anche le cose possano diventare dei luoghi. Le cerimonie legate all'andamento dei lavori agricoli si realizzano poco prima dell'inizio della stagione delle piogge e della semina (che avviene tra giugno e luglio a seconda delle contingenze climatiche); in misura più ridotta, durante la fase di crescita del mais, per sostenerne lo sforzo generativo; e, infine, al momento del raccolto delle prime spighe nel mese di settembre. Il percorso previsto a San Gregorio conduce dall'oratorio – centro ed origine per eccellenza di ogni atto significativo – a delle mete di pellegrinaggio nella regione, la cui distanza dal villaggio dipende dalla fase agricola in cui l'evento è organizzato.

---

<sup>13</sup> Bisogna sottolineare come la visione, nella cultura otomà, sia uno dei veicoli più potenti del contagio.



Figura 3. Deposito cerimoniale. San Gregorio 2023.

Il gruppo dei pellegrini inizia, così, un cammino verso i luoghi deputati portando con sé tutto il necessario all'offerta e alla produzione delle figure dei semi, che saranno ritagliate dal *būdi* durante la notte di veglia. All'arrivo, il primo atto eseguito è una piccola operazione lustrale che prevede di percorrere tutto lo spazio agitando un pulcino, unito a delle figure di carta e delle foglie di palma, mentre l'aria viene impregnata con il fumo profumato dell'incenso. Al termine dell'operazione, il pulcino sarà liberato al di fuori del recinto rituale – il cui perimetro è stato ormai disegnato con questa prima azione lustrale – e crescerà libero senza essere attaccato dagli animali selvatici, si dice, poiché misteriosamente protetto dal Signore del monte.

La seconda fase, una delle più cruciali e intense di tutta la prassi, prevede la realizzazione del corpo dello spirito patogeno – realizzato ancora una volta con un montaggio di materiali – col fine di convocarlo ed espellerlo dallo spazio rituale *in costruzione*<sup>14</sup>. È a questo punto che dei ritagli di carta, appesi a un filo bianco lungo tutto il perimetro del recinto, diventano agenti e indici di una trasformazione qualitativa dello spazio<sup>15</sup>. Una volta espulso il vento patogeno, infatti, i lati del recinto rituale vengono circoscritti e "chiusi", come un filo spinato farebbe con un pascolo per proteggere gli animali al suo interno. La trasformazione è immediatamente compiuta: lo spazio "esterno" della selva – un

<sup>14</sup> Non mi è possibile dilungarmi qui sulla complessità di questa sequenza; sottolineo solamente la necessità di un atto di separazione dalle entità malevole che percorrono il mondo otomì, prima di poter eseguire un qualsivoglia gesto di generazione delle nuove sementi.

<sup>15</sup> I ritagli appesi al filo vengono chiamati in otomì *mat'ì ts'ānjuai*, *machete* appunto.

non-abitato esposto alle più imprevedibili influenze nefaste, come la cima di una montagna battuta dai venti – si tramuta in un "interno" chiuso e protetto dove può aver luogo la nascita dei nuovi semi<sup>16</sup>. Sulla soglia di entrata e uscita viene collocata una nuova *cortina*<sup>17</sup> di protezione: se anche il vento patogeno dovesse trovare la strada per tornare nel recinto rituale, ormai non potrebbe più entrarvi.

Un ribaltamento niente affatto simbolico: oltre agli atti tecnici, l'atmosfera emozionale si è trasformata. Si prepara il fuoco per il caffè notturno, da offrire alle entità sull'altare e da condividere con i presenti; si allestiscono i fiori e si accendono le candele; una donna tira fuori dalla borsa di fibra vegetale le vesti in miniatura di stoffa colorata che ha cucito per vestire le bamboline dei semi che, seduto accanto a lei, il *bädi* sta per ritagliare. Si ride, qualcuno già organizza un giaciglio per riposare, i musicisti iniziano a suonare le melodie tradizionali. Sarà una notte intima, al sicuro sebbene nell'oscurità della selva, dove umani e non umani si ascolteranno vicendevolmente in un saluto antico<sup>18</sup>.



