

L'ECHO

MAV



**BULLETIN DU CENTRE
D'ETUDES SUR
L'ARTISANAT DE
TRADITION**

**N°1
ANNO 2023**

pag. 2

Museo/Artigianato/Antropologia

Nurye Donatoni, Viviana Luz Toro Matuk

pag. 10

L'altsón, du contenu au contenant, du coffre au(x) symbole(s)

Marie Domenges

pag. 28

Le culle di montagna

Rita Cristina Manfro

pag. 34

Narrazione digitale dell'artigianato valdostano: il progetto MEDIA

Anna Maria Pioletti, Marta Favro, Gianluca Prestogiovanni

Museo/Artigianato/Antropologia[1]

**Nurye Donatoni - Museo dell'Artigianato Valdostano di tradizione
Viviana Luz Toro Matuk - Università della Valle d'Aosta[2]**

Allestimento 2022

Dal gennaio 2022, attraverso l'Università della Valle D'Aosta, abbiamo iniziato a collaborare per la realizzazione degli apparati testuali di comunicazione interna nel nuovo allestimento del MAV - Museo di Artigianato Valdostano di tradizione. Il progetto intitolato «Estetica antropologica e artigianato valdostano»[3] mirava a dare forma ai testi attraverso il dialogo tra due prospettive distinte, una museale e una antropologica, con punti di vista e obiettivi diversi. Da questo incontro sono scaturite riflessioni complesse sui ruoli dei musei, sulle professionalità (o meno) che li gestiscono, sugli obiettivi e sui fruitori, sulle modalità in cui partecipa anche politicamente alla costruzione del futuro.

Il progetto del nuovo allestimento è iniziato dopo la pandemia, con il desiderio di rispondere al cambiamento che stava avvenendo a livello sociale e lavorativo nel contesto nazionale e locale. L'intervento davvero indispensabile sarebbe stato il rinnovo dell'apparato illuminotecnico ma non era abbastanza. I grandi cambiamenti di cui siamo stati testimoni chiedevano un rinnovamento museologico, museografico e di linee guida complessivo con l'idea di dare una nuova luce a ciò che già c'era seguendo il dialogo con l'attualità, al passo con la museologia contemporanea. Da questa volontà di rinnovamento è nata l'esigenza di coinvolgere un antropologo che guardasse al manufatto non come a un oggetto che fissa un'identità (culturale) in un museo, ma come contenitore di un sapere il cui interesse fosse focalizzato non tanto sulla ricerca e classificazione di criteri estetici degli oggetti quanto sulle logiche etiche che in quei saperi erano impregnate.

[1] Articolo pubblicato sulla rivista AM - Antropologia Museale, n°45, 2023.

[2] Il presente articolo è stato scritto in forma congiunta nella sua interezza e rappresenta il tentativo di armonizzare e sintetizzare le peculiarità professionali delle autrici in una voce comune.

[3] Il progetto «Estetica antropologica e artigianato valdostano» è stato realizzato, nel corso del 2022, nell'ambito della convenzione tra l'Università della Valle d'Aosta – Université de la Vallée d'Aoste, Centro GREEN e l'IVAT – Institut Valdôtain de l'Artisanat de Tradition.

«Questo non è un museo etnografico»

Come ha affermato Pietro Clemente «il mondo dei musei si deve abituare ai paradossi» (Clemente 2006, 166) e su un'affermazione apparentemente paradossale costruiremo questo articolo. Dal punto di vista della sua direzione artistica e curatoriale, «il MAV nasce proprio in ragione di non essere un museo etnografico sin dalla sua inaugurazione nel 2009». Tale affermazione ripropone alle domande che circolano nel mondo accademico e antropologico rispetto alla definizione stessa del museo etnografico, «a cosa dovrebbe servire, a chi dovrebbe essere rivolto e cosa dovrebbe contenere»[4] (Harris e O'Hanlon 2013, 8). Con questo articolo non intendiamo fornire risposte o una restituzione esaustiva sulla situazione dei musei etnografici valdostani, né riflettere sulle loro forme di identificazione, piuttosto esporre l'identità specifica del MAV.

La collocazione del Museo di artigianato, tra le diverse categorie di musei sul territorio, non è stata neutra. In Valle d'Aosta esiste una struttura regionale che si occupa di etnologia e in particolare, di etnolinguistica, il BREL (Bureau Régional Ethnographique et Linguistique), una realtà nettamente distinta dall'ente che ha curato e gestisce il MAV, l'IVAT (Institut Valdôtain de l'Artisanat de Tradition), finalizzato alla tutela dell'artigianato di tradizione. Il primo afferisce all'Assessorato alla cultura, il secondo all'Assessorato dell'artigianato e delle attività produttive. All'inizio degli anni Duemila l'interesse dell'IVAT nell'istituire un museo era quello di restituire una memoria culturale al mondo dell'artigianato, attraverso cui i manufatti venissero trattati nel loro pieno senso letterale ed etimologico del "fatto a mano" che rimanda ai modi, alle tecniche, ai materiali, alle gestualità con cui è realizzato. Il recupero del passato doveva accompagnarsi alla necessità di preservare, nel presente, un modello di produzione artigianale specifico del territorio e in grado di trasmettere il valore culturale degli oggetti.

Per comprendere come il MAV si sia costituito anche in forma contrastiva a ciò che è un museo etnografico, bisogna considerare le caratteristiche dei musei etnografici sul territorio. In Valle D'Aosta sono molti i musei etnografici, proliferati nella Regione in particolare a partire dagli anni Novanta del Novecento, quando una serie di finanziamenti europei ha dato alle Amministrazioni comunali la possibilità di mostrare, attraverso questi luoghi le proprie tradizioni e specificità.

[4] Traduzione a cura delle autrici.

Nella mappatura dei musei etnografici realizzata, nel 2009, da un gruppo di antropologi coordinati da Paolo Sibilla e Valentina Porcellana, se ne trovano una ventina^[5] e tra questi è annoverato, come museo etnografico, anche il MAV, nonostante i responsabili del museo lo identifichino diversamente. Questo confine identitario, tra l'essere e il non essere un museo etnografico, rappresentava un punto di interesse antropologico. Per comprendere l'identità del MAV erano necessari i criteri di autodefinizione che la sua direzione utilizzava per stabilire la distinzione fra sé e gli altri musei.

Questi musei hanno assunto tagli diversi, in accordo con le caratteristiche dei vari territori che dovevano essere evidenziate. Solo a titolo di esempio se ne possono citare alcuni: il Museo del carnevale della Coumba Frèide di Allein; la Maison Gérard Dayné, a Cogne, che è stata scelta per l'allestimento di un museo che illustrasse «l'architettura tradizionale, la casa, la famiglia, l'organizzazione dell'ambiente agrario e forestale, le miniere, gli oggetti, l'arte sacra, le credenze, le leggende, la lingua e la letteratura della Valle d'Aosta dei tempi passati»^[6]; la Maison Bruil, in località Ville Dessus di Introd, che era il luogo di una latteria comunitaria e attualmente è dedicata in particolare all'alimentazione, a far conoscere i prodotti tradizionali e l'evoluzione delle tecniche di conservazione degli alimenti nel tempo. Una delle caratteristiche di questi musei etnografici è di essere gestiti principalmente dai comuni o da associazioni a loro afferenti e di essere carenti di una struttura organizzativa e di personale con specifiche competenze museali. La maggior parte di essi oggi fatica a funzionare perché priva di un bilancio finanziario sufficiente a garantire la presenza di un ente amministratore e di personale specializzato. Infatti, le piccole realtà locali sopravvivono soprattutto grazie ai volontari, come nel caso del Petit Monde, museo etnografico di Torgnon.

Da questo punto di vista, il primo motivo per cui il MAV non viene identificato come un museo etnografico è perché questo fin dalla nascita si distingue per un'idea museale ben definita, radicata sulle visioni di Museo proposte da ICOM (International Council of Museums), che rispettasse i parametri essenziali anche riguardo alla museologia internazionale. Questa idea era in contrasto con le logiche che Massimo Pirovano ha definito dei «protagonisti nascosti» dei musei etnografici identificati come «un complesso di funzioni che molte [...] persone [...] svolgono nei piccoli musei – quelli che sono dotati di risorse economiche limitate e sono privi di personale specializzato assunto stabilmente» (Pirovano 2005, 296).

[5] Si veda la lista che si trova in Sibilla e Porcellana 2009: Bard - Ecomuseo della castagna, Champdepraz - Museo Comunale, Champorcher – Ecomuseo della canapa, Cogne - Museo Minerario Regionale (CHIUSO E VUOTO), Cogne - Maison de Cogne Gérard-Dayné, Courmayeur - Museo transfrontaliero del Monte Bianco, Donnas - Museo del vino e della viticoltura, Donnas - Museo di Teresa Charles, Étroubles - Museo etnografico (forse non c'è), Fénis – Museo dell'artigianato valdostano di tradizione, Fontainemore - Ecomuseo della media montagna, Gressoney-La-Trinité – Museo Casa Thedy, Introd - Maison Bruil, Lillianes – Museo del riccio, La Salle – Museo etnografico L'Homme et la Pente, Perloz – Esposizione scuola d'altri tempi, Saint-Marcel – Parco minerario di Chuc e Servette, Saint-Nicolas - Musée Cerlogne, Saint-Nicolas - museo Gerbore, Torgnon – Museo Petit Monde, Valpelline - Centro Visitatori Fontina, Valsavarenche – Museo etnografico, Valsavarenche – Maison de la Montagne, Valsavarenche – Museo vecchio montanaro. Dal 2009 a oggi, se ne sono aggiunti altri, fra cui la Casa Museo Berton di La Thuile curata e allestita dal MAV e attualmente gestita da un'associazione afferente al comune.

[6] Informazioni tratte dal sito ufficiale del truisimo in Valle D'Aosta <https://www.lovevda.it/it/banca-dati/8/musei/cogne/museo-etnografico-maison-de-cogne-gerard-dayne/1175> (consultato il 24 febbraio 2023).

Dalla sua inaugurazione nel 2009 il MAV, nato per volontà dell'ente strumentale della regione Valle d'Aosta IVAT che valorizza anche la memoria storica dei saperi artigianali locali, si è costituito ragionando sul ruolo del museo e sulla sua ricaduta nella comunità locale, sugli artigiani e sul turista in visita. Si tratta di un museo con obiettivi culturali a lungo termine: un allestimento permanente ed esposizioni temporanee mirate; attività legate alla diagnostica e conservazione dei manufatti, all'educazione delle giovani generazioni, inclusi percorsi di attività educative per le scuole e per le famiglie svolte nella falegnameria didattica e un costante dialogo rinnovato con il territorio e le sue necessità, culturali ma anche economiche. Questo ha potuto avere luogo grazie alla presenza di un'équipe di specialisti museali: un conservatore e direttore artistico, un referente di comunicazione culturale, uno per la tutela e la catalogazione dei patrimoni, uno per le mostre temporanee e un responsabile per l'educazione e la didattica museale.

La falegnameria didattica è un buon esempio per mostrare le modalità attraverso cui il MAV è riuscito a coniugare la dimensione educativa e culturale con quella manuale. La sua genesi ha avuto luogo attraverso una collaborazione con un falegname che ha proposto attività per i bambini. Successivamente grazie a un artigiano che insegnava nella scuola professionale di falegnameria di Aosta, è nato un progetto più articolato che ha previsto la costruzione di banchi da lavoro dedicati alle attività didattiche e museali. Grazie al dialogo tra scuola professionale e museo è stato possibile avviare un percorso dedicato ai giovanissimi con il contributo di un gruppo di artigiani che partendo dagli strumenti della tradizione hanno realizzato attrezzi adattati, affinché i bambini potessero accedere ai saperi manuali con strumenti di tradizione in sicurezza. In questi anni hanno partecipato alle attività didattiche quasi 40.000 bambini valdostani e non, in età compresa tra i tre e i dodici anni, e il Museo è diventato per gli istituti scolastici del territorio un punto di riferimento.

Un secondo aspetto che distingue il MAV dai musei etnografici locali è legato alle diverse finalità incarnate: se il museo etnografico è orientato alla messa in mostra di manufatti e strumenti appartenenti e definitivi di un territorio dato, a un patrimonio oggettuale che vuole esprimere l'identità di un luogo, il museo dell'artigianato è invece finalizzato sia alla conservazione della memoria e del saper fare, sia al rilancio di una categoria professionale: gli artigiani. Gli interlocutori principali del primo sono la popolazione locale e i turisti a cui desiderano far conoscere la propria realtà peculiare, nel secondo caso è un settore specifico della popolazione. Due forme di identità e di appartenenza che si costituiscono in modo diverso, l'una attorno all'unicità di una provenienza specifica condivisa che si racconta, l'altra, appartenendo allo stesso tempo a un territorio specifico e a una categoria professionale più vasta e sovra territoriale, risponde a logiche corporative che si estendono a vari livelli, dal locale al globale.

