L'ECHO

MAV



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

N°3
ANNO 2025

L'ECHO
N° 3
ANNO 2025
BULLETIN DU CENTRE D'ETUDES
SUR L'ARTISANAT DE TRADITION

indice

pag. 2

Forme, segni, simboli
Analisi della simbologia degli apparati decorativi degli oggetti di artigianato
Barbara Bernardi-Gra-Tonetti, Alessia Duroux

pag. 23

Les dentelles de Cogne : langue et tradition
Guichet linguistique francoprovençal de la Vallée d'Aoste
BREL – Assessorat régional de l'éducation, de la culture et des politiques identitaires

pag. 37

***Tzambreusse*, collari in legno: splendore e eleganza al collo delle capre. La tipologia di Champdepraz.**
Adolfo Lucianaz, Alessia Duroux

Forme, segni, simboli
Analisi della simbologia degli apparati decorativi degli oggetti di artigianato

Barbara Bernardi-Gra-Tonetti, Alessia Duroux

Nella produzione artigianale tradizionale, la forma di un oggetto non è il risultato di un progetto predefinito, bensì della sintesi tra estetica e funzione. È l'idea che, emergendo dal contesto culturale e materiale, si concretizza in forma. In questo processo, la decorazione non svolge un ruolo accessorio, ma si configura come componente strutturale del manufatto, portatrice di significato oltre che di valore estetico.
Il decoro nasce dall'esigenza dell'artigiano di personalizzare, arricchire e valorizzare il proprio lavoro, attraverso l'uso di segni che – incisi o dipinti – attingono a un repertorio simbolico condiviso, trasmesso dalla tradizione e radicato nella memoria collettiva. Questo linguaggio visivo, articolato e stratificato, viene interiorizzato dalla comunità e riconosciuto in modo spesso inconscio. Come afferma Piercarlo Jorio[1], "la decorazione dei manufatti artigianali non è stilizzazione del vero, ma simbolizzazione del vero".
Il cerchio, ad esempio, non rappresenta semplicemente una forma geometrica, ma diventa simbolo di ciclicità, ruota di fuoco, spirale dinamica. L'artigiano-pastore è spesso depositario inconsapevole di questi codici simbolici, che reitera secondo consuetudini rituali, contribuendo a creare un linguaggio segnico che riflette e interpreta il mondo.
Nel contesto alpino – e in particolare nella cultura materiale valdostana – i manufatti presentano una stratificazione simbolica complessa. Su uno stesso oggetto si possono riscontrare più elementi, affiancati o sovrapposti, riconducibili a diverse funzioni simboliche: vitali, protettive, identitarie. Tra i motivi più ricorrenti si trovano forme geometriche (cerchi, triangoli, croci), elementi fitomorfi e zoomorfi, nonché simboli di matrice cristiana.

[1] P.Jorio, In principio era la pietra. Matrici preistoriche della cultura pastorale alpina, Edizioni Eda, 1983.

Tuttavia, la cosiddetta “tradizione” va interrogata criticamente. In che misura i simboli che consideriamo tipici del patrimonio valdostano appartengono realmente al territorio? Un’analisi comparativa evidenzia che molti di essi affondano le radici nelle prime civiltà umane, condividendo elementi con culture preistoriche e lontane nel tempo e nello spazio. Simboli come il rosone, ad esempio, si ritrovano con sorprendente continuità in differenti contesti geografici e storici. La vera matrice comune, dunque, è l’uomo: il suo bisogno universale di attribuire significato al segno.
Secondo Raymond Humbert[2], artista e teorico del simbolismo popolare, il simbolo nasce come espressione orale di un’esperienza condivisa e si concretizza negli oggetti e negli strumenti della vita quotidiana; tuttavia, con il trascorrere del tempo, il suo valore originario si è progressivamente dissolto, lasciando spazio a una percezione meramente estetica che ne attenua la funzione spirituale e comunitaria.

Nell’anno 2025, il MAV – Museo dell’Artigianato Valdostano ha dedicato un’esposizione al tema dei segni e dei simboli, proponendo un’indagine sul simbolismo decorativo presente nei manufatti dell’artigianato tradizionale valdostano. L’intento della mostra era quello di invitare il visitatore a superare una lettura meramente estetica del decoro, restituendo al motivo ornamentale la sua dimensione originaria di simbolo, inteso come medium di un sapere condiviso, radicato nel tempo e nella comunità, nonché come ponte tra funzione materiale e significato immateriale.
L’esposizione si proponeva di ricercare la matrice primordiale dei motivi decorativi che ricorrono nei manufatti tradizionali, ricondotti, per quanto possibile, al loro segno generatore. L’indagine si articolava in un percorso di esplorazione dei significati reconditi dei segni che permeano la produzione artigianale valdostana, ponendoli in costante dialogo con contesti culturali distanti, sia sul piano geografico sia su quello temporale.
In questo contesto, un ruolo di particolare rilievo è assunto dall’intaglio ligneo, la tecnica decorativa più diffusa in Valle d’Aosta. Come osserva Carlo Jans[3], artigiano e studioso di artigianato, nessun altro territorio alpino ha saputo, grazie alla sua posizione di crocevia culturale, assorbire nel corso dei secoli un ventaglio tanto ampio di influenze iconografiche e simboliche. Tale peculiarità ha favorito la formazione di un linguaggio decorativo complesso, in cui tradizioni locali e apporti esterni si fondono in un sistema di segni in continua evoluzione.
Nell’apparato ornamentale dei manufatti d’uso, i segni non si presentano mai in modo isolato o nella loro forma elementare: essi tendono piuttosto a combinarsi e fondersi in una commistione di forme e significati, dando origine a evoluzioni figurative che testimoniano la vitalità e la stratificazione storica del linguaggio simbolico valdostano.

[2] R. Humbert, Simboli e arte popolare, Ghibli Editore, 2021.
[3] C. Jans, La scultura su legno, Musumeci Editore, 1978.

Esistono davvero simboli tradizionali di un luogo?

In che misura i simboli che consideriamo tipici del patrimonio valdostano appartengono realmente al territorio? La cosiddetta “tradizione” va interrogata criticamente.
Un’analisi comparativa evidenzia infatti che la maggior parte dei simbolismi ricorrenti nella produzione della tradizione artigianale valdostana in realtà affonda le radici nelle prime civiltà umane, condividendo elementi con culture preistoriche e lontane nel tempo e nello spazio. Il rosone, ad esempio, si ritrova con sorprendente continuità in differenti contesti geografici e storici: dalla Valle d’Aosta alla Sicilia, dalla Danimarca ai Pirenei, dall’Inghilterra agli Stati Uniti di America. Lo stesso possiamo affermare di simboli che nella nostra cultura sono strettamente legate alla cultura di matrice cristiana, come la croce, ma che in realtà in origine indicava l’uomo e la cui presenza nella rappresentazione umana esiste da 5.000 a.C. Anche la svastica, un simbolo che oggi leghiamo alle persecuzioni razziali europee del ‘900 in realtà è simbolo di luce, felicità e salute e lo troviamo nella cultura Azteca, in Mesopotamia, in India, in Grecia e in Italia fin dall’epoca preistorica.
Da questa ricerca degli apparati simbolici nel tempo e nello spazio, si evince come nessun simbolo possa essere considerato tradizionale di un luogo. I simboli hanno viaggiato nel tempo e nello spazio grazie agli incontri e agli spostamenti delle civiltà che hanno popolato il mondo sin dal principio.
La vera matrice comune è l’uomo, il suo bisogno universale di attribuire significato al segno.