Figura 4. *Cortina* appesa ad un filo bianco attorno al recinto rituale. San Gregorio 2019.

<sup>16</sup> Il termine nascita è particolarmente opportuno in quanto ci si riferisce ai semi come a dei bambini appena nati.

<sup>17</sup> Le *cortinas* sono fogli di carta ritagliata con delle figure, ottenute per sottrazione, la cui funzione è di protezione delle e schermatura di parti estremamente delicate dello spazio rituale come, ad esempio, gli altari.

<sup>18</sup> In otomì, il termine *nzengua* (saluto o messaggio) compare nei canti rituali per riferirsi allo scambio dialogico con le entità che ha avuto luogo nel *costumbre*. La trascrizione in otomì e la traduzione allo spagnolo del canto che segue sono state realizzate da Hilda Mendoza Mejía.

<i>Di pungä ra xitsu bä nña bu yo</i>	Que me disculpe la gran señora que
<i>nzengua ya</i>	habló en ese saludo antiguo,
<i>Di pungä nbotsu höi bä nña bu ya,</i>	Que me disculpe la Madre Tierra que
	también ha hablado.
<i>Di pungä nxita tsibi</i>	Que me disculpe el Dios del fuego,
<i>Di pungä ntsut'abi dñi</i>	Que me disculpe la sagrada flor,
<i>Di pungä rä xitsu debetsi</i>	Que me disculpe la gran señora de la
	Laguna,
<i>Di pungä yu bōtsu höi bä nñabu.</i>	Que me disculpe la sagrada Madre Tierra.
<i>Ha bä nñabu ra nbotsu höi</i>	Porque ha hablado la gran Madre Tierra,
<i>Ha bä nñabu ra xita tsibi</i>	Porque ha hablado el dios del fuego,
<i>Ha bä nñabu ra npont'i</i>	Porque ha hablado la Santa Cruz,
<i>Di pungä rä xitsu ra nyuadi ya m'u.</i>	Y también que me disculpe la gran señora
	del horizonte.

### *Il movimento impercettibile della materia*

Ora, la produzione di materiali così densi non solo di significati, ma di effetti sulla realtà e sulla percezione, non è di semplice gestione. Il lavoro collettivo messo in moto nel rito, infatti, produce un'eccedenza che resta carica del contatto avvenuto anche al termine della performance rituale. Un resto di energia permane latente nei ritagli di carta, come in tutti i materiali mobilitati nelle diverse sequenze di azione, che deve essere correttamente gestito. Alla fine dell'evento cerimoniale, ogni artefatto viene abbandonato in un luogo deputato – che funziona come una sorta di canalizzazione del resto di forza che non si estingue mai del tutto – e, per il potenziale contagio che rappresenta, non deve essere ulteriormente toccato o spostato<sup>19</sup>. Tale dinamica di disseminazione corre parallela a quella di stratificazione dei residui "benefici" della performance: gli spiriti dei semi e le figure delle entità benevole, quali la Madre Terra e la signora dell'Acqua, vengono infatti accumulati su quelli dei riti precedenti nei punti del paesaggio loro dedicati. Si crea, così, una materialità che testimonia la profondità storica dell'atto rituale, capace di dar forma a quella scansione del tempo cui si accennava. Disseminazione, abbandono, stratificazione sono tecniche che inscrivono nella materia l'azione di un tempo plurale: un tempo lineare che procede con l'avanzare

---

<sup>19</sup> È secondo questa stessa logica che anche i frammenti di carta che cadono durante l'operazione di ritaglio (definiti in spagnolo *basura*, immondizia), e che apparentemente nessun ruolo svolgono nel processo di figurazione, ricevono una carica energetica secondo un'azione "a distanza" al momento dell'aspersione con il sangue delle figure antropomorfe. Per tale ragione, i resti seguono la destinazione finale delle figure.