In terzo luogo una differenza tra il MAV e i musei etnografici sul territorio valdostano è osservabile sul loro funzionamento nel tempo: se i musei locali si sono affermati come spazi che eternano gli stessi contenuti, gli aspetti del territorio specifici per cui sono nati, il MAV si distingue per una pianificazione di mostre e per una riflessione costante sui patrimoni legati alle istanze del presente. Il nuovo allestimento, ad esempio, si mostra come una esaltazione di logiche etiche ed estetiche artigiane che dialogano con i timori contemporanei legati all'ambiente: il saper fare artigianale locale rivela un mondo morale ancorato al territorio e un utilizzo regolato delle sue risorse e si esprime come un modello virtuoso, una possibilità alternativa di trovare una realizzazione esistenziale, offrendo una risposta attuale a una domanda non nuova: «dalla prospettiva del futuro, cosa dovrebbe essere posto in salvo del presente?» (Hainard Kaher 1986, 33).

Identità artigiane

Il MAV risponde a nuove forme di patrimonializzazione con l'obiettivo di intraprendere non solo la valorizzazione di uno specifico modo di fare del passato, ma una vera e propria attualizzazione dell'artigianato, come modello di un particolare stile di vita, capace di dialogare alla pari con il non umano, di nuove modalità di sussistenza alternative, sostenibili e desiderabili, di identità.

L'artigianato designa la partecipazione morale di ciascun artigiano nella costituzione etica della comunità. Nella dialettica imprescindibile tra individuazione e coinvolgimento nel mondo si producono forme che vengono sempre più condivise, facendo sì che il senso individuale divenga, una volta oggettivato nel manufatto e reso partecipabile, sguardo comune, essenziale per il senso di appartenenza dell'individuo al suo gruppo, e più ampiamente alla sua specie (Langer 1953).

Il concetto di identità è stato sempre connesso alle idee di temporalità e alterità. Queste due componenti legate all'identità conducono alla contingenza: l'io che incontra l'altro in un momento dato. La nozione di identità serve per sintetizzare «una volontà di distinguersi, di essere diversi, di essere riconosciuti per quel che si è o che si ritiene di essere» (Fabiatti 2013, 50), per distinguere un sé collettivo da altri sé collettivi. La dimensione dell'incontro nel qui e ora, che caratterizza l'approccio dell'estetica antropologica (Toro Matuk 2022), è divenuta centrale nelle riflessioni attorno alla creazione dei testi del MAV a partire dal dialogo tra le nostre diverse professionalità.

Nei gesti dell'artigiano si manifestano valori e idee che sorgono dall'incontro tra tradizione e individualità, tra lo stile valdostano e quello individuale di ogni artigiano in un processo di «genesi attuale»[7] (Auersperg 1961) dell'identità artigiana, che si situa tra la dimensione dell'irripetibile e del ripetibile. Quella artigiana è un'identità che si esprime in continuità con il passato e allo stesso tempo si propone come un modello possibile di convivenza con gli altri e con l'ambiente: un modello silenzioso, incorporato in manualità e tecniche del corpo (Mauss 1936) specifiche, che nella mano di ogni artigiano si rinnovano.

Il MAV si occupa di manufatti e patrimoni che raccontano la cultura di un sapere artigianale, le gestualità collegate alla realizzazione degli oggetti, i materiali reperibili sul territorio, gli strumenti utilizzati per ottenere i diversi manufatti e anche la partecipazione a una comunità artigiana. Una comunità costituita attorno a comuni interessi e valori economici, culturali e sociali specifici condivisi da chi pratica il mestiere. A questo proposito l'apparato testuale dell'allestimento del 2022 aveva come obiettivo proprio di fare emergere ciò che fa degli artigiani una comunità nella comunità, costruendo la restituzione sugli aspetti etici ed estetici che fanno da filo conduttore delle pratiche e dei discorsi dislocati sul territorio valdostano. In questo senso, il MAV è mosso da «una idea di utilità sociale, di 'valorizzazione' che va nettamente oltre la funzione di 'conservare' ed è tesa ad affermare la consapevolezza che il museo è 'risorsa' (di cultura e di sviluppo fondamentale) e che quindi esso non concerne essenzialmente il passato ma il futuro» (Clemente 2006, 169).

L'équipe del museo, dopo lunghe riflessioni sul riallestimento, ha tracciato il nuovo ordinamento museale fondato sulla base di categorie specifiche come materia, forma – declinata a sua volta in funzione, tipologia, ingegno, equilibrio e decoro - gesto e bellezza. Tale ordinamento, con linee guida chiare, è stato sottoposto dal curatore a uno studio di architettura specializzato in museografia che grazie a un'attenta analisi ha concepito un allestimento contemporaneo e un fine apparato illuminotecnico in grado di esaltare i patrimoni e raccontare la loro storia. A partire dalle categorie abbiamo dovuto pensare insieme a una serie di testi da accompagnare alle diverse sezioni del Museo. I testi dovevano permettere di evidenziare le scelte dell'équipe alla luce di un'intenzione antropologica ampia che mirava ad aprire un dialogo trasversale attorno a modelli e stili di vita possibili.

Nel dialogo tra le nostre due diverse professioni è stato molto utile interrogarci sull'identità del MAV, utilizzando in negativo la nozione di museo etnografico, mettendo in evidenza come l'identità sia necessariamente contingente. Questo ci ha permesso di scorgere i limiti di entrambe le nostre prospettive quando si tratta di riflettere sulla messa a valore di oggetti e identità nella costituzione di un museo. Per la realizzazione di musei in senso ampio, che abbiano come obiettivo la tutela e il rilancio di forme culturalmente radicate su un territorio, entrambe le professionalità si rendono necessarie.

[7] La nozione di «Genesi attuale» fu introdotta in ambito medico dal fisiologo Alfred Von Auersperg per descrivere i processi fisiogenetici che hanno luogo necessariamente nell'irripetibilità dell'incontro: «Bisogna partire da quel fenomeno corporeo umano, che potenzialmente si rifugia in se stesso, nella sua pleora significativa (pregnanza nel senso di Derwort), la pienezza dei modi di apparizione del corpo umano. Questa vivencia piena di significato si mostra nel fruttifero istante dell'incontro autentico, bi-personale, nel senso di Buytendijk. Nell'istante dell'incontro autentico (essere lì gli umani, gli uni con gli altri, nello stesso mondo), nel trattarsi da umani, nell'essere-con-l'altro umano, con il quale mi incontro, nella sua identità irripetibile» (Auersperg 1961, 5-6, Toro Matuk 2022, 40).

Se il punto di vista della direzione del museo è quello di trovare gli strumenti allestitivi e museografici per valorizzare una cultura, l'antropologo deve gettare ponti, creare attraverso il discorso e i testi relazioni tra oggetti, comunità, saperi. Il testo, nella comunicazione interna del museo, crea il contesto: restituisce ciò che dallo studio, dalle interviste e dall'osservazione, emerge come significativo per una comunità in termini identitari.

Bibliografia

- Auesrperg, A. (1961), Determinación y finalidad en la fisiogénesis, "Revista de Filosofía", vol. 8(2-3), pp. 3-43.
- Clemente, P (2006) Antropologi fra museo e patrimonio, *Antropologia* N. 7, pp. 155-173.
- Fabietti, U. (2013), *L'identità etnica*, Carocci, Roma.
- Hainard Kaher, J. R. (1986), Collections passions, "*Musée d'Ethnographie*", Neuchâtel.
- Harris, C. – O'Hanlon, M. (2013), *The future of the ethnographic museum*, "*Anthropology Today*", vol. 29, n. 1, pp. 8-12.
- Langer, S. (1953), *Feeling and Form. A theory of Art developed from 'Philosophy in a New Key'*, Ch. Scribner's sons, New York.
- Mauss, M. (1936) *Les techniques du corps*, "*Journal de Psychologie*", XXXII, n. 3-4.
- Nobili, C. (1998), *Musei delle genti e musei dei popoli: processi identitari didattica delle differenze nei musei etnografici italiani*, "*Lares*", vol. 64, n. 3, pp. 351- 374.
- Piva, P. (1985), *Musei etnografici: lo stato delle cose*, "*La Ricerca Folklorica*", n. 11, pp. 135-138.
- Pirovano, M. (2005), *Dietro la vetrina. I protagonisti nascosti dei musei etnografici*, "*Lares*", vol. 71, n. 2, pp. 295-306.
- Toro Matuk, V. L. (2022) *Estetica antropologica. Per una poetica dell'umano*, Mimesis, Milano.

L'altsón, du contenu au contenant, du coffre au(x) symbole(s)

Marie Domenges - Doctorante en patrimoine culturel

Doctorante en troisième année en patrimoine culturel, ma thèse est régie par une co-tutelle entre l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (en France) et l'Università degli studi di Torino (Italie). Dans le contexte d'une union européenne qui ne cesse de croître, mon sujet traite de la valorisation du patrimoine linguistique et culturel par le numérique. Je l'étaye par l'étude de deux territoires distincts géographiquement mais qui possèdent des similitudes culturelles comme des distinctions intéressantes à comparer mais aussi surtout à rapprocher : celui du Pays basque et celui de la Vallée d'Aoste.

L'objectif de ma recherche porte sur la conception d'un musée numérique qui valorise les langues régionales ou minoritaires par le prisme d'objets de leurs musées. Une médiation multilingue sera réfléchi pour les inclure non seulement comme un véhicule de la culture mais comme un patrimoine à part entière qui donne sens à leurs productions d'objets.

L'élaboration de cette étude pose la question suivante : en quoi le numérique peut-il ouvrir à un espace de valorisation des langues régionales ou minoritaires européennes ?

Le Pays basque et la Vallée d'Aoste constituent des points d'ancrage à un projet numérique plus large où les savoirs des pays européens, s'entrecroisant, construiront de nouveaux discours comparatifs et pluridisciplinaires pour une culture commune. Dans ce cadre, le musée Basque et de l'histoire de Bayonne ainsi que le MAV - Museo dell'Artigianato Valdostano di tradizione ont accepté de m'accorder leur expertise pour sélectionner des objets, premiers jalons du futur musée numérique. Le choix s'est porté sur *le kutxa* et *l'altsón* (patois de Fénis[1]), deux "coffres" issus respectivement du Pays Basque et de la Vallée d'Aoste et identifiés par leurs langues originelles témoignant de leur ancrage social et culturel.

[1] Un des 71 communes de la Vallée d'Aoste.

Cet article rend compte de l'étude d'un *altsón* exposé au musée MAV. Grâce à l'initiative de Nurye Donatoni, la directrice actuelle et les membres de l'IVAT (Institut Valdôtain de l'Artisanat de Tradition), le MAV est inauguré en 2009. Musée consacré à l'artisanat d'hier et d'aujourd'hui, il présente la plus importante collection d'artisanat de la région. Il expose notamment la collection de Jules Brocherel, éminent ethnologue du XIXème-XXème siècles, mais aussi des objets plus contemporains donnés ou légués par des artisans ou encore prêtés par des collectionneurs privés. L'*altsón* sélectionné dans le cadre de cette étude appartient à la collection Brocherel pour l'exposition qu'il réalise à Rome en 1937. Il désirait qu'un musée valorisant ces objets soit créé. Le MAV lui a rendu hommage en lui dédiant une section (consacrée à la mémoire). Dans cette salle, les objets sont présentés sur le modèle de son exposition. Ses études sont incluses par des citations présentées devant les vitrines.



Altsón daté de 1788,
38 cm de hauteur sur 33 cm de largeur et 82 cm de longueur
conservé au MAV, Fénis, Vallée d'Aoste.
(photo personnelle)

Le musée dispose actuellement de quelques *altsón*. Ceux présentés au musée proviennent, soit de la collection de Brocherel, soit de collectionneurs privés comme celui de Champorcher. Celui que mon article explore est l'*altsón* de la collection Brocherel. Dans la vitrine dédiée à la lumière, il partage l'espace avec plusieurs autres objets : porte-lampe avec lampe à huile, lampes et chandeliers, crémaillères etc. Le cartel de présentation ne lui attribue pas de nom spécifique. Il l'identifie en tant que *Cassapanca* en italien et *Coffre* en français. Pour éviter toute confusion, lorsque je le mentionnerai au fil de cet écrit, je le nommerai *altsón* de 1788, date inscrite sur sa surface.

L'*altsón* ainsi nommé par le patois de Fénis est un objet majoritairement répandu dans les maisons rurales de la Vallée et dans tout l'arc alpin voire au-delà. Aujourd'hui, malgré un éparpillement auprès de collectionneurs et leur vente par des antiquaires, ce type d'objet demeure présent dans certaines familles. Certains sont restitués, prêtés par des collectionneurs ou bien acquis par les musées pour l'exposer au public car il s'agit d'objets singuliers et particulièrement ancrés dans la vie quotidienne d'autrefois[2] des valdôtains. Ils se révèlent par leur contenant et leur contenu.

Cet article m'offre l'opportunité de restituer le fruit de mes recherches nourries par des entretiens passionnants avec, au sein du MAV, madame Nurye Donatoni la directrice et conservatrice, madame Alessia Duroux, responsable communication et madame Barbara Bernardi-Gra-Tonetti, chargée du patrimoine, avec monsieur Daniel Fusinaz, chercheur au guichet linguistique d'Aoste et monsieur Adolfo Lucianaz, artisan retraité.