Figura 1 - Dettaglio dell’esposizione “Forme, segni, simboli” presso il MAV.

Le forme e la loro evoluzione simbolica

Cerchio

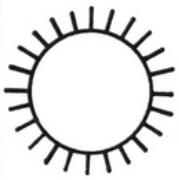
Il cerchio è una forma ricorrente sin dagli albori della civiltà umana. Riconducibile al sole, forza trainante della vita contadina, compare ovunque nelle sue differenti forme. È sinonimo di perpetuità, connubio tra creazione e distruzione in una forma senza inizio né fine ed è riscontrabile nelle raffigurazioni dell'Ouroborus, il serpente che si morde la coda.

Significato: ciclicità della vita e delle stagioni. Infinito, prosperità e fertilità.
Evoluzione: Appartengono alla simbologia solare i cerchi raggiati, gli elementi rotatori con vortice interno, spirali, svastiche di differenti forme e simboli esaformi.

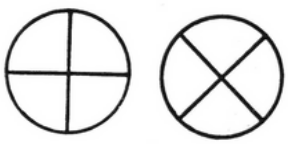


Figura 2 - Particolare di decoro circolare su una culla.

Evoluzione simbolica della forma del cerchio



Sole
Il disco solare o ruota di fuoco indica la continuità del tutto, fonte di vita e di luce.



Cerchio raggiato
L'unione di croce e sole sembra indicare l'uomo con valore non assoluto. In Asia indica la ruota solare e la storia scritta, mentre per i popoli germanici e alcuni asiatici è simbolo di luce.



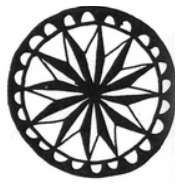
Disco raggiato vorticoso
Rappresenta sempre una ruota solare a cui è impresso un movimento rotatorio più accentuato, ma con punto interno che impone equilibrio.



Svastica
Simbolo primitivo della luce, ha significato di felicità e salute.



Rosa e rosone
Deriva dalla stella a sei punte circoscritta in un cerchio, ma arriva ad assumere la conformazione di fiore. È indubbiamente il simbolo più ricorrente nell'apparato decorativo della tradizione artigianale valdostana. Ai simboli esaformi in generale veniva attribuita la funzione di allontanare gli spiriti maligni e attrarre quelli buoni. Simboli propiziatori per la crescita del grano, per il sole e la pioggia, e per la salute del bestiame. Se la rosa è inscritta in un cerchio è simbolo di una nuova vita.



Sole circoscritto
Simbolo di giustizia. Nella tradizione cristiana è stato assunto a simbolo di giustizia divina, accompagnato dal trigramma di Cristo.

Quadrato
È una delle forme meno diffuse nell’arte pastorale valdostana, tuttavia il significato di questa forma è riconducibile sempre alla delimitazione dei campi coltivati, per i quali è simbolo di buon auspicio e prosperità. Di maggiore frequenza tra i decori a intaglio sono invece le sue evoluzioni, declinate secondo le molteplici sfumature del rombo.

Significato: fertilità, benedizione per la produttività della terra, eternità e rinascita, protezione e amore.
Evoluzione: rombo, rombo con 8 sovrascritto, rombo incrociato, incrocio romboidale, cuore.



Figura 3 - Particolare di decoro con simbolo romboidale su una marca da pane.

Evoluzione simbolica della forma del quadrato



Rombo
È l'evoluzione di un quadrato che cambia inclinazione e anticamente era simbolo di divisione e fratellanza: due direzioni che come due fratelli si uniscono e poi si uniscono nuovamente.



Rombo con 8 sovrascritto
L'unione di questi due simboli indica eternità (8 è simbolo dell'infinito) e rinascita.



Rombo incrociato
Composta da un rombo e da una croce di Sant'Andrea, questa figura è simbolo di fertilità.



Incrocio romboidale
Questo reticolo di linee ricorda i campi arati ed è simbolo di benedizione per la fecondità della terra.



Cuore
Questa forma assume un significato d'amore solo nell'Alto Medioevo. Si riscontra frequentemente nell'arte pastorale tracciato come simbolo di offerta e pensiero beneaugurale. Nel Medioevo era considerato anche un talismano a protezione dei bambini da spiriti malvagi e fatture.

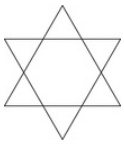
Triangolo, zig zag e ondulati
La forma del triangolo equilatero è considerata la forma perfetta per l'equilibrio delle proporzioni, ma difficilmente questo simbolo si presenta nella sua forma più pura, ossia isolata da un contesto decorativo. Tra i suoi significati vi è quello sessuale, maschile con vertice in alto e femminile con vertice in basso. È stato simbolo di montagna e viceversa di caverna, spirito e materia. Il punto di incontro di due triangoli che si toccano al vertice rappresenta anche l'umanità. Nei secoli è stato eletto dalla religione cristiana a simbolo della Trinità per la perfezione che rappresenta e, in alcuni casi, ospita anche l'occhio onniveggente di Dio. È più comune ritrovare questa forma nella sua reiterazione, a cornice di simboli e figure di maggiore dimensione: in questo caso il motivo del triangolo si trasforma in una linea a zig zag o una ripetizione di "denti di lupo" che ornano i bordi di un manufatto o incorniciano un rosone.

Significato: equilibrio, fecondità, simbolo sessuale, montagna, spirito e materia.
Evoluzioni: stella esaforma, zig zag, linee ondulate, dente di lupo.



Figura 4 - Particolare di un simbolo a stella intagliato su una marca da burro.

Evoluzione simbolica della forma del triangolo



Stella a sei punte
Dalla sovrapposizione di due triangoli equilateri rovesciati si ottiene una stella a sei punte; questa è non solo un'evoluzione della forma di origine, ma diventa punto di partenza dei simboli esaformi che conducono al rosone. L'esagramma stellare è simbolo di perfezione e di stasi.



Zig zag
Detto anche segno del "cane che corre", come tutte le grafie ad andamento orizzontale è espressione di magia difensiva. In alcune civiltà antiche si riferiva all'acqua (Egitto) e alla pioggia (Messico, Africa).