delle sequenze rituali e del ritmo della crescita vegetale, da un lato, e un tempo ciclico che riafferma ad ogni nuova deposizione la reiterazione del gesto la cui intenzionalità è, precisamente, l'impulso a un nuovo ciclo di rinascita<sup>20</sup>. Jacques Galinier fa notare, inoltre, come il residuo e il suo legame con la putrefazione siano esattamente ciò che determina l'efficacia del rito (Galinier, 1994: 114). Potremmo dire che la materia che si disgrega, assecondando il suo ciclo vitale senza ulteriore intervento umano, condensa in sé le due temporalità dell'agire rituale appena menzionate: “La putréfaction, la puanteur, donnent à l'univers un sens, induisent la fabrication d'identités neuves, c'est-à-dire faites avec du vieux” (Galinier, 1994: 112). Infine, vorrei menzionare un ultimo movimento, stavolta di natura metaforica, che attraversa la materialità degli artefatti rituali. Marie-Noëlle Chamoux, nella sua riflessione sulla trasmissione delle tecniche, prende come oggetto di studio una categoria specifica della memoria sociale, il saper-fare tecnico:

Par savoir-faire techniques, on entend l'ensemble des connaissances et savoirs humains, conscients ou inconscients, qui permettent la mise en œuvre d'une technique. Les savoir-faire peuvent être gestuels et intellectuels, collectifs et individuels, et ils dépendent toujours à la fois des rapports des hommes entre eux et des rapports entre les hommes et les lois de la matière (Chamoux, 2010: 140).

Il tipo di trasmissione culturale all'opera nel *costumbre* riguarda non solamente la morfologia degli artefatti e le loro tecniche di produzione, ma – e soprattutto – la conoscenza degli effetti che tali oggetti sono in grado di produrre. La mediazione delle figure ritagliate, così come di tutte le sostanze che le accompagnano, rendono intellegibile per i partecipanti al rito – oltre che percettivamente presente – l'interlocutore non umano con il quale si stabilisce il dialogo. Non si tratta solo di dare un corpo a qualcosa (o meglio, a qualcuno) che ne è carente, ma di rendere visibile la natura della relazione, la possibilità stessa di un discorso condiviso e la postura emozionale adeguata per il buon esito dell'incontro. Il rito è uno dei luoghi in cui si costruisce una memoria sociale di questi valori, in un dialogo intergenerazionale costruito sul fare e procedere insieme.

La notte del 16 settembre 2019 ho partecipato a un *costumbre* per le prime spighe di mais del nuovo raccolto, nella comunità otomì di Acuatla. Come nella vicina San Gregorio, in questa occasione si ritagliano le figure di carta delle

---

<sup>20</sup> Per l'unione di aspetti lineari e ciclici del tempo, faccio riferimento all'uso che Carlo Severi fa del concetto di *Deep Time* applicato all'analisi della temporalità rituale (Severi, 2021: 189-196).

sementi coltivate nei campi di mais e le si adorna con piccole decorazioni e vesti in miniatura.



Figura 5. Una donna culla una bambolina dei semi. San Gregorio 2019.

Il giovane *bädi* ritaglia queste figure più grandi delle altre, perché la gente possa “vederle bene”, a riprova di quanto la comunicazione e la conoscenza prodotta nei riti non sia rivolta solo al mondo divino, ma anche all’interno dello stesso gruppo umano. Il rito ha luogo nella *Casa Buena*, un piccolo portico in legno realizzato nella selva poco lontano dal villaggio; su ciascun lato vi sono degli altari per adagiare le figure affinché ricevano l’offerta alimentare preparata per loro. Siamo arrivati nel pomeriggio, lasciando il villaggio in una processione guidata dallo specialista rituale verso il punto nella montagna dove si sarebbe svolta la notte di veglia. Una volta giunto sul posto, che era stato liberato dalla vegetazione nei giorni precedenti, si allestiscono gli idoli di carta con gli alimenti, le bevande e gli oggetti portati in dono. La struttura della casa è adornata di foglie di *palmilla*, fiori e