I- *Artson, artchón, artsòn, artsoùn, altsón, ...* le patois et ses variantes

« Langue de cœur, d'adoption ou langue d'intégration, le patois, tout comme les produits de la terre, est un élément vital qui nourrit l'esprit et un enrichissement culturel.[3] »

L'*altsón* est, ici, désigné dans une variante du patois à savoir celle de la commune de Fénis où est implanté le musée. N'ayant malheureusement pas recueilli d'informations sur sa provenance exacte, le choix de la variante est justifié par rapport à sa localisation actuelle.

Le francoprovençal plus communément appelé le patois[4] en Italie est une langue aussi bien diffusée en Vallée d'Aoste, que dans certaines vallées du Piémont ou encore dans les Pouilles au sud de l'Italie et plus précisément à San Vito et Faeto[5]. Il est également parlé en Suisse Romande, excepté au sein du territoire du Jura bernois. En France, le francoprovençal se pratique des « monts du Forez à l'ouest jusqu'aux frontières de la Suisse et de l'Italie à l'est. [6] ». En Vallée d'Aoste, comme le précise Alexis Bétemps et Saverio Favre, chaque commune parle une variante du patois : « chaque paroisse comptait au moins une variété de patois qui la caractérisait... » [7]

[2] On se situe sur l'étude d'objets majoritairement datés du XVIIIème et XIXème ainsi nous parlons de la vie quotidienne des valdôtains durant ces années-là.

[3] Bétemps, Alexis. Saverio, Favre et al. *Le Patois. Un héritage culturel à partager*. Édition inconnue: Vallée d'Aoste, 2017. p. 35.

[4] Nom de la langue qui est aucunement en lien avec le terme à connotation péjorative qui désignait les langues régionales dès le XVIIème siècle (et encore employé aujourd'hui) en France. Pour plus d'informations se référer à Boyer, Henri. « Patois », *Langage et société*, vol. , no. HS1, 2021, pp. 255-258.

[5] https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/memoires/langues/2018_perrin_m.pdf

[6] Martin, Jean-Baptiste et al. « *Le francoprovençal* ». *Langues et cité*, n° 18, janvier 2011, p. 2.

[7] Bétemps, Alexis. Saverio, Favre et al. *Le Patois. Un héritage culturel à partager*. Édition inconnue: Vallée d'Aoste, 2017. p. 7.

Le patois est une langue identitaire, une langue d'affection ou encore une « langue de cœur[8] » selon l'enquête linguistique menée par Bauer Roland en Vallée d'Aoste. A ce sujet, Jules Brocherel, dans la revue *Augusta Praetoria* dont il était le directeur affirme que le patois : « [est] la langue du cœur, que l'enfant apprend au berceau des lèvres de sa mère; c'est le langage qui raconte les joies et les peines du foyer, qui évoque le temps jadis des aïeux[9] ».

Du Vème au VIIème siècle, il est pratiqué en tant que langue orale dans la Vallée au côté de la langue écrite : le latin. Le latin sera, par la suite, progressivement remplacé par le français écrit qui deviendra la langue officielle de la région en 1561. Néanmoins, le patois se transmet aussi par l'écrit. Des documents, dès le XIXème siècle l'attestent[10]. Si l'usage du français, en partie en raison de la période du fascisme, a fortement régressé malgré son inscription officielle au côté de l'italien dans le statut autonome de la Vallée en 1948, le patois continue à se transmettre de génération en génération. Toutefois son déclin[11] est à ce jour constaté.

Contrairement au basque, autre sujet d'étude de ma thèse, le patois n'est pas une langue officiellement unifiée. Il possède différentes variantes, considérées comme des langues à part entière. Plusieurs travaux ont tenté d'uniformiser la langue notamment ceux du célèbre Abbé Jean-Baptiste Cerlogne avec l'élaboration de sa "Petite grammaire du dialecte valdôtain" en 1893 et son "Dictionnaire de patois Valdôtain" en 1907 mais aussi plus récemment ceux d'André Chenal et Raymond Vautherin avec la parution du premier tome du "Nouveau dictionnaire du patois Valdôtain" en 1967[12]. Ces productions ont engendré une première sauvegarde du patrimoine linguistique. Toutefois, Jules Brocherel souligne les difficultés auxquelles ont été confrontés ces chercheurs :

« Tous les auteurs qui ont abordé le domaine des parlers populaires se sont heurtés contre l'insurmontable difficulté de rendre parfaitement, avec les lettres de l'alphabet à leur disposition, la changeante sonorité des patois, qui se diversifient d'un pays à l'autre, et varient même de bouche en bouche. Chacun d'eux a dû inventer un système à lui, par une combinaison de lettres, d'accents et de signes graphiques, pour transcrire exactement l'orthographe du patois.[13] »

[8] Bauer, Roland. « *Le Français En Europe. Pays limitrophes: Vallée d'Aoste* ». Ursula, Reutner (éd.). Manuel des francophonies. Berlin/Boston (de Gruyter) 2017, 246-273.

[9] Brocherel, Jules. « *Le Patois Valdôtain* ». *Augusta Praetoria*. Vol. 5, n° 2. Avril-Juin 1950.

[10] L'abbé Cerlogne est considéré comme le fondateur de cette littérature valdôtaine émergente (patois.vda.org). Les plus anciens documents écrits en francoprovençal sont à ce jour les poèmes de Marguerite d'Oingt, une religieuse de l'Ordre des Chartreux et datent du XIIIème siècle. Voir le site du centre d'études francoprovençales à ce sujet à l'adresse suivante : <https://www.centre-etudes-francoprovencales.eu/qui-nous-sommes/le-francoprovençal#idt-87>.

[11] Se référer à Dunoyer, Christiane. *Les Nouveaux Patoisants En Vallée D'Aoste*. Musumeci S.p.A. Quart. Vallée d'Aoste 2010.

[12] Le dictionnaire se compose de douze tomes dont le premier a été édité en 1967. Une réimpression fut effectuée en 1997.

[13] Brocherel, Jules. op. cit. p. 72.

Selon Daniel Fusinaz, responsable du guichet linguistique du francoprovençal d'Aoste, la création d'une typologie de grammaire a engendré un effet réducteur sur les variétés des patois. Chaque méthodologie retenue s'est construite par la sélection d'une variante suscitant une déchéance des autres. C'est le cas de l'arpitan, patois de la Basse-Vallée[14] créé en réaction aux autres langues néo-latines.

Daniel Fusinaz témoigne :

« Dans les années 70, émerge une autre graphie: la graphie des arpitans, en Basse-Vallée. Son concepteur était aussi l'idéologue et le fondateur du mouvement politique dont l'arpitan s'avère le qualificatif éponyme, d'où la connotation politique de l'introduction de cette graphie. Il souhaitait que notre région adopte une méthode linguistique qui différencie la langue francoprovençale - également par le prisme de la graphie - de toutes les langues néo-latines qu'il considérait comme colonisatrices : aussi bien l'italien que le français. C'est pourquoi, il invente certains graphèmes tels que le K, méconnu de l'alphabet latin. De même, dans ce dessein de différenciation qu'il soutient, il choisit comme variété de référence un patois de la Basse-Vallée. Il écarte celui d'Aoste qu'il estime trop latinisé, notamment à cause de l'influence de la langue française[15] ».

La sélection d'une langue n'est pas anodine. Elle démontre que : « Derrière chaque manière de nommer un ensemble de pratiques linguistiques, il y a la volonté d'imposer une manière particulière de faire exister une langue[16] ».

Aujourd'hui, le guichet linguistique œuvre à sauvegarder, valoriser et diffuser la richesse des variantes linguistiques par le développement d'un glossaire sonore diffusé en ligne (patois.vda.org) et à travers l'adoption d'un système graphique permettant leur préservation par l'écrit.

[14] Sur le plan linguistique, la Vallée d'Aoste est souvent recoupée en deux grandes aires : basse vallée et haute vallée qui correspondent à un axe ouest-est ou encore le secteur occidental et le secteur oriental. La première est celle qui a ressenti le plus l'influence des patois savoyards ou valaisans, à travers les cols du Petit et du Grand-Saint-Bernard. Autour de la ville d'Aoste on remarque aussi une influence du français, langue officielle. La deuxième se trouve à l'extrémité orientale du domaine francoprovençal et elle est, d'une part, l'aire la plus conservatrice, possédant les traits les plus archaïques, et, de l'autre, elle a ressenti l'influence du piémontais. Dans plusieurs communes de la basse Vallée, le piémontais cohabite avec le patois et, dans certains cas, comme par exemple à Pont-Saint-Martin, il l'a supplanté." d'après le centre d'Etudes francoprovençales.

<https://www.patoisvda.org/francoprovençal-patois-vallée-d-aoste/>

[15] Entretien avec Daniel Fusinaz, le 10 août 2023 au guichet linguistique du BREL (Bureau régional d'ethnologie et de linguistique, Aoste (Italie).

[16] Costa, James. "PATOIS, GAGA, SAVOYARD, FRANCOPROVENÇAL, ARPITAN...*Quel nom pour une langue ?*". *Langues et cité*, numéro 18, janvier 2011, p. 6.

En ce qui concerne l'étude du coffre (*cassapanca* en italien), sa traduction se décline actuellement par trois variantes : *artchón* (patois Challand-Saint-Anselme), *artsòn* (patois d'Introd), *artsoùn* (patois de Quart)[17]. Le site offre la possibilité d'écouter la prononciation de ces nominations. Le coffre s'affiche plus précisément en empruntant le terme huche. Si l'on consulte le dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carlovingienne à la renaissance, rédigé par Viollet-le-Duc et publié en 1924, la huche est décrite comme un « coffre monté sur quatre pieds, avec dessus formant couvercle.[18] » et « [...] sert à renfermer la farine pour faire le pain et à façonner la pâte.[19] »

L'investigation menée auprès d'un certain Jacques, le « huchier[20] », atteste que les huches pouvaient être de très grande dimension et contenir d'autres éléments comme des coffres eux-mêmes :

« Jacques nous fit voir ensuite une huche d'une dimension énorme, telle qu'un âne eut pu y être enfermé. Sur ce que nous étions ébahis de voir pareille huche, Jacques nous dit : « Vous vous émerveillez, messieurs, mais on nous demande aujourd'hui des huches de cette taille ; nos seigneurs et « même nos bourgeois et bourgeoises ne trouvent jamais les huches assez grandes pour serrer leurs besognes. Levez le couvercle, et vous trouverez en dedans plusieurs coffres faits pour la place. »[21] »

La huche pouvait aussi abriter des objets de valeur comme « les bijoux, l'argent et les objets les plus précieux du maître ou de la maîtresse de la maison ». Le CNRLT attribue à cet objet encore d'autres fonctions. La huche est identifiée comme un « Grand coffre de bois rectangulaire, à couvercle plat, servant notamment à ranger les provisions, le linge, les vêtements.[22] »

Ainsi la huche comporte plusieurs usages générés par l'emploi que son propriétaire lui réserve, emploi déterminant son contenu : huche pour le pain, pour le linge, pour les bijoux. Selon sa dimension, elle est assimilée à un bahut ou à un pétrin. Compte tenu de ces caractéristiques, l'*altsón* s'apparente à une huche. Ses dimensions varient selon sa fonction et son positionnement au sein de la maison. Néanmoins, sa traduction par le mot huche ne peut décrire pleinement sa fonction tout comme d'ailleurs le terme plus générique de coffre qui ne dévoile en rien la diversité de son contenu.

[17] Challand-Saint-Anselme, Introd et Quart sont des communes de la Vallée d'Aoste.

[18] Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisonné Du Mobilier Français De L'époque Carlovingienne à La Renaissance*. Tome Premier [Meubles]. Ernest Gründ, 1926. p. 127.

[19] Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. op. cit. p. 127 .

[20] Les huchiers selon Viollet-le-Duc «[...] au XIII siècle, fabriquaient des portes, des fenêtres, des volets, des coffres, bahuts, armoires, bancs.», cité p. 374.

[21] Ibid. p. 375.

[22] CNRLT. "Huche". <https://www.cnrtl.fr/definition/huche> .

C'est là que la langue intervient. Elle est seule prescriptive de l'élément qu'elle définit. Elle donne une identité à l'objet. Elle n'accepte aucune traduction qui, aussi fidèle soit-elle, ne serait qu'approximative. En effet, les termes : coffre et huche se rapprochent de la définition de l'emploi de *l'altsón*. Néanmoins, c'est dans le patois qu'il puise son essence et prend tout son sens. Il témoigne d'une histoire, circonscrit un contexte social, informe sur les usages spécifiques propres aux vallées en disposant. La langue qui le façonne atteste la culture dont il émane, culture qui ne peut se saisir que par le prisme de sa langue originelle.

L'altsón constitue un socle exemplaire, au regard du postulat de la nécessité de l'usage des langues régionales ou minoritaires pour garantir l'identité des objets. La langue nomme l'objet et le fait vivre au-delà de son usage établi.

Comme le mentionne Jean-Baptiste Martin :

« Nos langues régionales expriment mieux que les autres les couleurs et les saveurs des terroirs sur lesquels elles se sont formées. Elles sont un patrimoine régional mais aussi le patrimoine de l'humanité, car chaque langue représente une façon particulière de dire le monde et d'exprimer la pensée.[23]

L'étude de *l'altsón* en Vallée d'Aoste a pour but de valider ce postulat.