Zig zag incrociato
Questo simbolo non solo riprende due linee a zig zag sovrapposte, ma anche la doppia croce di S. Andrea e indica benedizione e fertilità.



Ondulato
Come per il precedente simbolo a zig zag ha origini antiche ed è un simbolo di difesa. Nei geroglifici, in una o tre linee, e nell'ebraico antico indica sempre l'acqua.

Croce e intreccio
La croce equibracci, detta anche croce greca, è tra i più antichi segni di vita, ma allo stesso tempo è il più enigmatico poiché mai usato in senso assoluto. È stata messa frequentemente in relazione con il sole e l'uomo. L'equilibrio della sua forma sembrerebbe simboleggiare il principio del mondo quadripartito. La molteplicità di segni cruciformi accostati tra loro formano segni reticolari, che rappresentano la difesa. Gli intrecci ad andamento curvo formano nodi che simboleggiano l'unione.

Significato: Uomo, sole, equilibrio, universo
Evoluzioni: Croce latina, croce di Sant'Andrea, reticolati, intrecci e nodi.



Figura 5 - Marca da pane con intaglio della croce a bracci patenti.

Fitomorfi e zoomorfi

Accanto alle forme geometriche, l'uomo ha sempre riprodotto la natura che lo circonda. Flora e fauna assumono significati specifici e sono ricondotte a caratteristiche umane. Una delle tematiche principali è l'albero della vita, simbolo di fertilità e beneaugurale, che non si presenta solamente con tronco e chioma, ma è raffigurato anche da mazzi di fiori o da un singolo fiore specifico, come il tulipano. Con l'avvento del Cristianesimo prende piede un apparato simbologico legato al Cristo: uva, melagrana, giglio (candore divino), rosa (Cristo), garofano (chiodo della crocifissione). Anche la forma animale porta con sé caratteristiche intrinseche dell'uomo forte e giusto, legandolo al territorio che lo circonda.



Figura 6 - Particolare di culla battesimale con decori fitomorfi.

Alcune simbologie fitomorfe e zoomorfe



Gallo
Virilità e potere sessuale, espressione totemica del ceppo d'origine.



Aquila
Acutezza e coraggio.



Camoscio e stambecco
Velocità e prontezza.



Pesce
Vita e fertilità, spiritualità, protezione e forza, capacità salvifica di Cristo.



Iris
Messaggio trasmesso da una persona a un'altra.

Giglio
Purezza e candore divino.



Rosa
Delineata in molteplici forme e stilizzata in rosoni, prende il significato di protezione se inscritta in un cerchio e simboleggia Cristo nella cultura cristiana.



Mandorla o ovale
Organo riproduttivo femminile, prosperità, vita e fertilità.

La distribuzione spazio-temporale dei simboli nel mondo




ITALIA
Toscana
Val di Pesa
Piana di San Lealino sec. XII
Calabria
Sardegna
Tombe megalitiche 7.000 a.C.
Emilia-Romagna
Palermitano
Trentino
Sicilia
Armeria, Villa romana del Casale
IV secolo a.C.
DANIMARCA
Cultivo non fondente qui I secolo a.C.
INGHILTERRA
Bredwardine (Herefordshire)
Chiesa S. Andrew XII sec.
GERMANIA
Valle del Reno
Amish
SPAGNA
Pareti Basche
Pirenei
Stele funeraria
III secolo d.C.
UNGHERIA
SVIZZERA
FRANCIA
Dueynes
GRECIA
Creta
Tondo Minoico 1600 - 1050 a.C.
ITALIA
Piemonte
Val Camonica
Parco di Naquane - pitture rupestri
13.000 - 1.000 a.C.
URKESTAN E IRAN
5700 a.C.
IRAN
Tepe Hissar
Culture Uruk
IRAQ SETTENTRIONALE
Assiri
Primo millennio a.C.
ITALIA
Lombardia
Valcamonica
Incisioni rupestri
13.000 - 1.000 a.C.
IRAQ SETTENTRIONALE
5301 - 2016 a.C.
TURKESTAN SETTENTRIONALE
Namazga II (5301 - 4350 a.C.
IRAQ
Samarra
6.000 a.C.
ITALIA
Piemonte
Valli di Lanzo
Val di Susa
Orsiera
Grotta di Porta Basilica
Neolitico 3000-4000 a.C
EGITTO
Edfu
Tempio di Horus
BULGARIA
Tripitaka, Tracia orientale,
vicino al Mar di Marmara, contenitore
per immagazzinamento grano
V millennio a.C
ITALIA
Abruzzo (Avezzano)
Riparo di Fontana Parlozzo
Fine Neolitico
Piemonte
Valle di Lanzo Usseglio - incisione
Calabria
Cosenza Papasidero, Grotta del Romito
Paleolitico superiore
ITALIA
Piemonte
Valle di Lanzo
Incisioni mesolitiche e neolitiche
8.300 a.C.
EGITTO
Assuan
Tempio di Kom Ombo
180 - 47 a.C.
Luxor
Tombe Nuovo Regno
1500 - 1070 a.C.
Tebe
Ipogeo di Tutmesi III
1481 - 1425 a.C.
IRAQ
Sumeri - Mesopotamia meridionale
IV - III millennio a.C.
INDIA
AUSTRIA
AFRICA
NORD INGHILTERRA
ITALIA
Trentino
Trento
Riparo Gaban
Neolitico antico
EGITTO
Geografici
FRANCIA
Periodo musteriano
70.000 - 30.000 a.C.
GRECIA
IX secolo a.C.
EUROPA CENTRALE
Campi di Urne
XIII - VIII secolo a.C.
IRAQ
Cultura di Samarra
Mesopotamia
6.000 a.C.
PAKISTAN
Harappa
Civiltà della Valle dell'Indo
III millennio a.C.
ITALIA
Toscana
Etruschi Le vie cave degli Etruschi:
Sorano, Sovana e Vitozza
VI-V secolo a.C
Puglia
Stele Daunia 650 - 600 a.C.
ASIA
Età del bronzo 3300 - 1200 a.C. circa
GIAPPONE
Nagano
Tempio Zenkoji VII secolo
INDIA
CINA
I libro antico libro
X secolo a.C.
EGITTO
XVIII dinastia 1543 - 1292 a.C.
IRAQ
Sumeri
Mesopotamia meridionale