decorazioni con il tricolore messicano<sup>21</sup>. Dopo le necessarie azioni di purificazione si accendono gli incensieri e, all'imbrunire, le candele. L'aria si satura del calore delle fiamme, del vapore profumato del *copal*, della musica del violino, della chitarra e dei sonagli. In una danza collettiva, ogni bambolina dei semi, vestita con grande cura, viene presa in braccio dalle donne e dagli uomini presenti, che li cullano tra le proprie braccia. Un cuore dei semi arriva tra le braccia di una bambina che per qualche minuto lo stringe al petto danzando, prima di passarlo al bambino che le è accanto con la stessa delicatezza che si riserva a un neonato. Nel passaggio, l'idolo perde una scarpina colorata che il bambino si affretta a calzarle di nuovo senza perdere il ritmo della musica. In questa sequenza, il senso profondo del rito viene trasmesso da una generazione all'altra. Il corpo dell'idolo prende su di sé e, a sua volta, consente l'incorporazione negli astanti della relazione di cura e rispetto tra essere umano e potenze della natura. Nel passaggio tra le braccia dei partecipanti si consuma una promessa di reciproco sostegno, un riconoscimento vicendevole.

Le pratiche rituali che in modo così pregnante mettono in gioco materia e forma permettono non solo di pensare le potenze invisibili, dunque, ma anche di pensarsi come una comunità che condivide valori e idee su cosa sia una buona vita e quale sia il saper-fare corretto per prendersene cura.

### **Pensarsi**

In questa prospettiva, l'analisi degli artefatti rituali non può che avere una matrice relazionale, ponendo gli oggetti nella trama di rapporti che plasmano non solo le forme e le funzioni, ma anche la piena soggettività all'interno del campo sociale. I processi che si nascondono dietro alle forme non si esauriscono con la fine del gesto creativo da parte dell'artefice, ma continuano ad alimentare interazioni tra agenti e tra questi e il loro ambiente. Alla luce di questa dinamica, la distinzione tra soggetto e oggetto appare inopportuna, poiché ci impedisce di cogliere quel duplice movimento di costruzione del sé che i processi tecnici mettono in moto. L'oggetto stesso, nella sua trasformazione morfologica, esercita un'azione poietica sull'artefice che, a sua volta, orienta la formazione dell'artefatto

---

<sup>21</sup> Non è questa la sede per un'analisi dell'interessante commistione proposta da questo *bädi* tra *costumbre* e istanze nazionaliste. Il 16 settembre è una data celebrata in diverse comunità del municipio di Huehuetla per celebrare la *fiesta de los elotes* e non può certo sfuggire la concomitanza con l'Indipendenza messicana. Tuttavia, in altre comunità non compare nessun riferimento alla Nazione, cosa che ci fa attribuire la scenografia della *Casa Buena* alla scelta peculiare dello specialista che conduce il rito. Nella mia esperienza, i simboli nazionali sono maggiormente presenti negli operatori più giovani.

con la propria individualità, come imprimendovi la propria tonalità di voce. È in questa interazione che diventa possibile pensare l'Altro – e segnatamente l'alterità radicale di ciò che non è umano – e costruire con esso una relazione comunicativa. Percepire l'altro da sé con tutte le proprie facoltà sensoriali è anche un ridisegnare i confini della propria esistenza e della propria capacità di azione sulla realtà. Come sottolinea Sandra Dudley:

It is in the engagement between object and subject, in their very confluence, that sensory responses, emotions and ideas are generated. It is also only in this engagement, I suggest, that subjects and objects come fully into being at all. The process of encounter bridges the two, causing them, at the instant of perception, to exist only in relation to each other. The perceiving subject and the perceived object become real to each other, in that moment (Dudley, 2011: 14).