II- Du contenu au contenant : *l'altsón*, un objet protéiforme

1) *L'altsón* : élément majeur de la maison rurale

« *L'artsòn*, [...] a toujours occupé une place de premier ordre dans le milieu familial et nous pouvons affirmer qu'il est le meuble le plus représentatif qui paraît presque dans toutes maisons.[24] ».

En effet en tant que coffre, utilisé depuis l'antiquité sous le nom latin d'*arca* : l'arche, (racine d'ailleurs conservée par le patois de ce dernier), et de par son usage multiple, celui-ci était présent à toutes les époques et notamment dans les maisons rurales; à cet égard, il était essentiel dans tout l'Occident médiéval[25]. Selon Jacques Châtelain, vers la fin du XV^{ème} siècle, le mobilier domestique s'enrichit. D'autres meubles comme les tables basses, les chaises, les buffets (début du Moyen-Âge) apparaissent. D'autres suivront à la fin du XVII^{ème} siècle. Au XVIII^{ème} siècle, émergent des meubles comme la table-coffre, l'armoire-lit, etc. Ils s'adaptent à l'exiguïté des espaces et occupent plusieurs fonctions. Pour autant, ils ne détrônent pas les coffres.

[23] Martin, Jean-Baptiste et al. " *Le francoprovençal* ". *Langues et cité*, numéro 18, janvier 2011, p. 3.

[24] Vautherin, Raymond. " *Un coup d'oeil chez nos ébénistes* ". *Lo Flambò. Le Flambeau*. N°4, hiver 2008, p. 32. http://cordela.regione.vda.it/pubblicazioni/GiornaliRiviste/Le%20Flambeau/2008-12-22_Le_Flambeau/34/index.html#zoom=z

[25] Janneau, Guillaume. *Meubles basques et béarnais*. Paris: Hachette littéraire, 1975. p. 23.

Daniel Fusinaz témoigne qu'au XXème siècle, dans son cadre familial, l'*altsón* occupait toujours d'une place essentielle, sa maison n'étant pas dotée d'une vaste diversité de meubles :

« il n' y avait pas énormément de types de meubles : il y avait donc la *crédense* [en patois qui signifie armoire]..., puis il y avait des étagères. Il y avait parfois nous on dit des bureaux comme... [Marie Domengès : des buffets peut-être ?] Des buffets oui... et puis il y avait les *artsòn*[26] ».

Dès lors, l'*altsón* pouvait, comme la huche et le pétrin, contenir des denrées alimentaires : pain, fromages, saucisses..., mais aussi de la vaisselle, ou encore des effets personnels comme des vêtements, du linge, des documents administratifs (actes notariés[27] par exemple), ou plus rarement des bijoux pour les moins imposants d'entre eux.

Plusieurs éléments définissent l'*altsón*. En fonction de ses caractéristiques, son usage fluctue et son contenu également. Dans le cadre de cette étude, nous en avons distingué trois majeurs qui peuvent se corrélés: la forme, le lieu où il se situe, les matériaux utilisés.

L'*altsón* est un coffre rectangulaire, constitué pour la plupart de plusieurs planches assemblées entre elles à l'aide de clous. Nous observons des espaces entre les planches qui permettent de comprendre les éléments dont il est constitué. Toutefois, les premiers *altsón* auraient été construits à partir d'un seul morceau d'arbre « creusé par les insectes et fermé au moyen d'une planche en guise de couvercle.[28] ».

Ils peuvent arborer des motifs décoratifs. Ils présentent souvent un dispositif de fermeture : une serrure en fer forgé. Le contenu qu'il renferme devait donc être protégé, ou encore conservé précieusement. La forme d'un *altsón* épouse des dimensions (hauteur, longueur et/ou largeur), des matériaux, des modalités de construction variés et donc en adéquation affichent des aspects différents.

Majoritairement, l'*altsón* reposait sur quatre pieds (pieds-poteaux[29] par exemple). L'*altsón* de 1788, semble dépourvu de pieds. Néanmoins, Adolfo Lucianaz, artisan retraité, suppose que les pieds ont été détachés. L'analyse visuelle du corps du meuble nourrit son hypothèse. En effet, chaque côté près du sol semble déformé comme s' il manquait un élément structurant l'ensemble.

[26] Daniel, Fusinaz. op. cit.

[27] En effet, Daniel Fusinaz nous dit à ce sujet : " les actes notariés, manuscrits, tout ça étaient souvent dans un *artsòn* (patois d'Introd commune natale de Daniel Fusinaz). Parce que c'était la pièce du mobilier qui mieux se prêter pour conserver ces choses..."

[28] Traduction réalisée par Christel Lambot et AST Torino p. 222 dans l'ouvrage Roullet, Piero et al. *Rarità Alpine. Il Bellevue Di Cogne compie 90 annie*. Relais&Châteaux : Aosta. 2015. p. 46.

[29] "Façade constituée de traverses, de montants intermédiaires et de deux panneaux." dans Cordero Mario (dir.), Barruol Agnès Grossan, Christian. *De l'habitation au musée: mobilier du Queyras*. L'ARCIERE. 1989. p. 117.

Adolfo Lucianaz indique aussi que si l'*altsón* avait été conçu à même le sol, il aurait dû présenter des traces d'usure sur le bas du corps. On peut donc conclure qu'il possédait vraisemblablement des pieds.



Altsón daté de 1788,
38 cm de hauteur sur 33 cm de largeur et 82 cm de longueur,
conservé au MAV, Fénis, Vallée d'Aoste.

Sur le côté gauche on observe des usures en forme de courbes (idem sur le côté droit) qui laisse penser à l'emplacement des anciens pieds.
(photo personnelle)

Selon sa forme et sa taille, un *altsón* pouvait contenir, dans des compartiments, des éléments en corrélation avec l'endroit où il est positionné. Celui du musée en est dépourvu. L'*altsón* pouvait être positionné, soit dans la salle à manger, soit dans la chambre. Par contraste, l'*artse* (ici patois d'Aoste issu du dictionnaire de l'Abbé Cerlogne), occupait le plus souvent le grenier. C'était un meuble à la structure plus imposante que l'*altsón*. Il renfermait le blé ou le grain par exemple. L'*altsón* et l'*artse*, la langue permet de saisir certaines subtilités. L'*altsón* serait selon Aimé Chenal, un diminutif^[30] de l'*artse* qui décrirait un coffre plus petit que l'*artse*. Daniel Fusinaz, ajoute une distinction significative entre ces deux mobiliers. Contrairement à l'*artse*, l'*altsón* pouvait posséder une longueur variable. Il servait aussi à s'asseoir ou s'allonger.

[30] Chenal, Aimé. « La formation des mots nouveaux du francoprovençal. Les suffixes nominaux de dérivation populaire ». *Lo Flambò. Le Flambeau*. Revue du comité des traditions valdôtaines, n°1, printemps 1978, p. 135.
Barruol Agnès Grossan, Christian. *De l'habitation au musée: mobilier du Queyras*. L'ARCIERE. 1989. p. 117.

Daniel Fusinaz témoigne :

« Quand on dressait la table, on ouvrait l'*artsòn* (patois d'Intro) et dedans c'était compartimenté évidemment comme toujours puisqu'il était très long et il y avait je me souviens toujours d'un côté, des peaux de chamois enroulées mais ça bon parce que la chasse c'était vraiment une source de sustentation et évidemment on ne jetait rien et mon grand-oncle avait appris à tanner les peaux. Mais pour le restant, il y avait un secteur avec le pain, le pain complet dur et d'un autre côté il y avait la fontine [fromage local], il y avait des saucisses, du saucisson (de *boudeun* en patois), qu'on prenait et qu'on mettait sur la table et, une fois terminé, on rangeait à nouveau tout dans l'*artsòn*. Et il y avait aussi quelques pièces de vaisselle, je ne sais pas le saladier par exemple. C'était tellement pratique. Et puis, parfois, ça arrivait, on faisait la sieste parce que là c'était chaud. On mettait quelques peaux de brebis et on y dormait dessus.[31] »



Photo de gauche : *Artse* dont la façade a été récemment modifiée en lui pratiquant une ouverture (photo de Daniel Fusinaz)



Photo de droite : *Altsón*, de la collection d'Adolfo Lucianaz, daté du XVIème siècle, photo d'Adolfo Lucianaz. (photo personnelle)

Dans la salle à manger, l'*altsón* offre un accès facile aux aliments se conservant au sec. En position fermé, il fournit une assise. Les coffres les plus longs adoptent alors la forme de large banc adossé au mur (à ne pas confondre avec les archebanc, *artseban* en patois d'Aoste) véritable coffre-banc avec un dossier et des accoudoirs). Les coffres de dimension plus modeste protègent les objets personnels : linge, vêtements trousseaux de mariage. Ils s'intègrent alors dans la chambre à coucher. Selon le musée, au regard des dimensions de l'*altsón* de 1788 : 38 cm de hauteur sur 33 cm de largeur et 82 cm de longueur (soit environ 0.10 m³), son usage n'était pas dédié au recueil des denrées alimentaires mais au trousseau de la mariée qui comme son contenant exige d'être protégé des mites et autres insectes susceptibles de les détériorer.

[31] Entretien avec Daniel Fusinaz, le 10 août 2023 au guichet linguistique du BREL (Bureau régional d'ethnologie et de linguistique, Aoste (Italie)).

C'est pourquoi, les *altsón* étaient le plus souvent fabriqués en pin cembro, arbres majoritairement présents dans les Alpes. De ce type de bois émane une odeur spécifique qui a pour effet de repousser acariens et autres xylophages. Le choix du matériau indique la préciosité du contenu et le soin de préservation du contenant. Néanmoins, d'autres types de bois comme le châtaignier ou encore le mélèze étaient fréquemment utilisés. Ces essences occupaient également en nombre la Vallée d'Aoste. La production des objets domestiques et notamment des *altsón* dépendait des ressources environnementales directement disponibles et donc du patrimoine forestier qui, entre le XVIIIème et le XIXème siècle, subit un abattage massif au profit de l'industrie du charbon.

En conclusion, le contenu de l'*altsón* est caractérisé par trois facteurs corrélés : la forme, la matière, le lieu mais aussi par le désir de son propriétaire, qui est lui-même conditionné par les besoins au sein de sa maison. La présence de l'*altsón* perdure jusqu'au XXème siècle dans les foyers de la Vallée d'Aoste qui connaissent un mode de vie rudimentaire et ne possèdent qu'une faible diversité de meubles. C'est un objet essentiel et polyvalent. A la salle à manger, il sert d'assise, de garde-manger pour des aliments non périssables, de vaisselier. Dans un autre lieu, la chambre notamment, il abrite des biens plus précieux et à forte valeur sentimentale.

Néanmoins, cet objet domestique et utilitaire, présente au cœur de sa matière, fréquemment des dessins décoratifs. Parfois, ceux-ci sont succincts, voire parcellaires. Parfois, au contraire, ils le submergent. Si les motifs décoratifs sont assez répandus dans l'art populaire en Vallée d'Aoste mais aussi en Europe, possèdent-ils une signification singulière ? Ou traduisent-ils seulement l'expression libre et créative de son concepteur ? Autrement dit, peut-on leur attribuer une valeur symbolique ou sont-ils le fruit d'un projet où seule l'esthétique compte ?

2) *L'altsón* : un objet symbolique

L'objet comme artefact modelé par l'humain, artificiel, distinct des produits de la nature, est un « élément ayant une identité propre, produit par un art ou une technique et considéré dans ses rapports avec cet art ou cette technique.[32] » Cette définition est curieuse puisqu'elle octroie à l'objet une "personnalité" propre, affichant délibérément un anthropomorphisme spéculatif. Une identité singulière s'incarne par sa technique de production, le geste de l'Homme ou la mécanique opérée à son encontre, mais aussi par son ancrage social prédéfini. Son identité se façonne par le prisme humain. Elle est son début et sa fin.

Si de l'identique est repéré dans la répétition du geste de la main de l'artisan ou bien de la machine qui conçoit l'objet, sa fonction diverge au gré de son propriétaire. L'artisan donne à l'objet son unité, il le fait exister. Son propriétaire le fait vivre.

Le devenir de l'objet prend alors tout son sens. Il évolue selon les contextes sociaux, les mœurs, l'emploi qui lui est réservé.

[32] CNRLT. "Objet". <https://www.cnrtl.fr/definition/objet>

Ainsi, à l'origine, l'*altsón* est un objet de famille, transmis de valdôtain en valdôtain dans le cadre d'un mariage, puisqu'il fait partie d'une dot. Par sa fonction nuptiale, il épouse une première portée symbolique. Il accompagne un "rite de passage" (Van Gennep). Son contenu protège le trousseau de la mariée qui se composait de linge personnel, de draps brodés, de dentelles, etc. La fonction symbolique que revêt l'*altsón* à cette occasion n'est pas particulière à la Vallée d'Aoste. Les coffres nuptiaux existaient déjà en Italie dès le XV^{ème} siècle. Ils se nommaient communément les *Cassoni*[33]. Ils sont présents aussi dans d'autres régions européennes notamment au Pays Basque où ils sont identifiés sous le nom de *kutxaken* basque unifié (*euskara batua*). Dans la vallée de Cogne, l'*altsón*, façonné spécialement pour cette circonstance suivait le cheminement de la jeune mariée vers sa nouvelle demeure.