L’apparato decorativo in alcuni oggetti di artigianato valdostano

L’artigianato valdostano, espressione di una cultura materiale profondamente radicata nel territorio alpino, si distingue non soltanto per la perizia tecnica delle sue lavorazioni, ma anche per la ricchezza dell’apparato decorativo che accompagna e spesso definisce la funzione dell’oggetto stesso. In questo contesto, l’ornamento non riveste un ruolo meramente estetico: esso si configura come veicolo di valori simbolici, credenze religiose, aspirazioni comunitarie e intenzioni apotropaiche o benaugurali.
L’analisi dell’apparato decorativo, svincolata dalla dimensione tecnica dell’esecuzione, permette di cogliere la stratificazione di significati che l’artigiano, consapevolmente o meno, ha inscritto nell’oggetto. Le forme geometriche, le stilizzazioni vegetali e animali, nonché i motivi simbolici di origine cristiana o precristiana, si presentano come elementi di un linguaggio visivo condiviso, la cui funzione è insieme estetica e comunicativa.
Nel contesto dell’artigianato tradizionale valdostano, i collari da capra – oggetti di uso quotidiano legati alla pratica pastorale – si distinguono per la ricchezza e la varietà del loro apparato decorativo. Realizzati in legno sono sempre ornati da intagli, spesso policromi, tali manufatti trascendono la mera funzione utilitaria per assumere un valore simbolico e identitario profondo. La decorazione, fatta di cuori, croci, stelle e motivi fitomorfi, lungi dall’essere un semplice elemento estetico, si configura come linguaggio visivo dotato di significati benaugurali, protettivi e distintivi. Esso rappresenta un sistema simbolico complesso, dove l’ornamento è strettamente connesso alla funzione protettiva e propiziatoria dell’oggetto. Esso testimonia la capacità dell’artigianato tradizionale di coniugare l’utile con il sacro, il quotidiano con il trascendente, offrendo un linguaggio visivo che ancora oggi restituisce la profondità culturale e spirituale delle comunità alpine.

Tra i manufatti più significativi dell’artigianato tradizionale valdostano, le culle occupano un posto di rilievo per la loro duplice natura: oggetti funzionali, destinati alla cura del neonato, e al tempo stesso portatori di un forte valore simbolico e affettivo. Lungi dall’essere semplici strutture lignee, le culle valdostane si presentano come vere e proprie opere d’arte popolare, nelle quali l’apparato decorativo assume una funzione comunicativa, protettiva e di buon auspicio.
Nei cofanetti e negli utensili domestici in legno, la decorazione assume spesso valore benaugurale o amoroso: cuori, fiori di montagna, colombe e intrecci vegetali sono simboli di fecondità, unione e continuità familiare. In tali oggetti, l’artigiano opera una sintesi tra utilità pratica e funzione simbolica, trasformando il manufatto quotidiano in un medium di comunicazione affettiva e rituale.

Le culle tradizionali si caratterizzano per un apparato ornamentale che integra motivi geometrici, floreali, zoomorfi e religiosi, in un linguaggio figurativo condiviso a livello comunitario. Tali motivi traducono visivamente un sistema di credenze e valori che trova nel mondo alpino la propria matrice culturale.
Particolarmente diffusi sono i cuori, i fiori stilizzati e le rosette solari, simboli di amore, vita e rinascita. Il cuore, spesso inciso o traforato sulla testata della culla, rappresenta l'amore dei genitori e il legame affettivo che unisce la famiglia, ma anche il principio vitale che protegge e sostiene l'esistenza del bambino. La rosetta solare, invece, è un simbolo apotropaico di antichissima origine, legato al ciclo del sole e alla rigenerazione della natura: il suo scopo è di scacciare gli influssi maligni e di garantire al neonato salute, crescita e fortuna.
Non di rado compaiono croci, stelle e motivi spiraliformi, che rimandano alla protezione divina e alla continuità della vita. Tali segni, spesso derivati da modelli decorativi romanici o da simboli di origine precristiana, testimoniano la sovrapposizione di credenze religiose e tradizioni popolari. L'ornamento diventa così un vero e proprio "talismano visivo", inciso nella materia lignea per garantire protezione e benessere al nuovo nato.
In alcune aree della Valle d'Aosta, le decorazioni comprendono anche animali simbolici – uccelli, colombe, cervi o cavalli – che richiamano la vitalità, la libertà e la fecondità. La loro presenza evoca la speranza di una crescita armoniosa e felice, inscrivendo nel legno un messaggio augurale rivolto al futuro.
Sotto il profilo antropologico, la culla valdostana costituisce una sintesi tra arte e rito. L'atto di intagliare e decorare la culla rappresentava un gesto d'amore e di protezione paterna: l'artigiano trasferiva nel manufatto un valore affettivo e simbolico, rendendo l'oggetto un segno tangibile di appartenenza e di continuità generazionale.

In conclusione, l'apparato decorativo dell'artigianato valdostano non può essere interpretato come semplice aggiunta ornamentale, ma va compreso come parte integrante della struttura semantica dell'oggetto. Esso traduce, attraverso forme visive codificate, una visione del mondo in cui l'utile e il simbolico, il bello e il funzionale, l'umano e il trascendente si trovano in un equilibrio inscindibile.

Il collare da capra



Figura 7
Collare da capra
Anonimo
XX secolo
Legno di pioppo
Collezione RAVA

Lo sviluppo della decorazione si stende in uguale maniera da un’estremità all’altra culminando al centro con il simbolo solare del rosone a sei petali incorniciato da altri sei petali, inscritto in un cerchio, bordato di quadrati. Scendendo verso le estremità, si trova un cuore, simbolo di amore umano e divino. Questo simbolo è posto al centro, sfiorato da due porzioni di rosone raggiato, che ripropongono la simbologia solare.
La parte sottostante è delimitata da una fascia di zig zag incrociati che formano rombi indicanti il concetto di fertilità.
Accanto al foro che ospita la stringa di cuoio del campano, qui assente, vi sono due stelle a cinque punte inscritte in cerchi bordati da linee a zig zag. La stella a cinque punte, dette a pentacolo, è presente in molti riti antichi e aveva valore sacro.

Il cofanetto della sposa



Figura 8
Cofanetto della sposa
Adolfo Lucianaz
1994
Legno di bosso
Collezione privata

Il coperchio mostra una commistione di intagli dove ricorrono cuori, motivi fitomorfi, motivi lineari intrecciati, stelle a sei punte, simboli solari e il trigramma di Cristo. Alcuni di questi motivi sono incorniciati da triangoli (dente di lupo). I lati più corti ospitano fiori esaformi circondati a semicerchio in un caso, con croci maltesi, cuori e triangoli nell'altro. Entrambe sono incorniciati da una fascia di rombi.
La superficie frontale presenta due grandi rosoni inscritti in fasce di rombi. Un rosone si compone di sei cuori intersecati tra loro, mentre il secondo mostra un motivo lineare ondulato a nodo, simbolo di unione. Le superfici all'esterno dei rosoni sono decorate con linee ondulate che si incrociano, e ai quattro angoli vi sono quattro piccoli rosoni, tutti differenti, con simboli solari.