Mi sembra pertinente, a tale proposito, l'annotazione che Bruno Latour fa riguardo all'etimologia della parola antropomorfismo<sup>22</sup>, specificando che i termini *anthopos* e *morphos* insieme si riferiscono tanto a ciò che ha forma umana, quanto a ciò che dà forma agli esseri umani. Un artefatto è antropomorfo in almeno tre sensi, secondo Latour: è prodotto da esseri umani; sostituisce l'azione di una persona; informa, a sua volta, il comportamento umano circoscrivendone il raggio d'azione (Latour, 2008: 160). Andando oltre i limiti imposti dalla figurazione (e dall'idea di un antropomorfismo come semplice proiezione di qualità umane), il sociologo francese ci spinge a considerare la distribuzione di competenze tra umani e non umani all'interno di un collettivo di attori che si scambiano proprietà. Un gruppo eterogeneo di agenti – alcuni figurativi altri no, alcuni umani altri no, alcuni competenti altri no – i cui rispettivi ruoli si inscrivono all'interno di un preciso programma d'azione. Affinché questa costellazione di enti possa agire insieme per un solo fine, sono necessarie operazioni di trasmutazione da un ente all'altro, ciò che Latour chiama "*displacement or translation or delegation or shifting*" (*ivi*: 154): trasformazioni parziali che determinano una delega di capacità tra materialità distinte. Nel caso delle performance rituali fin ad ora descritte, gli enti in gioco appartengono ad almeno tre tipi di materie: gli artefatti – intesi nella loro natura di assemblaggi – che funzionano come delle soglie sulle quali far accadere queste traslazioni (o traduzioni); gli esseri umani che aprono e chiudono tali soglie

---

<sup>22</sup> "It is well known that the French like etymology; well, here is another one: *anthropos* and *morphos* together mean either that which has human shape or that which gives shape to humans. The groom is indeed anthropomorphic, in three senses: first, it has been made by humans; second, it substitutes for the actions of people and is a delegate that permanently occupies the position of a human; and third, it shapes human action by prescribing back what sort of people should pass through the door".

al fine di gestire in modo non pericoloso l'intensità del contatto con il non umano; le entità che attraversano tali confini temporanei potendo esercitare, in tal modo, la loro agentività anche nella dimensione terrena. Per *legare insieme* agenti tanto distanti deve prodursi un doppio slittamento, quindi, una duplice trasposizione: dall'invisibile al dominio della visibilità – nella relazione tra entità e figure di carta – e dalla materia pesante dell'umano alla possibilità di manipolazione dell'essenza intangibile degli spiriti dei semi e delle forze che si presentificano nella voce del canto. Seguendo Latour, in tale processo sono all'opera due dimensioni: quella paradigmatica, ovvero della sostituzione di un termine con un altro, e quella sintagmatica, ovvero dell'associazione di più termini di diversa natura. Non si può procedere sulla dimensione associativa senza pagare un prezzo a quella trasformativa (*ivi*: 172). In termini più vicini alla descrizione etnografica: non si dà azione condivisa sul mondo tra umani e non umani che non preveda parziali spostamenti degli uni nel dominio degli altri. È da questo punto di vista che gli oggetti, nell'accezione più estesa di questo termine, si configurano come dei veri mediatori: né semplici supporti di potenze esterne, né meri intermediari tra due soggetti. Un intermediario, infatti, trasporta il significato senza operare nessuna trasformazione del senso. I mediatori, al contrario: "transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry" (Latour, 2005: 39).

Possiamo avvicinarci alla comprensione, ora, della natura instabile ed effimera della mediazione degli oggetti nelle pratiche rituali otomì. Da questo punto di vista, gli artefatti non *incarnano* le entità più di quanto non le *rappresentino*; sono piuttosto i punti di contatto di un incontro transitorio, degli *infra-spazi* che permettono di passare da un mondo all'altro.