Roullet Piero témoigne :

« À l'occasion du mariage d'une fille, le père construisait un coffre destiné à contenir le trousseau. Lors du rituel du défilé de la maison paternelle à sa nouvelle demeure, la jeune épouse exhibait fièrement son trésor, certaine d'emporter un objet orné de signes apotropaïques apportant chance et fertilité. Les gravures sur les objets en bois possèdent un caractère symbolique formidable, une grande force magique, qui recourt à la décoration comme écriture et prière allégorique.[34] ».

En effet, l'*altsón* comme les *cassoni* ou les *kutxak* par exemple, présentaient très souvent des motifs décoratifs. Roullet Piero affirme que ceux-ci étaient chargés de conjurer le mauvais sort, de préserver la mariée d'éventuels esprits maléfiques, de lui garantir un avenir heureux et prospère. Il en était de même pour la quenouille, instrument destiné au filage des fibres textiles comme le chanvre et la laine (pour la Vallée d'Aoste). D'autres objets également investis de nombreux motifs décoratifs s'associent à des rites ou événements majeurs ponctuant la vie des valdôtains. Je citerai entre autres le berceau de baptême lors de la naissance d'un nouveau-né, le manche de faux lors des récoltes, les marques à pain et à beurre pour la fabrication du pain, le panier pour le pain béni, etc. Tous ces objets attestent une production artisanale dense sur l'ensemble l'arc alpin mais à des degrés divers selon les vallées.

[33] Cf. Lesbros, Delphine. « Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées des *cassoni* ». Chabot, Isabelle, et al.. *La famille, les femmes et le quotidien (xive-xviii^e siècle)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2006. pp. 309-332. <http://books.openedition.org/psorbonne/74397>

[34] Roullet, Piero et al. *Rarità Alpine. Il Bellevue Di Cogne compie 90 anni*. Relais&Châteaux: Aosta. 2015. p. 10.

Jules Brocherel dans sa revue[35] classe les éléments décoratifs figurant sur ces objets en cinq catégories :

-les ornements géométriques : des dents de scie (aussi nommées par d'autres auteurs zig-zag), des dents de loup, des coups d'ongle (Jacques Châtelain), des croix de Saint-André, des losanges, des carrés, des rosaces simples (le plus souvent à six lobes) ou composites, des rouelles (roues à raies), des svastika etc. Si la signification de certains de ces motifs demeure encore obscure, d'autres au contraire comme la rosace, la svastika ou encore la roue sont connues depuis la nuit des temps. Toutes incarneraient le soleil, et son mouvement, symbole de force, vitalité, protection. Des signes ostentatoires comme les croix, monogramme du Christ et/ou de Marie peuvent y être associés.

On retrouve également la marguerite ou "rose à six pétales", symbole du christianisme au Vème et VIème siècle. On observe sa présence sur des stèles et des croix funéraires. D'après Brocherel elle appartiendrait à une « lointaine filiation, en tant qu'emblème d'un culte mystique et religieux. [36] »

L'*altsón* de 1788 du musée est un authentique réceptacle de ce type de motifs. En effet, malgré sa simplicité tant au niveau structurel que concernant les dessins qu'il arbore, il présente des éléments géométriques comme la rosace creusée à six branches au-dessus du couvercle accompagnée de trois autres non gravées qui semblent démontrer un ouvrage inachevé. On peut également observer plusieurs frises de zig zag qui, par leur répétition et leur croisement, forment d'autres éléments comme des rectangles et des losanges et semblent dévoiler un emblème. Enfin, ces zigzags rencontrent d'autres frises, ici des "coups d'ongles" selon la dénomination proposée par Jacques Châtelain. Les coups d'ongle se réitèrent à intervalles réguliers et suivent un tracé de part et d'autre des zigzags, préalablement incisés, révélant ainsi un jeu de miroir. Les coups d'ongle sont réalisés à l'aide d'une gouge façonnant un arrondi spécifique tandis que les zigzag sont probablement sculptés à l'aide d'un couteau.

-les ornements florales. La nature inspire l'artisan. Les motifs sont constitués de simples rainures et peuvent représenter aussi des bouquets fort complexes. On observe ce type d'ornements par exemple sur les berceaux de baptême de Cogne ou bien sur le mobilier de champorcher (coffre, berceau). On constate également sur certains objets la présence de la fleur de lys, motif héraldique par excellence et ici se référant au duché d'Aoste ou encore au dauphin (lorsque la Savoie était rattachée à la Vallée d'Aoste).

[35] Brocherel, Jules. « *Le symbolisme dans l'art valdôtain* ». *Augusta Praetoria*, n°4, Octobre-Décembre 1951, pp. 226-234.

[36] Brocherel, Jules. *op.cit.*, p. 226.

-les ornements dits "symboliques" ou religieuses comme le monogramme IHS au rôle propitiatoire mais aussi l'écusson de la maison de savoie qui, selon Brocherel « renferment une évidente interprétation éthique ; l'inaltérable de la population à la foi catholique, et son loyalisme séculaire envers les princes de Savoie.[37] ». Il peut également renvoyer à la loyauté envers le duché d'Aoste par la présence de trois fleurs de Lys sur certains artefacts.



Altsón daté de 1788,
38 cm de hauteur sur 33 cm de largeur
et 82 cm de longueur,
conservé au MAV, Fénis, Vallée d'Aoste..
Détails des motifs sur le haut à gauche
et sur le corps de l'*altsón* à droite
(photo personnelle)

Au centre du corps de l'*altsón* de 1788 figure la croix latine aux branches acérées, motif décoratif appartenant à la catégorie des ornements dits symboliques. Cette croix est agrémentée d'une répétition de croix s'apparentant à des croix de Saint-André. Au bas de la croix, l'inscription 1788 rompt cette continuité. Le 8 de la dizaine est stylisé en forme de triangle accolé par le sommet en un jeu de miroir. Cela relève peut-être d'une erreur de l'artisan qui aurait sculpté à sa place le chiffre 7. La prise de conscience tardive de sa méprise l'aurait alors conduit à corriger en traçant une ligne reliant la barre du haut et du bas du 7. Ce n'est qu'une hypothèse. La croix gravée sur ce meuble atteste un travail minutieux à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de celle-ci. En effet, les frises de zigzag contournent la croix mais aussi semblent s'échapper des espaces situés entre les branches extérieures.

[37] Ibid. p. 229.

Le choix de cette représentation très personnelle accentue l'aura propitiatoire qui émane de la croix au cœur du meuble. Il provient peut-être de la sensibilité esthétique de l'artisan, mais il n'en reste pas moins qu'un fort symbolisme se dégage de ce meuble. Au regard de cette analyse, en tenant compte de ses dimensions et du contenu révélé par le musée, il devait probablement prendre place dans la chambre et protéger le linge nuptial de la mariée.

-les ornements zoomorphes proposent des figures majoritairement en relief représentant la diversité de la faune des vallées (chamois, bouquetins, vautours, aigles) ou encore les animaux de la ferme comme le coq (sur un berceau pour incarner l'éveil du nouveau né, symbole aussi tardif de l'artisanat promu avec l'avènement du tourisme).

-les ornements anthropomorphes s'avèrent plus rares. Les silhouettes sont alors inspirées majoritairement de « l'iconographie religieuse, cérémonies liturgiques, épisodes de la vie de Jésus.[38] »

Brocherel ne mentionne pas les ornements relevant de la graphie qui s'observent sur l'altérion avec des phrases écrites en français, en patois, ou encore en italien, la présence récurrente du symbole "W" (signifiant hourra, qui serait, selon Jacques Chatelain spécifique à la région du Monviso), l'inscription des deux époux avec ou sans la date, etc.

Si Brocherel conçoit seulement les motifs religieux comme ayant véritablement une portée symbolique, il nuance cependant son propos lorsqu'il distingue une récurrence de certains motifs :

« La répétition de certains ornements sur des objets disparates, par forme, grosseur et destination, par exemple un motif géométrique sur une tabatière, sur un coffret à bijoux, ou bien d'un thème symbolique sur le manche d'une faux, ne peuvent s'expliquer qu'en recherchant le sens propitiatoire: le signe graphique ou plastique invoquerait la protection divine, ou le saint patron sur la famille ou la maison.[39] »

D'autres chercheurs du XX^{ème} siècle, ayant travaillé sur l'artisanat, ne partagent pas la même opinion concernant le potentiel symbolisme des motifs décoratifs. Certains s'accordent à constater une signification claire des récurrences de ces motifs qui peuvent être empruntés à d'autres civilisations et qui se reproduisent avec la même intensité interprétative. D'autres s'avèrent plus réticents à cette approche. Ils considèrent qu'il s'agit d'une exécution plus ou moins adroite d'un motif répandu sans aucune insufflation de sens. Les motifs décoratifs répondraient à la recherche d'un rendu esthétique rattaché à la faisabilité conditionnée par les outils autrefois disponibles pour les réaliser. D'autres encore, comme Jean-Louis Tornatore, perçoivent à la fois un geste transmis, réitéré, influencé par l'outil mais n'excluent pas la volonté de l'artisan de produire du sens.

[38] Brocherel, Jules. op.cit, p. 237.

[39] Brocherel, Jules. op. cit. p. 234.

Il énonce :

« Le rapport "forme/technique" n'est pas contradictoire avec le rapport "forme/sens", au sens ethnologique du terme. Les hypothèses témoignent au moins des "errements" et des difficultés de la recherche à établir un corpus de significations indubitables et qui puisse caractériser un groupe humain donné à un moment donné de son histoire.[40] »

En effet, sans témoignage, il est difficile de comprendre si l'artisan a choisi de créer l'objet en incluant un savoir sur la représentation de tel ou tels symbole ou bien s'il ne faisait que reproduire des dessins appris, diffusés, répétés, par un membre de sa famille ou bien transmis par l'école, par exemple. L'école des petits industries est fondée en 1881 afin de permettre aux habitants des vallées de participer à l'économie de la région mais aussi de faire face au ralentissement des activités agricoles en hiver . Brocherel dans sa revue *Augusta Proetaria* s'avère critique vis-à-vis de cette institution.

Il écrit :

« En fait d'enseignement théorique aussi, on a négligé tout à fait les modèles de l'art valdôtain, qui ne doivent pas être sans valeur marchande, si les connaisseurs les recherchent toujours avec avidité. Les élèves sortis de cette école ont continué à répéter les mêmes sujets, moulés dans un style quelconque, qui ne rappellent en rien hommes et choses de la Vallée d'Aoste. L'âme du pays n'a pas été sondée et est demeurée absente.[41] »

Néanmoins, il n'est pas exclu que les motifs décoratifs s'accompagnaient d'une scrupuleuse attention. De fait, posséder de tels objets n'était pas anodin. Il existe des *altsón* dépourvus de motifs décoratifs. Les plus décorés se retrouvaient dans des familles aisées ou bien comme je l'ai indiqué en amont, étaient offerts comme dot pour la mariée.

Conclusion

L'étude du patrimoine linguistique conduit à une compréhension approfondie des objets présents sur un territoire donné. En Vallée d'Aoste, en 2010, on compte 40 000 locuteurs[42], qui communiquent pour la plupart dans leur patois d'origine. On dénombre 71 dialectes présents en région. Chaque dialecte témoigne d'un attachement particulier des Valdôtains à leur racines, à leur lieu de naissance et à leur quotidien. L'*altsón* en constitue un exemple probant. Si la traduction de sa dénomination en italien ou en français, en langues nationales, offre aux personnes extérieures à la culture valdôtaine et aux langues de la vallée d'approcher sa signification, l'étude de ces dernières notamment autour de la graphie, de l'étymologie et de leurs représentations afférentes dégage une première distinction entre l'artse et l'*altsón* mais aussi permet de percevoir le contexte social et culturel qui détermine son identité.

[40] Tornatore, Jean-Louis cité par Priuli, Gherardo. *A l'origine de la phénoménologie artistique dans l'artisanat traditionnel. Gravure décorative Haut et Bas-relief. Symbolisme, fonctionnalité, esthétique actualité et considération pour une recherche en Vallée d'Aoste*. Scarmagno : Priuli & Verlucca Editori, 1989. p. 36.

[41] Brocherel, Jules. op. cit. p. 289.

[42] Dunoyer, Christiane. op. cit. p. 17.

L'*altsón* en patois de Fénis a pour racine l'*arca*, l'arche en latin, coffre utilisé dès l'antiquité. Diminutif de l'*artse*, l'*altsón* se révèle par ses dimensions moins imposantes que l'*artse* destinée majoritairement au grain. Par ces dimensions adaptées à des espaces de vie plus exigus comme la salle à manger ou la chambre, il est un élément indispensable à la vie valdôtaine. Cadeau à valeur symbolique contenant le trousseau de la mariée comme l'*altsón* de 1788, il est aussi garde-manger de produits non périssables mais également, grâce à ces compartiments de pouvoir, vaisselier ou encore secrétaire protégeant les documents familiaux. De faible hauteur contrairement à l'*artse*, il offre une assise supplémentaire appréciable dans des maisons où la vie modeste ne permettait pas l'acquisition d'une grande diversité de meubles. Il arbore souvent des éléments décoratifs réalisés à l'aide d'un compas, d'une gouge, d'un couteau et/ou d'un burin, suivant le type de motifs désirés. Ces ornements soulignent la place majeure qu'il occupe dans la maison et la valeur symbolique qu'il incarne. Leurs représentations traduisent une vie où plusieurs types de croyances s'entremêlent, structurant un univers rassurant et protecteur pour faire face à un quotidien parfois précaire et difficile.