La culla



Figura 9
Anonimo
XIX secolo
Legno di cirmolo
Collezione MAV

La spalliera dietro la testa del bambino presenta il trigramma di Cristo ihs da cui dipartono raggi di luce, che incarnano la divinità. È simbolo di protezione per la vita nuova.
La sponda destra ospita una rosa inscritta in un cerchio con circonferenza di semicerchi; il secondo cerchio mostra una croce a bracci patenti dalla linea curva, seguito da un altro cerchio che circoscrive il motivo zoomorfo dell'aquila, simbolo di acutezza e coraggio o della colomba, simbolo di pace. Chiude la sequenza un motivo fitomorfo che raffigura un ramo fiorito, verosimilmente la stilizzazione dell'albero della vita.

La sponda sinistra mostra nuovamente il cerchio con rosa incorniciata da semicerchi, identico al primo dell'altro lato; il secondo ha al centro un fiore a quattro petali e seguono la circonferenza una serie di semicerchi coronati da piccoli petali; un ulteriore cerchio ospita un ramo fiorito, ripresa dell'albero della vita. Chiude nuovamente la sequenza lo stesso motivo fitomorfo della sponda destra.
L'apparato decorativo si completa con l'ultima spalliera che vede intagliato il sole con raggio che sembrano petali e il cui centro è nuovamente una rosa, simbolo di protezione contro gli spiriti maligni. Secondo le credenze di alcune aree dell'arco alpino proteggeva le madri dalle streghe e non faceva perdere il latte materno per consentire al bambino di crescere forte.

Breve riflessione conclusiva

L'analisi della simbologia negli apparati decorativi dell'artigianato tradizionale valdostano rivela una duplice dimensione, sospesa tra unicità locale e universalità originaria. Da un lato, ogni manufatto reca impressa la peculiarità del contesto culturale e territoriale da cui proviene: l'intaglio, il motivo ornamentale, la scelta dei segni e delle forme diventano indicatori della provenienza geografica e identitaria dell'oggetto. Le varianti formali e simboliche permettono infatti di riconoscere specificità che distinguono una vallata da un'altra, una regione da un'altra, e, più in generale, una civiltà da un'altra. In essi si riflettono le differenze di sensibilità, di ambiente e di immaginario collettivo, frutto di sedimentazioni storiche e di scambi culturali stratificati nel tempo.
Dall'altro lato, la ricerca iconografica e comparativa mette in luce come tali distinzioni poggino su un terreno simbolico comune, che affonda le radici nelle forme primordiali del pensiero umano. Cerchi, croci, triangoli, spirali e intrecci ricorrono con sorprendente continuità attraverso epoche e latitudini, a testimonianza di un patrimonio segnico universale in cui l'uomo, al di là delle frontiere geografiche e temporali, ha espresso il proprio bisogno di significare e di rappresentare il mondo.
In questo equilibrio tra diversità e unità, tra territorio e archetipo, si colloca la ricchezza dell'artigianato valdostano: una produzione che, pur radicata in un ambiente specifico e riconoscibile, partecipa di un linguaggio simbolico universale, comune a tutte le civiltà. Gli oggetti d'uso, così, si configurano come testimonianze materiali di un sapere condiviso, in cui ogni segno è al tempo stesso espressione di appartenenza e memoria di un'origine comune.

Bibliografia

-Humbert R., *Simboli e arte popolare*, Ghibli Editore, 2021.

-Jans C., L*a scultura su legno*, Musumeci Editore, 1978.

-Jans C., *Il rosone nell'arte popolare valdostana*, Tipografia Valdostana, 1996.

-Jorio P., *In principio era la pietra. Matrici preistoriche della cultura pastorale alpina*, Edizioni Eda, 1983.

-Priuli G., *Decorazione a intaglio e ad alto e basso rilievo. Simbolismo, funzionalità, estetica, attualità e considerazioni per una ricerca in Valle d'Aosta*, Priuli&Verlucca Editore, 2004.

Les dentelles de Cogne : langue et tradition

Guichet linguistique francoprovençal de la Vallée d'Aoste
BREL – Assessorat régional de l'éducation, de la culture et des politiques identitaires

« L'âme d'un peuple vit dans sa langue ».
Johann Wolfgang von Goethe

Langue et artisanat

L'artisanat valdôtain de tradition est intrinsèquement lié à son territoire et, par conséquent, à sa langue, le francoprovençal qui, au fil des siècles, a donné vie à un lexique riche et original désignant les objets autrefois d'usage courant. Nous examinons ici, à titre d'exemple, le cas des dentelles de Cogne, témoignage exemplaire d'une pratique venue d'ailleurs mais qui a été profondément intégrée au tissu social, économique et linguistique local, jusqu'à devenir une expression unique et essentielle de son patrimoine identitaire.

Selon l'hypothèse la plus créditée, l'art de la dentelle aux fuseaux aurait été importé dans la Vallée d'Aoste par des religieuses bénédictines ayant fui le monastère de Cluny, en France, l'an 1665. Ces religieuses se seraient établies dans la région, notamment dans le hameau de Fossaz-Dessous à Saint-Nicolas, et auraient transmis leur savoir-faire aux femmes locales. Ce ne serait que vers la moitié du XIXe siècle qu'une femme de Cogne, Honorée Guichardaz, se rendant chez son frère Basile, curé à Saint-Nicolas, apprit les bases de la technique aux fuseaux pour l'enseigner ensuite à ses concitoyennes. Cette reconstruction se base principalement sur les chroniques consignées en 1905 par Louis Ferdinand Savin, de feu Cyprien de Cogne[1].

[1] Selon cette chronologie, les faits remonteraient plus précisément à 1853. Il convient toutefois de préciser que la tradition orale, appuyée par quelques documents, fait remonter l'introduction de l'art de la dentelle à Cogne à une époque plus ancienne.

Si la technique de la dentelle aux fuseaux a été importée, les motifs et les points sont rapidement devenus spécifiques à Cogne, s'inspirant de l'environnement, de la flore et de la faune locaux. Voici quelques exemples : *la teppa* [la motte de gazon], *la téta de l'ignón* [la tête d'oignon], *l'oué de l'ouille* [l'œil de l'aigle], *la pavioula* [le papillon] ou encore *la ratta* [la souris].
L'art de la dentelle de Cogne se distingue par le fait qu'il se transmet de mémoire, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des cas, comme en France ou en Belgique, où la production s'appuie sur la reproduction de schémas ou de dessins de base consignés sur des cartons.
Un savoir-faire traditionnellement retransmis oralement de mère en fille.



Figure 1 - Les dentelles de Cogne

L’outil de travail

Partons donc de l’outil de travail des dentellières : *lou queussén di pits* ou, selon d’autres locuteurs, *lou cavalot di pits*[2]. Ces noms désignent l’ensemble constitué du porte-carreaux et du coussin en rouleau. C’est sur ce coussin rembourré que les dentellières entrelacent les fils, enroulés sur les fuseaux, en les fixant avec des épingles. Le nombre de fuseaux, et donc de fils, varie de 8 à 88, en fonction de la complexité du motif et de l’habileté de la dentellière.