### Bibliografia

- Ariel de Vidas, Anath. 2017. "El costumbre y las costumbres. Prácticas indígenas a prueba de las políticas patrimoniales en la Huasteca". *Boletín del Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales*, 45–52.
- Berger, John. 2017. *Sul disegnare*. Milano: Il Saggiatore.
- Chamoux, Marie-Noëlle. 2010. "La transmission des savoir-faire : Un objet pour l'ethnologie des techniques ?". *Techniques & culture* 54–55: 139–61.
- Coupaye, Ludovic. 2018. "Realising Fantasies. Objects as Contexts, Processes and Presence". In *Object Fantasies. Experience & Creation*, coordinato da Philippe Cordez, Romana Kaske, Julia Saviello and Susanne Thürigen, 227–40. Berlino: De Gruyter.

- Dehouve, Danièle. 2007. *Offrandes et sacrifice en Mésoamérique*. Parigi: Riveneuve.
- — — 2009. "À propos de la notion d'expulsion". *Archives de sciences sociales des religions*, 148: 25–31.
- Dow, James. 1982, "Las figuras de papel y el concepto de alma entre los otomíes de la Sierra", *América indígena*, 42, 4: 629-650.
- Dudley, Sandra H. 2012, "Encountering a Chinese Horse: Engaging with the Thingness of Things". In *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*, coordinato da Sandra H. Dudley: 1-15. Londra: Routledge.
- Galinier, Jacques. 1994. "Éloge de la putréfaction. Esquisse amérindienne d'une physique du débordement". *Homme* 34, 129: 109–20.
- — — 2014 *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Mexico, Mexique: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Good Eshelman, Catharine. 2005. "'Trabajando juntos como uno': conceptos nahuas del grupo doméstico y de la persona". In *Familia y parentesco en México y Mesoamérica. Unas miradas antropológicas*, coordinato da David Robichaux, 275–94. Città del Messico: Universidad Iberoamericana.
- Hamberger, Klaus. 2014. "From village to bush in four Watchi rites: A transformational analysis of ritual space and perspective". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4, 1: 129–53.
- Hanks, William F. 2013. "Counterparts: Co-Presence and Ritual Intersubjectivity". *Language & Communication* 33, 3: 263–77.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Londra ; New York: Routledge.
- Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- — —. 2008 "Where are the missing masses, sociology of a few mundane artefacts". In. *Technology and Society, Building Our Sociotechnical Future*, coordinato da Deborah G. Johnson e Jameson M. Wetmore, 151–80. Cambridge: MIT Press.
- Pitrou, Perig. 2012. "Figuration des processus vitaux et co-activité dans la Sierra Mixe de Oaxaca (Mexique)". *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 202: 77–111.
- — —. 2015. "Life as a Process of Making in the Mixe Highlands (Oaxaca, México): Towards a 'General Pragmatics' of Life". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 21, 1: 86–105.
- Rainelli, Federica. 2019. *Oltre la maschera. Usi e significati del corpo nella pratica rituale otomì (Huasteca sud, Messico)*, tesi di dottorato in Studi storico-religiosi e antropologici / Anthropologie sociale et ethnologie, Università degli studi di Padova - Venezia "Ca' Foscari" - Verona / Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - CERMA.

Severi, Carlo. 2021. "Epilogue Images, ritual action, and deep time". In *Time and Its Object: A Perspective from Amerindian and Melanesian Societies on the Temporality of Images*, coordinato da Paolo Fortis e Susanne Küchler. New York: Routledge.

Trejo Barrientos, Leopoldo, et alii. 2014. *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

### **Giulia Cantisani**

Laureata in antropologia presso la Sapienza di Roma, dal 2020 è dottoranda in Antropologia ed Etnologia presso La Sapienza di Roma in cotutela con l'École des hautes études en sciences sociales di Parigi. Dal 2019 lavora sulla figurazione, sui processi di messa in forma dello spazio e sul movimento nelle pratiche rituali degli Otomì della Sierra Madre Orientale (Hidalgo, Messico).

**Contatto:** [giulia.cantisani@gmail.com](mailto:giulia.cantisani@gmail.com)

**Ricevuto:** 26/10/2023

**Accettato:** 14/03/2024