Qu'en est-il de l'*altsón* aujourd'hui ? Nous l'avons constaté précédemment: son usage évolue selon le mode de vie opéré par celui qui le détient. Il serait donc pertinent, par des entretiens avec des familles qui en sont propriétaires, d'explorer son présent, sa fonction à ce jour, d'anticiper son devenir du contenu au contenant. Il s'agirait également d'interroger les artisans pour savoir si les motifs décoratifs encore exécutés dans diverses productions ont toujours une portée symbolique et comment au XXIème, ils se les approprient et les réinterprètent.

Bibliographie et webographie

- Priuli, Gherardo. *A l'origine de la phénoménologie artistique dans l'artisanat traditionnel. Gravure décorative Haut et Bas-relief. Symbolisme, fonctionnalité, esthétique actualité et considération pour une recherche en Vallée d'Aoste*. Scarmagno : Priuli & Verlucca Editori, 1989
- Perrin, Joseph-César. Omezzoli, Tullio (Rist. Anast.). *Augusta Praetoria. Revue valdôtaine de pensée et d'action régionalistes*, volume 5, 1950-1953. Le Château Edizioni: Aoste, 2001.
- Bauer, Roland. « *Le Français En Europe. Pays Limitrophes: Vallée d'Aoste* ». Ursula, Reutner (éd.). *Manuel des francophonies*. Berlin/Boston (de Gruyter) 2017, 246-273.
- Bétemps, Alexis. Saverio, Favre et al. *Le Patois. Un héritage culturel à partager*. Édition inconnue: Vallée d'Aoste, 2017.
- Boyer, Henri. « *Patois* », *Langage et société*, vol. , no. HS1, 2021, pp. 255-258.
- Comité de traditions valdôtaines. *Lo Flambò. Le Flambeau*, n°4, hiver 2008.
- Comité de traditions valdôtaines. *Lo Flambò. Le Flambeau*, n°1, printemps 1978.
- Cordero Mario (dir.), Barruol Agnés Grossan, Christian. *De l'habitation au musée : mobilier du Queyras*. L'ARCIERE. 1989
- Janneau, Guillaume. *Meubles basques et béarnais*. Paris : Hachette littéraire, 1975.
- Dunoyer, Christiane. *Les Nouveaux Patoisants En Vallée D'Aoste*. Musumeci S.p.A.Quart. Vallée d'Aoste. 2010.
- Lesbros, Delphine. « *Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées des cassoni* ». *La famille, les femmes et le quotidien (xive-xviiiè siècle)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2006. pp. 309-332. <http://books.openedition.org/psorbonne/74397>
- Martin, Jean-Baptiste et al. « *Le francoprovençal* » *Langues et cité*, n° 18, janvier 2011, 1-12.
- Roullet, Piero et al. *Rarità Alpine. Il Bellevue Di Cogne compie 90 anni*. Relais&Châteaux: Aosta. 2015.
- Rigat, Françoise. « *Les textes expographiques: pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne* ». *Ela. Études de linguistique appliquée*, n°138 (2005): 153-70. <https://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-153.htm>
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné Du Mobilier Français De L'époque Carlovingienne à La Renaissance*. Tome Premier [Meubles]. Ernest Gründ, 1926.

Le culle di montagna

Rita Cristina Manfro - Ricercatrice

La prima infanzia sul territorio alpino, fino a pochi decenni or sono, rappresentava il periodo più delicato dell'intera esistenza umana. La precarietà di salute, la speranza di vita alla nascita e l'elevata mortalità infantile[1] (anche se meno che in pianura) costituivano un freno alla crescita demografica. La nascita non era un evento solo familiare, ma coinvolgeva l'intera comunità: le donne ricamavano il corredo e gli uomini, con abile maestria, costruivano panche per riporre la biancheria del neonato, cofanetti e culle.

Come accadeva per tutte le costruzioni, anche le culle venivano confezionate perlopiù in legno, in midollino o in ferro battuto, anche se l'utilizzo di questi ultimi materiali era più frequente mano a mano che si scendeva verso valle. Per la realizzazione di quelle per uso quotidiano, si adoperavano legni delicati come il giunco, la vite selvatica, il cipresso, il tiglio e il pino. Il noce, il larice ed il cembro si usavano per fare culle battesimali, di maggior pregio e decoro, destinate a durare nel tempo, soprattutto nelle famiglie con prole numerosa. Questi legni emanavano essenze e fragranze utili al sonno del bimbo. Il legno di cembro, dove possibile, veniva preferito proprio per il suo gradevole profumo. A tal proposito è bene ricordare che uno studio del 2003 effettuato dal Cluster Legno e Tecnica del TIS[2] ha dimostrato come il legno di cembro abbia effetti positivi sul sistema nervoso e cardiocircolatorio; in altre parole, i neonati che dormono in una culla di cembro hanno un sonno più rilassato e tranquillo di quelli che dormono in quelle fatte con altro materiale.

Le culle in legno avevano basse traverse con le basi arrotondate per il dondolio e fori laterali attraverso i quali si incrociavano i nastri che tenevano fermo il neonato, a protezione da cadute accidentali durante il dondolio. In assenza di fotografie, consideriamo i molti ex voto pittorici che illustrano e testimoniano questo sistema di ancoraggio dei nastri (Figura 1).



Figura 1 - Santuario del Mazzucco (Biella)

[1] Nel 1866 la mortalità era pari al 214,5‰48, più marcata in pianura, che in montagna (<http://seriestoriche.istat.it>).

[2] Articolo sul quotidiano Alto Adige di venerdì 19 giugno 2009 pag. 14.

Ai lati spesso erano presenti dei pomelli, anche questi rigorosamente in legno, per permettere un fissaggio al letto nuziale. La madre poteva così dondolare il piccolo posto al suo fianco, con un piede. A seconda delle vallate, il dondolio poteva essere alla francese cioè dal lato corto della culla oppure all'italiana da quello lungo. Cullare il neonato era una pratica molto diffusa, che oltre a legare una madre al figlio, induceva il piccolo al sonno. A tal proposito è indicativo che, come scrive la dr. Bernardi-Gra-Tonetti «[...] in patois la parola culla (*bré*) corrisponda alla parola braccio, quasi a definirla un prolungamento del braccio materno [...]»[3]

Gli studi moderni hanno dimostrato ampiamente l'efficacia di tale pratica per un sano sviluppo psicofisico, ma le mamme di montagna che dondolavano il loro bimbi, questo non lo potevano ancora sapere.

Sulla testata delle culle, solitamente di forma circolare o comunque arrotondata, vi era un arco da culla al quale veniva fissato un tessuto di canapa, in bisso di lino, in organza di cotone, o in seta che scendeva avvolgendo la struttura, riparando in tal modo il neonato dagli insetti, dai piccoli roditori e dalla luce solare. Solitamente per questo velo si prendeva una parte dell'abito da sposa della mamma, retaggio di un'antica tradizione ebraica.

Le culle di uso quotidiano erano fatte scavando un mezzo tronco d'albero, altre con metà barile di legno, ed altre ancora recuperando vecchie gerle ormai in disuso. Queste ultime tipologie erano le più diffuse per il trasporto del neonato sui campi (figura 2), fino ai primi anni dell'Ottocento. Non dimentichiamo che le mamme erano solite portare con sé la prole nel loro lavoro agricolo e gli attacchi di roditori, rapaci, serpi non si sottovalutavano mai. Il pupo era costantemente sorvegliato dai fratelli maggiori o dalle altre donne a turno.



Figura 2 - Culla da basto
(Museo Civico Bardonecchia)

Differenti erano le culle battesimali, caratterizzate da una lavorazione particolareggiata di legni più pregiati e dai decori che le impreziosivano. In tutte le famiglie, gli uomini sapevano lavorare sapientemente il legno: erano artigiani a cui non mancavano doti d'artista, così soprattutto nelle sere di veglia, al tepore delle stalle, intagliavano e decoravano gli archi ed i fianchi delle culle, con raffigurazioni floreali, geometriche, cruciformi, cuoriformi, zoomorfe e fitomorfe. Piuttosto diffuso era anche il cristogramma IHS inscritto dentro un cerchio o dentro un sole.

[3] B. Bernardi-Gra-Tonetti *La culla nella tradizione valdostana in Le berceau*, Mondovì (CN) 2021.

La maggior parte delle culle osservabili nei musei etnografici disseminati sulle nostre vallate, riporta simboli apotropaici, per scacciare masche, streghe e spiriti maligni. In tutto l'arco alpino era diffuso il motivo del rosone a compasso con sei punte: lo si ritrova anche su altri oggetti del secolo scorso, come palette per decorare il burro, cassapanche, cofanetti. Presente in Italia dal VII secolo a.C., questo simbolo ha avuto larga diffusione nel Medioevo, sulle architetture civili e religiose di tutta la fascia montana. In alcune zone dell'arco alpino è noto come Rosa Celtica, Stella fiore, Rosa dei Pastori, Rosa Carolingia, ma sulle Alpi in generale è definito Fiore della Vita poiché rappresenta il sole con i suoi raggi[4].

Altra rappresentazione distinguibile era quella dell'allodola, che per il modo in cui si alza verticalmente prima di librarsi in volo, nella simbologia cristiana è l'immagine della preghiera che si innalza a Dio.

L'aquila[5] era impressa in molte culle poiché è l'attributo di San Giovanni, che godeva di una forte devozione da parte dei fedeli delle nostre montagne. Nella notte del 24 giugno, si svolgevano riti al limite tra il sacro e lo scaramantico, come lavare le vesti per il passaggio di utilizzo dai fratelli maggiori agli ultimi nati o raccogliere alcune erbe per farne infusi e decotti. Su molte culle erano raffigurate teste di cervo o palchi di cervo. In questo caso la simbologia va ricercata negli autori cristiani[6], secondo cui questo animale è immune al veleno del serpente, perciò assimilabile alla figura del Cristo, invincibile agli attacchi del Nemico, rappresentato come serpente appunto.

Altri motivi di decoro erano semplicemente dipinti, con colori delicati e motivi floreali e aulici, privi però di riferimenti realistici: ad eccezione fatta per le margherite, le rose, le stelle alpine e le specie a foglia larga, è difficile identificare i fiori rappresentati.

In alcune zone alpine, come la Val di Susa, si prediligeva la produzione di manufatti essenziali, volti alla ricerca dell'eleganza funzionale, mentre in alcune vallate del cuneese, in Valle d'Aosta e nelle zone Walser, al contrario si preferiva l'oggetto decorato ad intaglio.

Le decorazioni potevano essere intagli su legno, appartiene a questa tipologia la maggior parte dei reperti, intagli associati alla pittura, caratteristica tipica della Valle di Cogne e della Valle dell'Orco, o ancora dipinti su legno con pigmenti di origine naturale, come avveniva in alcune valli del cuneese o nella Valle di Champorcher.

[4] Dal 2001 è un marchio figurativo registrato come Sole delle Alpi, da Editoriale Nord S.c.a.r.l., proprietaria del quotidiano La Padania.

[5] Talvolta l'aquila ha tra i denti un serpente, a simboleggiare il Risorto che annienta l'antico Nemico.

[6] Sant'Ambrogio De interpellatione Iob et David, IV e si veda anche il Salmo 42. Molti santi si imbattono in cervi addomesticati: San Giuliano, Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, Sant'Egidio per citarne alcuni.

Nella cultura alpina, la culla era un manufatto che la tradizione voleva venisse fatto (o commissionato) e regalato dal padrino del pargolo, per essere utilizzata il giorno del battesimo. In altre vallate, era pratica diffusa far portare il neonato in braccio alla *porteuse*: solitamente era la stessa madrina che si offriva di accompagnare il neonato, ma poteva essere anche una giovane donna alla quale si chiedeva il servizio come augurio di buon auspicio. Altre volte ancora, la portante veniva pagata con qualche dono alimentare per aver assolto tale compito. In alta Val di Susa affidarsi alla *porteuse* era pratica abituale.

Per i battezzati nel periodo invernale, in caso di neve o pioggia, si utilizzava una culla a forma di arca fatta di legno e vetro, che forniva un buon riparo al bambino. Lo speciale giaciglio contro le intemperie era di proprietà della levatrice più anziana, che all'occorrenza lo prestava all'intera comunità alpina [7].

L'allestimento della culla prevedeva, oltre al velo di cui si è detto sopra, uno strato di paglia disteso sul fondo, per contenere la dispersione di calore e per isolare il fondo dal freddo sottostante. Sullo strato di paglia veniva posto un piccolo pagliericcio imbottito con foglie di faggio, granoturco, felce e alloro, crine di cavallo e fiori di lavanda. Tutte sostanze in grado di sprigionare delicate fragranze che conciliano il sonno.

Sopra a questo piccolo materassino si stendeva un lenzuolino ripiegato più volte a fisarmonica, per trattenere meglio le fuoriuscite di liquido dalla fasciatura, preservando asciutto il materassino. Si poneva dunque un basso e piccolo guanciaie, realizzato con una piccola tasca di tessuto, imbottita con fiori di lavanda e foglie di alloro. Preparata in tal modo la culla, si poneva il neonato, sul quale veniva posta direttamente la grezza copertina, tessuta con fili di ortica, di lana o di canapone, tinta di verde o rosso[8], colori ritenuti scaramantici fin dall'antichità.