Figure 2 - Lou queussén di pits

[2] Var. *lou cavalò di pits.* Dans le village d’Épinel nous avons également attesté : *lou carèyén di pits* (Lea Bérard)

***Lou cavalot* [le porte-carreaux]**
À l'origine très simple, il devient de plus en plus décoré à partir des années 1960 mais, pour l'essentiel, son aspect et sa structure restent inchangés. Haut d'environs 75-80 centimètres, il est muni d'un compartiment avec couvercle destiné à recevoir la dentelle retombant du coussin. Sous ce compartiment, il peut parfois y avoir un tiroir pour le fil, les épingles et les fuseaux non employés. Ses deux bras verticaux présentent souvent plusieurs trous permettant de relever ou d'abaisser le coussin en fonction de la taille de la dentellière.


Figure 3 - Lou cavalot

***Lou queussén* [le coussin]**

Le coussin constitue le plan de travail des dentellières. Il se distingue de ceux utilisés en Tarentaise, au Dauphiné et en Maurienne par sa forme. Il s'agit d'un cylindre obtenu en pliant à la vapeur une planchette, normalement en bois d'arolle, *la ronfa*, d'une épaisseur d'environ 5 millimètres et d'un diamètre variable, normalement entres 22 et 26 centimètres, mais pouvant être plus grand. Jadis, on tendait sur cette planchette une couche de paille de seigle tressée, puis une ou plusieurs couches de laine cardée, doublées d'une toile de laine assez épaisse. De nos jours, le rembourrage traditionnel a laissé la place à plusieurs couches de drap enroulées autour du cylindre. Le tout, jadis comme maintenant, est revêtu d'une toile plus fine, *la téla*, quadrillée, solidement fixée au cylindre interne en bois par des tirants. Ce dernier détail, le quadrillage de la toile, n'est pas du tout anodin. Loin d'être un simple motif décoratif, le quadrillage permet aux dentellières *de tiré drét*, c'est-à dire de maintenir la direction de la lisière et l'alignement du motif.



Figure 4 - Lou queussén

***Le bebéille* [les fuseaux]**

Les fuseaux doivent avoir une tête délicate, un corps mince et long pour pouvoir enrouler beaucoup de fil et un fond relativement lourd pour maintenir le fil en tension. C'est pourquoi ils sont toujours fabriqués en bois dur, avec une bonne masse et des fibres compactes pour qu'ils ne se cassent pas en les maniant. Les essences de bois les plus utilisées sont donc le frêne, le noyer, le pommier et le poirier. La tête présente toujours une rainure dans laquelle on fait passer le fil, qui est ensuite bloqué avec un nœud particulier, *lou boutchet*. De nos jours, tous les fuseaux sont fabriqués au tour mais dans le passé il y en avait aussi qui étaient réalisés à la main. Ces derniers avaient une forme différente et très reconnaissable. Au-delà de la forme, ce qui fait la particularité des fuseaux de Cogne c'est la façon dont ils sont maniés. Selon nos informateurs, les dentellières de Cogne sont les seules *a tapé le bebéille*, c'est-à-dire à lancer les fuseaux d'un coté à l'autre du coussin pour boucler certains éléments de la dentelle, comme *le bône* [les trous].



Figure 5 - Le bebéille

***Lou fit* [le fil]**
À l'époque où la quasi-totalité des matières premières était produite sur place, les fils employés par les dentellières étaient de chanvre local [*ritta*]. Ces fils, plus épais et plus rêches, ont par la suite été remplacés par des fils de lin [*lén*], plus fins et plus blancs[3]. Actuellement, les fils de lin utilisés par la coopérative des Dentellières de Cogne proviennent de France, de Belgique et, plus rarement, d'Italie.

***Le-z-épéngue* [les épingles]**
Terminons avec les épingles. Elles n'ont jamais été fabriquées sur place. Traditionnellement, elles avaient une tête en pâte de verre. Dans les années 1980, la coopérative des dentellières de Cogne, en s'appuyant sur quelques anciens exemplaires, a chargé un maître-verrier de Venise d'en reproduire. Comme l'explique Attilio Boccazzi-Varotto dans son livre « Dentelles de Cogne », dans lequel nous avons largement puisé nos informations, les épingles étaient en laiton ou en cuivre, deux métaux qui ne rouillent pas et ne tachent donc pas la dentelle. Ceci était particulièrement important autrefois, lors des longues veillées d'hiver, quand l'art de la dentelle se pratiquait au *bon beu*, le compartiment de l'étable réservé aux hommes, où l'air était particulièrement chaud et humide en raison de la proximité du bétail.

[3] Il convient de noter que dans le passé on utilisait également du fil de lin écru, plus ou moins foncé. De nos jours, cette pratique a presque complètement disparu.

Le lexique

Comme toute activité humaine, l'art des dentelles de Cogne aussi possède son propre lexique, évidemment en langue francoprovençale.
Héritage d'une tradition familiale transmise oralement d'une génération à l'autre, ce lexique peut donc varier, même de façon radicale, d'un locuteur à l'autre. C'est pourquoi dans cet article nous nous bornons à fournir le lexique attesté par l'une de nos sources : les dentellières de la coopérative de Cogne[4]

Quelques mots génériques

La pitséire	la dentellière
Lou pits	la dentelle
Lou dessèn	chacune des figures reproduites dans une dentelle (ex. *lou ventaill, la pavioula, la fenétra*).
La fasón	le modèle, le motif initial qui sera répété tout au long de la dentelle. Il comprend l'ensemble de toutes les figures d'une dentelle.
Beté la fasón	fixer les fils sur le coussin à l'aide des épingles avant de commencer une nouvelle dentelle (une épingle tous les quatre fuseaux).
Coumenché la fasón	commencer à tresser le motif de la *fasón.*
La simossa	la lisière de la dentelle, par où la dentelle sera cousue au tissu.
La pouénte	le motif se trouvant à l'autre extrémité de la dentelle par rapport à la lisière (les entre-deux n'ont pas de *pouénte*).
Lou becq	l'extrémité, le point culminant de chaque *pouénte*.

[4] Téresina Gérard, Graziella Perret, Viola Jeantet, membres de la coopérative « Les Dentellières de Cogne »

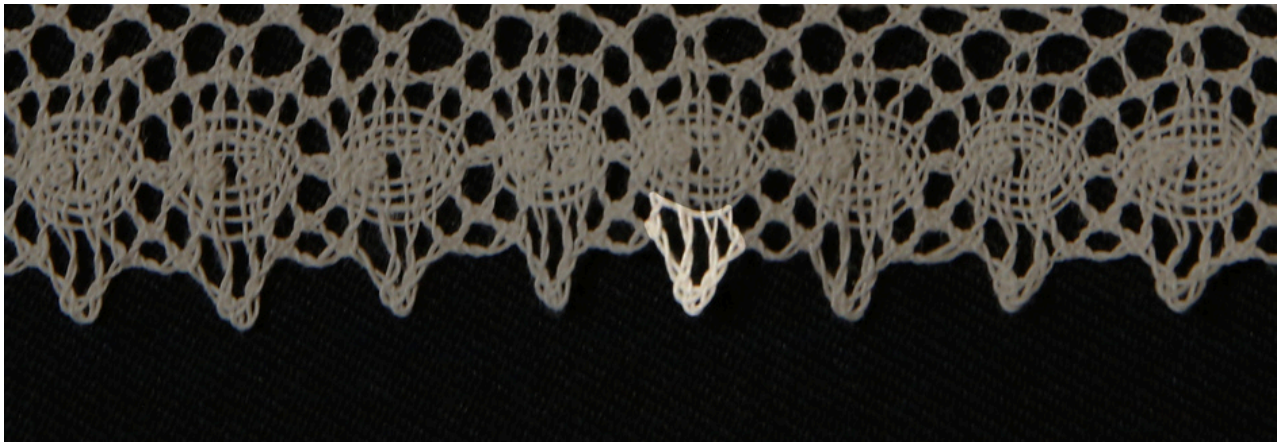


Figure 6 - Lou becq

La liste, non exhaustive, des principaux motifs, dessins et textures que nous avons recensés :

1. Les textures

tchéra ou crouéiyaye a méitchà	[claire, espacée / tressée à moitié]
teuppa	[sombre, serrée]

2. Boucles et figures

Bôna sémpia / botcha sémpia	[trou / boule simple]
Bôna dobbia / botcha dobbia	[trou / boule double]
Bôna camanda (ou camàn)	[trou charmant, joli, riche]
Bôna caraye	[trou carré]
Lo gran di rise	[la graine de riz]
Le gran d'ôdzou	[les graines d'orge]
La fenétra	[la fenêtre]
Teppa teuppa	[motte de gazon sombre, serrée]
Teppa tchéra / crouéijaye a méitchà	[motte de gazon claire, espacée]

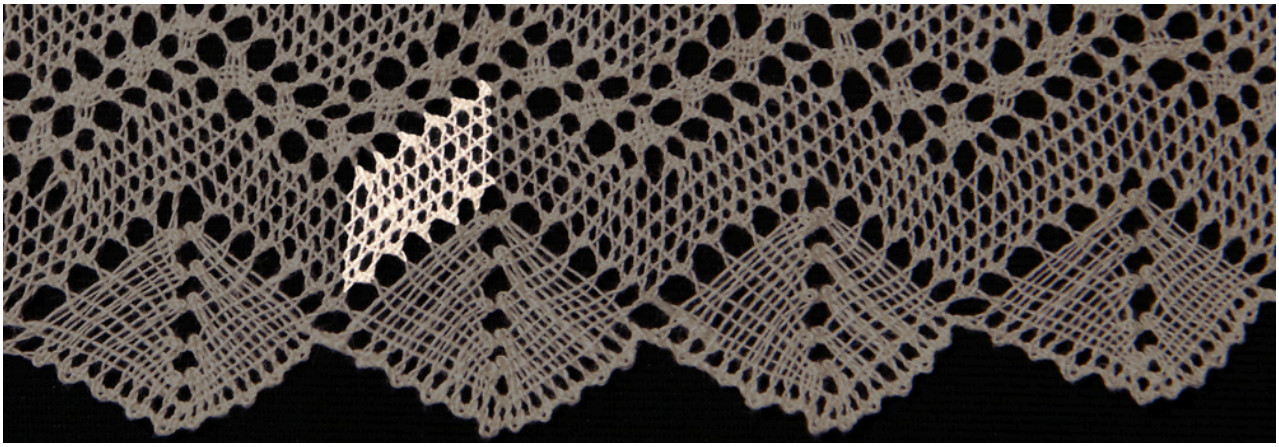


Figure 7 - Teppa tchéra

Lou las de carón	[l'as de carré]
Le den dou ressigón	[les dents de la scie]
La tséina de la montra	[la chaîne de la montre de gousset]
Lou ventaill	[l'éventail]
Lou tôtset	[le (fil) tordu[5]]
L'abrou	[l'arbre]
La foille	[la feuille]
La téta de l'ignón	[la tête d'oignon]
La pavioula	[le papillon]

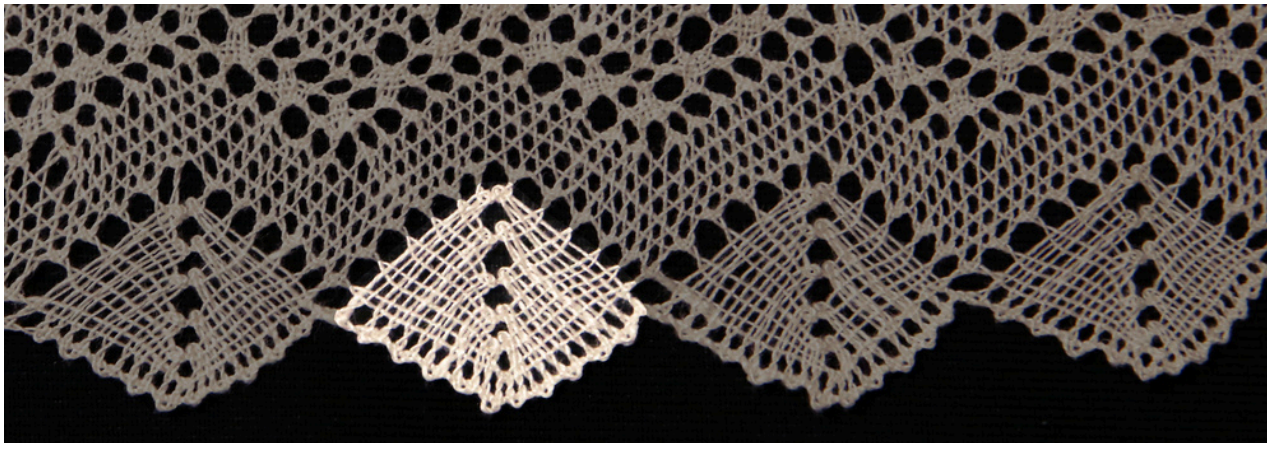


Figure 8 - L'abrou

[5] La traduction de ce mot pose problème car la forme carrée du dessin ne correspond pas du tout à celle du biscuit connu sous ce nom : le « torcetto » en italien. En accord avec notre collaborateur linguistique de Cogne, nous proposons donc cette traduction, en référence à la façon dont le fil est tordu pour réaliser la figure.