Raramente si stendeva un lenzuolo, ma molto utilizzato era l'*arvercin*, una striscia di tela che veniva posta tra il viso del neonato e la ruvida coltre, per evitare gli arrossamenti prodotti dallo sfregamento. Alcuni di questi lembi sono delle vere e proprie opere d'arte, tessute e lavorate dalle sapienti mani di donne che li ricamavano o li confezionavano al tombolo, ai ferri, all'uncinetto o con una piccola navetta affusolata, oggi nota come chiacchierino.

La pratica della fasciatura, spiega le ridotte dimensioni delle culle, dentro le quali il bambino non occupava lo spazio che avrebbe occupato in tempi successivi. I neonati venivano fasciati stretti, avvolgendoli con le braccia parallele al tronco, con lunghe pezze di canapa e lino ricavate dal taglio di vecchie lenzuola. Contro gli arrossamenti, al posto del talco[9], si utilizzava la polvere di nocciolo o la farina del legno prodotta dai tarli (la si cercava tra le travature dei solai). Sul capo una cuffietta perlopiù bianca, sia per i maschietti che per le femminucce, copriva interamente la testa, lasciando scoperto solo il viso, e veniva legata con due nastri sotto il mento. I piedi erano protetti da calzette in lana o cotone a seconda della stagione, ed alle mani in inverno si mettevano delle muffole.

[7] S. Perron Cabus, R. Sibille, *Si jouvè sooupès e vèlh ou pouguës...Se giovane sapesse e vecchio potesse...*, Torino 2005.

[8] In passato era convinzione diffusa che per guarire i bambini da alcune malattie esantematiche, molto più diffuse di oggi, occorresse avvolgerli dentro coperte rosse.

[9] Il borotalco verrà utilizzato solo dopo il 1874, quando Henry Roberts lo produrrà nella sua officina farmaceutica a Firenze.

Così vestito e fasciato, il pupo veniva adagiato nella culla e lo si segnava con il segno di croce e in alcune vallate[10], gli si tirava leggermente il nasino, nel timore che crescesse con il naso schiacciato.

Nei freddi inverni, la ricerca del fuoco e del calore spingeva a posizionare le culle in prossimità del camino, esponendo i bambini a rischio di incendio. Anche la stalla si rivelava una preziosa fonte di calore: in alcune comunità alpine era ritenuta il salotto della casa, in quanto scaldata dagli animali che convivevano promiscuamente con le persone. Numerosi sono gli ex voto pittorici, che ancora una volta ci danno testimonianza di scene su uno scampato pericolo di incendio o di attacco da parte del bestiame (figura 3).

Nella bella stagione invece si utilizzavano stoffe più leggere come la canapa, il cotone, il lino o la seta. E nelle giornate più fresche, le copertine estive venivano poste sopra a quelle invernali per garantire al pupo un maggiore tepore.



Figura 3 - Museo del Paesaggio (VB)

Bibliografia e sitografia

- B. Bernardi-Gra-Tonetti *La culla nella tradizione valdostana in Le berceau*, Mondovì (CN) 2021
- E. Bassignana, *I nonni dicevano: consigli di vita e saperi pratici*, Ivrea 2016
- Quotidiano Alto Adige del 19 giugno 2009 – articolo *Wiegi, la culla che addormenta i bambini*
- D. Cane, *C'era una volta a Viù*, Torino 1997
- G. Jannon, *Cronache di ieri*, Condove 1996
- E. Milano, *Dalla culla alla bara*, Borgo San Dalmazzo 1923
- https://www.academia.edu/9847944/Thures._Storia_breve_di_una_comunit%C3%A0_alpina
- <http://www.antenati.san.beniculturali.it/v/Archivio+di+Stato+di+Cuneo/>
- http://www.atlantefestepiemonte.it/t_identview.php?IdFesta=901&CodiceFesta=00417801

Narrazione digitale dell'artigianato valdostano: il progetto MEDIA[1]

**Anna Maria Pioletti, Marta Favro, Gianluca Prestogiovanni
(Università della Valle D'Aosta)**

Introduzione

I rapidi cambiamenti e lo scambio di beni e informazioni sono elementi che contraddistinguono la globalizzazione, fenomeno che ha messo in crisi le rappresentazioni tradizionali, incidendo profondamente sul nostro rapporto con lo spazio[2].

Un contesto sociale caratterizzato dal mutamento costante e da un sentimento di incertezza ha favorito così l'esigenza di fissare dei punti fermi, di ricercare le tracce del nostro passato e di riscoprire l'unicità territoriale[3]. Un bisogno tanto più forte quanto forte è la consapevolezza di vivere in un mondo globale[4].

La dimensione locale, intesa come un "territorio di dimensioni contenute e contraddistinto da proprie specificità"[5] può quindi diventare un interessante laboratorio in cui si costruiscono nuove progettualità.

Il progetto MEDIA (Museo Emozionale Digitale multimediale Avanzato) si inserisce nel settore della fruizione del patrimonio locale. Esso si fonda su una ricerca volta ad ampliare le dimensioni dei servizi culturali grazie all'utilizzo di una tecnologia innovativa basata sull'osservazione dei visitatori e sull'analisi delle loro reazioni emotive tramite approcci di video-analisi su reti neurali e tecniche di studio applicate all'elaborazione di segnali elettrici raccolti da caschetti elettroencefalografici. Inoltre, vengono applicate la realtà virtuale e la realtà aumentata.

L'idea progettuale si pone come obiettivi sia l'arricchimento del patrimonio informativo del museo sia di offrire ai fruitori degli spazi espositivi la possibilità di vivere un'esperienza coinvolgente e personalizzata aumentando il grado di soddisfazione del visitatore e, conseguentemente, l'attrattività del MAV.

[1] Museo Emozionale Digitale multimediale Avanzato.

[2] Dematteis, Ferlaino 2003.

[3] Banini, 2009; Ferrata, 2011.

[4] Combi, 2016.

[5] Banini, 2009, p. 7.

Approccio metodologico

Il progetto si basa su un approccio di ricerca multi e interdisciplinare finalizzato ad approfondire teorie, metodi e tecniche digitali per la fruizione dei beni culturali, con particolare riferimento all'artigianato valdostano di tradizione. Tale esigenza nasce dal presupposto che il patrimonio locale possa assumere un ruolo significativo per la società contemporanea, non solo in quanto testimonianza della propria memoria ma anche come risorsa per lo sviluppo economico e sociale. Inoltre, nel contesto attuale, contrassegnato da un rapido e crescente sviluppo delle tecnologie di Informazione e Comunicazione (ICT), le tecnologie digitali offrono nuove possibilità di fruizione dei beni culturali e contribuiscono alla narrazione del territorio e alla costruzione di nuovi immaginari[6].

I beni culturali, infatti, manifestano il legame con il territorio che li ha prodotti e sono portatori di determinati valori sociali e culturali all'interno di un sistema di relazioni[7]. Ogni bene culturale, inoltre, racconta molteplici storie: non è soltanto un oggetto materiale, ma attiva memorie, emozioni e riflessioni[8].

Se da un lato, infatti, la fruizione dei beni culturali è mediata e influenzata dalla cultura di appartenenza, dall'educazione, dalle esperienze passate e dalle conoscenze che possediamo in merito all'oggetto che stiamo osservando, dall'altro la percezione estetica è in grado di attivare non solo ricordi ed emozioni, ma anche nuove visioni, relazioni e significazioni[9].

A questo proposito, ci possiamo avvalere della neuroestetica[10], che si occupa di indagare i processi cerebrali messi in atto dalle esperienze estetiche. Grazie all'utilizzo di tecniche di neuroimage, quali la risonanza magnetica funzionale (fMRI)[11], o di altre tecniche non invasive quali l'elettroencefalogramma (EEG), è possibile registrare e analizzare l'attività del cervello, aprendo così nuovi approcci di ricerca riguardanti la percezione dei fenomeni estetici[12]. Nel caso specifico del progetto MEDIA, tali ricerche possono aiutarci a meglio comprendere l'esperienza del visitatore di fronte agli oggetti di artigianato, in particolare il grado di coinvolgimento e la risposta emotiva.

[6] Barilaro 2001; Tanca 2011.

[7] Caldo, Guarrasi 1994; Dematteis 1999; Tanca 2011.

[8] Bodo et al. 2016.

[9] Bartalesi 2017.

[10] Utilizzato per la prima volta dal neuro-scienziato Semir Zeki, il termine "neuroestetica" indica la scienza che indaga la correlazione tra la percezione estetica e i processi cerebrali.

[11] La risonanza magnetica funzionale permette di rilevare quali aree cerebrali si attivino durante lo svolgimento di un compito.

[12] Freedberg, Gallese 2007; Bartalesi 2017.

In ambito museale, tali studi, combinati con l'applicazione delle nuove tecnologie, aprono un ampio e variegato ventaglio di possibilità che coinvolge tutti i settori dell'istituzione[13]. Inoltre, la museologia contemporanea è caratterizzata da una maggiore attenzione alle sensazioni fisiche, all'immaginazione, alla memoria e alle emozioni, nonché all'importante ruolo che esse giocano nelle esperienze individuali e collettive[14]. Al centro viene posto l'utente: le esperienze che si possono fare, sia all'interno del museo sia su app o siti web, diventano quindi il fulcro dell'offerta culturale, in cui vengono combinati elementi cognitivi ed emotivi[15].

Le nuove tecnologie, quali la realtà virtuale (VR) e la realtà aumentata (AR), rappresentano strumenti utili a generare una risposta emotiva al patrimonio e alla cultura. Esse hanno infatti un grande potenziale per quanto riguarda il coinvolgimento del pubblico e lo sviluppo del pensiero creativo[16]. Tuttavia, perché esse possano realmente apportare un valore aggiunto senza il rischio di rendere troppo comune o spettacolarizzare l'esperienza di visita[17], occorre che tali strumenti vengano inseriti all'interno di una precisa strategia comunicativa ed educativa; inoltre, sebbene importanti ed essenziali nella museografia contemporanea, essi non possono sostituirsi all'esperienza diretta dei manufatti e delle opere d'arte[18].

Caso di studio

Per il progetto MEDIA è stato scelto come laboratorio il Museo dell'Artigianato Valdostano di tradizione (MAV). Il museo racconta la tradizione valdostana ed il valore della manualità artigiana, le sue origini e la sua evoluzione nel tempo, fornendo interessanti spunti anche dal punto di vista didattico.

L'obiettivo del museo è coinvolgere il visitatore, rendendolo soggetto attivo grazie alla scelta di non sovraccaricare le teche, di non fornire audioguide agli utenti. Il percorso permette, inoltre, di attivare altri sensi oltre la vista, offrendo la possibilità di toccare materiali grezzi o semilavorati, quali la canapa, la lana, il legno e la pietra ollare.

Il MAV punta a far riflettere il visitatore sull'attuale ruolo dell'artigianato e sull'importanza dei manufatti, che vengono visti attraverso il significato che acquisiscono in relazione alla cultura che li ha prodotti: sia esso valore utilitaristico, a causa di un bisogno che si manifesta attraverso l'uso delle materie prime del proprio territorio, sia esso valore artistico e di memoria, riprendendo stilemi che si ricollegano al passato culturale delle proprie radici. Il MAV si pone così come strumento culturale per la comprensione dei valori socioculturali valdostani che si manifestano attraverso l'importanza identitaria dell'artigianato.

[13] Associazione dei musei svizzeri 2019; Solima 2022.

[14] Varutti 2020.

[15] Sturabotti, Surace 2017.

[16] Guazzaroni 2021.

[17] Belaën 2005.

[18] Sturabotti, Surace 2017.

La fase sperimentale

Il progetto MEDIA è frutto di una collaborazione sinergica tra enti di ricerca e aziende operanti sul territorio: Core informatica s.r.l., l'Università della Valle d'Aosta e il Politecnico di Torino.[19] Volendo mettere al centro sia gli operatori culturali sia i visitatori, l'obiettivo è quello di realizzare due diversi applicativi: una piattaforma web multicanale dedicata ai professionisti e un'applicazione mobile destinata al pubblico.

La piattaforma web, basata su standard catalografici europei, darà la possibilità alle istituzioni culturali di disporre di archivi digitali, che consentono un rapido accesso a una serie di informazioni sulla collezione e che permettono l'indirizzamento di percorsi dedicati[20]. Il processo di digitalizzazione e la messa in rete dei cataloghi, infatti, creano contestualizzazioni multiple dei vari oggetti. L'utente, quindi, non è più costretto a vedere l'oggetto nel contesto fornito ma è libero di esplorarne di nuovi e crearne di propri, a seconda dei propri interessi[21]. L'istituzione culturale può in questo senso controllare la quantità e la qualità delle informazioni facilitandone la fruizione, per tematica o per categoria di fruitori[22].

L'app mobile, invece, permetterà all'utenza di accedere a diversi contenuti multimediali ed utilizzerà tecniche di *Augmented Reality* (AR) per accompagnare il visitatore in un tour interattivo, consentendo di aumentare la capacità di percezione del messaggio culturale e di coinvolgere emotivamente l'utente nel suo percorso di visita.

In quest'ottica, il Progetto MEDIA intende dotare l'istituzione museale di dati che permettano questo tipo di targhettizzazione, specialmente riguardo l'impatto emotivo che determinati oggetti e le loro contestualizzazioni hanno suscitato in determinate categorie di persone.

[19] Il progetto risponde al Bando "Aggregazioni R&S" promosso dall'Assessorato Sviluppo economico, formazione e lavoro della Regione autonoma Valle d'Aosta e approvato con la deliberazione della Giunta n. 890 in data 19 luglio 2021. Il Bando costituisce applicazione della legge regionale 7 dicembre 1993, n. 84, recante "Interventi regionali in favore della ricerca e dello sviluppo"; esso ha la finalità di favorire la realizzazione, da parte di imprese industriali, singole o in collaborazione fra loro e/o con centri di ricerca, di progetti di ricerca industriale e di sviluppo sperimentale. La responsabilità scientifica è in capo all'Università della Valle d'Aosta (professoressa Anna Maria Pioletti).

[20] Sturabotti, Surace 2017.

[21] Navarrete, Mackenzie 2016.

[22] Ibidem.

Allo scopo di mettere al centro l'utente finale, il progetto ha proceduto a raccogliere dei dati sul coinvolgimento emotivo di fronte ad alcune opere. Infatti, degli esperimenti condotti dal 3D Lab del Politecnico di Torino hanno visto l'utilizzo di cinque oggetti del museo (un galletto, una culla, un collare per capra, una marca da burro e un *tatà*) sia nelle loro versioni reali sia in versione digitale. La prima sessione dell'esperimento si è svolta presso il museo: qui il partecipante era invitato prima a visualizzare e poi a interagire con gli oggetti stessi, toccandoli e muovendoli. La seconda sessione si è svolta in laboratorio: i volontari hanno avuto l'occasione di navigare in un ambiente virtuale, ispirato ad un villaggio valdostano, attraverso un dispositivo indossabile (*head mounted display*) per la Realtà Virtuale.[23] Anche in questa seconda sessione, al partecipante è stato chiesto prima di visualizzare e poi di interagire con gli oggetti. Durante gli esperimenti i partecipanti hanno indossato anche un caschetto per le rilevazioni delle onde elettriche cerebrali, ciò ha permesso di determinare il loro grado di coinvolgimento, unendo questa misurazione ad un questionario somministrato a fine esperienza.[24] Oltre alle rilevazioni effettuate tramite gli esperimenti, sono stati prodotti dei questionari atti a conoscere il gradimento generale dell'offerta del MAV e le emozioni provate durante la visita. Questa somministrazione, effettuata a visitatori del museo non partecipanti direttamente alle sessioni sperimentali, ha permesso di informare molti più utenti sul progetto e sulle sue finalità. L'elaborazione di questionari anche in lingua francese ed inglese, effettuata di concerto dai ricercatori dell'Università della Valle d'Aosta e del Politecnico di Torino, ha favorito inoltre il coinvolgimento di persone provenienti da diversi paesi. L'analisi dei dati ha rivelato come i visitatori siano risultati più coinvolti nella parte di Realtà Virtuale. Ciò dimostra come essa possa rivelarsi efficace nel coinvolgimento dei visitatori, soprattutto se affiancata ad una visita classica e comunque interattiva, come quella offerta dal MAV. Infatti, in particolare dall'analisi dei questionari è emerso come la disposizione degli oggetti, le esperienze tattili, l'illuminazione ed i colori dell'allestimento abbiano facilitato i visitatori ad immergersi nella realtà del museo come soggetto attivo.

Grazie alla Realtà Virtuale è inoltre, possibile rilevare diverse risposte e percezioni a diversi stimoli. In un museo, di norma, prevale la modalità di conoscenza basata sul linguaggio, sulle didascalie dei percorsi. Con questa tecnologia predomina, invece, una modalità scaturita da molteplici percezioni: è possibile vedere un oggetto da vicino, manipolarlo, sentirne il rumore durante l'utilizzo all'interno di un ambiente preciso[25].

[23] Arlati et al. 2021.

[24] Ramirez, Vamvakousis 2012; Castiblanco Jimenez et al. 2022.

[25] Ippoliti, Casale 2018; Sdegno 2018.

La scansione digitale di alcuni oggetti ha permesso inoltre la riproduzione degli stessi tramite la stampa 3D. In particolare, sono state scelte anche alcune opere del MAV e che, a causa del loro cattivo stato di conservazione, non possono essere esposte al pubblico. Questi manufatti diventano così fruibili sia attraverso tecnologie digitali sia attraverso la stampa in 3D: rendendo possibile quindi mostrare opere custodite in magazzino ed unire alla percezione visiva quella tattile, potenziando le già presenti sezioni del museo nelle quali è possibile manipolare alcuni oggetti.

Il valore del bene culturale viene dunque comunicato attraverso la fruizione fisica e quella virtuale, che insieme ne favoriscono la conoscenza e la comprensione. I patrimoni diventano coinvolgenti anche rispetto categorie più difficili da raggiungere, come ad esempio le nuove generazioni, che prediligono gli strumenti digitali. Un pubblico più ampio e diversificato comporta infine una crescita sia quantitativa che qualitativa dell'offerta culturale, con effetti sul tessuto sociale ed economico[26].



Screenshot dell'ambiente virtuale realizzato dal Politecnico di Torino

Primi risultati

La fase sperimentale svoltasi al MAV nella primavera-estate del 2023 ha evidenziato come siano emerse differenze significative tra i tracciati EEG relativi alle tre diverse fasi (osservazione, contestualizzazione e interazione): da questa analisi, si evince che la risposta emotiva risulta più alta quando le persone interagiscono con oggetti dinamici; inoltre, la risposta emotiva tende a essere maggiore a seguito di una contestualizzazione più specifica.

In contemporanea, è stato avviato il lavoro di creazione del database digitale delle opere presenti al MAV all'interno del nuovo sistema di catalogazione, sviluppato dal capofila del progetto Core Informatica s.r.l. All'interno del catalogo digitale saranno inseriti contenuti multimediali, quali foto, video, audio e aneddoti, da cui l'app mobile attingerà: quest'ultima permetterà di accompagnare i visitatori in un tour interattivo del museo, mostrando i contenuti in base alla tipologia di visitatore.

Molti studi scientifici hanno posto al centro della ricerca il ruolo delle emozioni, che possono influenzare o condizionare le sensazioni, le scelte, i ricordi, le idee e la socialità. In particolare, alcuni si sono focalizzati su precisi stati emotivi[27], mentre altre ricerche hanno studiato l'entità e l'intensità delle emozioni come misurati dell'esperienza estetica.

In ultimo è emerso, soprattutto grazie all'analisi dei questionari forniti ai visitatori come la valorizzazione degli aspetti emozionali della visita sia strettamente correlata all'allestimento: la presentazione degli oggetti, le sezioni tattili, le scelte cromatiche e di illuminazione permettono, infatti, di calarsi nella realtà del museo come soggetto attivo favorendo la comprensione dei manufatti e dei suoi significati, attivando quindi una forte reazione emotiva. Il progetto è ancora in corso e si concluderà nel gennaio 2024.

[27] Marín-Morales et al. 2018, Rodriguez et al. 2021.

Bibliografia

- Associazione dei musei svizzeri (AMS) (2019), Attività museale digitale. Un approccio globale, <<https://www.museums.ch/it/pubblicazioni/standard/digitalizzazione.html>>, 27.12.2022.
- Arlati, S., Keijsers, N., Paolini, G., Ferrigno, G., Sacco, M. (2021), *Kinematics of aimed movements in ecological immersive virtual reality: a comparative study with real world*, «Virtual Reality», 26, 3, pp. 885–901.
- Banini T. (2009), *Identità territoriale: verso una ridefinizione possibile*, «Geotema», 37: 6-14.
- Barilaro C. (2001), *Emergenze architettoniche delle città scomparse, beni culturali di eccezionale rilevanza. Il caso di Messina*, in I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio, Mautone M., a cura di, Bologna: Pàtron, pp 17-34.
- Bartalesi L. (2017), *Antropologia dell'estetico*, Mimesis edizioni: Milano.
- Belaën F. (2005), *L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ?*, in «Culture & Musées», 5, pp. 91-110.
- Bodo S., Mascheroni S., Panigada M. G., a cura di (2016), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, Milano: Mimesis.
- Caldo C., Guarrasi V., a cura di (1994), *Beni culturali e geografia*, Bologna: Pàtron.
- Castiblanco Jimenez, I. A., Marcolin, F., Ulrich, L., Moos, S., Vezzetti, E., Tornincasa, S. (2022, June), *Interpreting emotions with EEG: an experimental study with chromatic variation in VR*, in *International Joint Conference on Mechanics, Design Engineering & Advanced Manufacturing*, Cham: Springer International Publishing, pp. 318-329
- Combi M. (2016), *Cultures and Technology: An Analysis of Some of the changes in Progress - Digital, Global and Local Culture*, in *Cultural Heritage in a Changing World*, Borowiecki K. J., Forbes N. e Fresa A., a cura di, Berlino: Springer, pp. 3-15.
- Dematteis G., Ferlaino F., a cura di (2003), *Il mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento*, Torino: IRES.
- Dematteis G. (1999), *La geografia dei beni culturali come sapere progettuale*, «Rivista geografica italiana», 1057, pp. 25-35.
- Ferrata C. (2011), *I segni del tempo nello spazio. Dalla memoria al patrimonio, in Paesaggio senza memoria? Perché e come tutelare il patrimonio*, Ferrata C. E Crivelli P., a cura di, Cabbio: Museo etnografico Valle di Muggio, pp.16-23.

-Freedberg D. e Gallese V. (2007), *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «TRENDS in Cognitive Sciences», 11, 5, pp. 197-203.

-Guazzaroni G. (2021), *Digital Heritage: New Ways to Provoke an Emotional Response to Art*, «International Journal of Art, Culture, Design, and Technology», 10, 1, pp. 1-17.

-Ippoliti E., Casale A., (2018), *Rappresentare, comunicare, narrare. Spazi e musei virtuali tra riflessioni e ricerche*, in Panciroli C. e Luigini A. a cura di, *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*. Milano: Franco Angeli, pp. 128-150;
<https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/view/334/142/1578> (ultimo accesso 22.VI.2023).

-Lévy P. (1997), *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*, Parigi: Odile Jacob.

-Marín-Morales J., Higuera-Trujillo J.L., Greco A., Guixeres J., Llinares C., Gentili C., Scilingo E.P., Alcani (2019), *Real vs. immersive-virtual emotional experience: Analysis of psycho-physiological patterns in a free exploration of an art museum*, «PLoS ONE», 14, 10, pp. 1-24.

-Navarrete T. e Mackenzie O. J. (2016), *The Museum as information Space: Metadata and Documentation*, in *Cultural heritage in a changing world*, Borowiecki, K. J., Forbes N., Fresa A., Berlino: Springer, pp. 111-123.

-Pietroni E. (2020), *Ibridazione dei media nelle applicazioni interattive*, in Pescarin S., a cura di, *Videogames, Ricerca, Patrimonio Culturale*, Milano: FrancoAngeli,
<<https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/view/538/340/2598>>, 05.05.2023.

-Ramirez, R., & Vamvakousis, Z. (2012), *Detecting emotion from EEG signals using the emotive epoc device*, in *International Conference on Brain Informatics*, Berlin, Heidelberg : Springer Berlin Heidelberg, pp. 175-184.

-Rodriguez, R. M., Fekete, A., Silvia, P. J., Cotter, K. N. (2021), *The Art of Feeling Different: Exploring the Diversity of Emotions Experienced During an Art Museum Visit*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. Advance online publication», ottobre 21.

-Sdegno A. (2018), *Rappresentare l'opera d'arte con tecnologie digitali: dalla realtà aumentata alle esperienze tattili*, in Panciroli C. e Luigini A. a cura di, *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*. Milano: Franco Angeli, pp. 256-271.

-Solima L. (2022), *Le parole del museo. Un percorso tra management, tecnologie digitali e sostenibilità*, Roma: Carocci editore.

-Sturabotti D., Surace R., a cura di (2017), *Museum of the Future. Insights and reflections from 10 international museums*, Roma: Symbola Foundation.

-Tanca M. (2011), *Forme ed esperienze della geografia culturale*, in *Percorsi di geografia tra cultura società e turismo*, Mercatanti L., a cura di, Bologna: Pàtron, pp. 21-38.

-Vallet R., Donatoni N., a cura di (2006), *La collezione IVAT Institut valdôtain de l'artisanat typique. Volume 1, dal XIX secolo agli anni Sessanta*, Ivrea: Priuli e Verlucca.

-Vallet R., Donatoni N., a cura di (2012), *Amédée Berthod: un homme qui vivait*, Aosta: Duc.

-Varutti M. (2020), *Vers une Muséologie des Émotions*, in « *Cultures et Musées*», 36, pp. 171-177.
< <https://journals.openedition.org/culturemusees/5751>>, 13.10.2023

**BULLETIN DU CENTRE
D'ETUDES SUR
L'ARTISANAT DE
TRADITION**

**N°1
ANNO 2023**