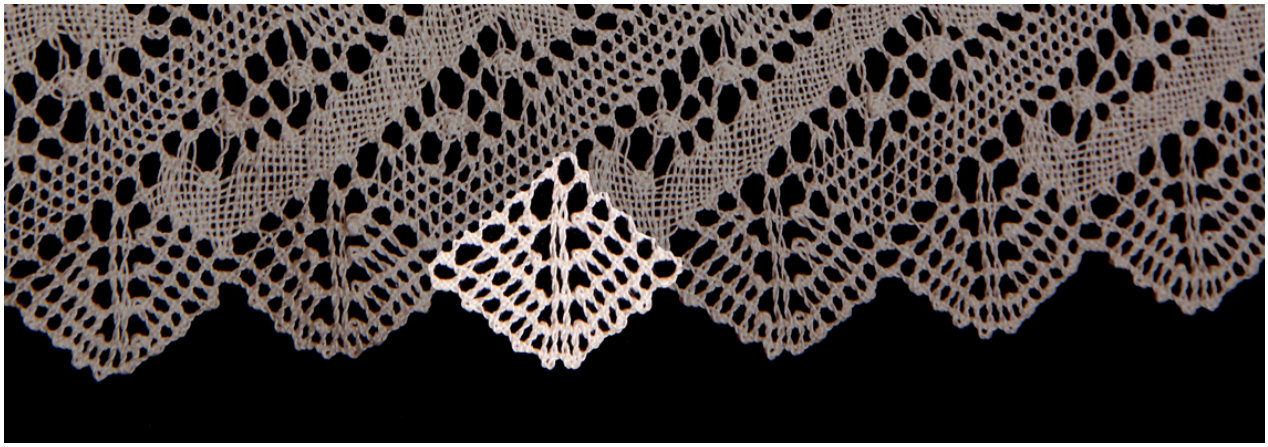


Figure 9 - La pavioula

L'aragne	[l'araignée]
La ratta	[la souris]
Lou ratén	[la petite souris]
La ratta dobbia	[la souris double]
L'oué de la pèanì	[l'œil de la perdrix]
L'oué de l'ouille	[l'œil de l'aigle]
L'oué dou moutset	[l'œil du faucon]
Piouta tchéra / crouéijaye a méitchà	[patte claire, espacée]
Piouta teuppa	[patte sombre, serrée]
Petchouda grénfie	[petite griffe]
La patta de la dzeleunna	[le pied de la poule]
La créipa dou poou	[la crête du coq]
Lou soulaill	[le soleil]
Le-z-étéle	[les étoiles]

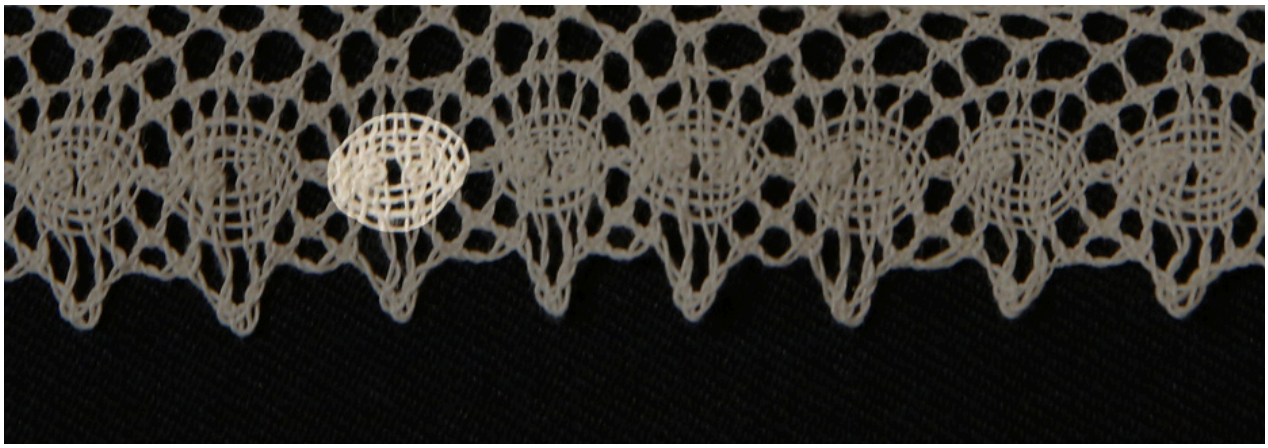


Figure 10 - Lou soulaill

3. Les motifs

L'esse teuppa	[le S serré, sombre]
L'esse tchéra / crouéijaye a méitchà	[le S clair, espacé]
L'esse di ratte	[le S des souris]
L'esse di tôtset	[le S des (fils) tordus]
L'esse a bôna camàn	[le S à trou charmant]
La mi esse teuppa	[le semi-S serré, sombre]
La mi esse tchéra / crouéijaye a méitchà	[le semi-S clair, espacé]

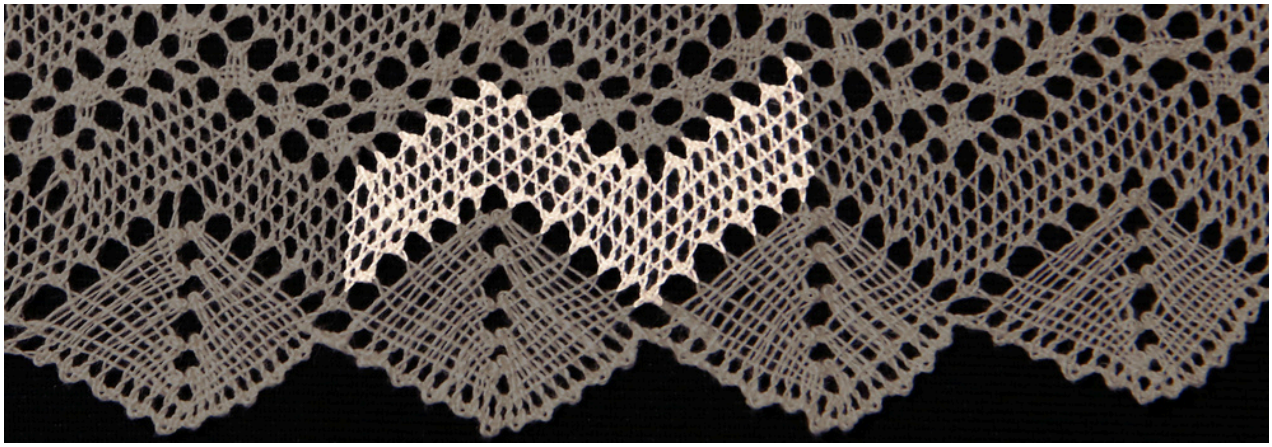


Figure 11 - L'esse tchéra

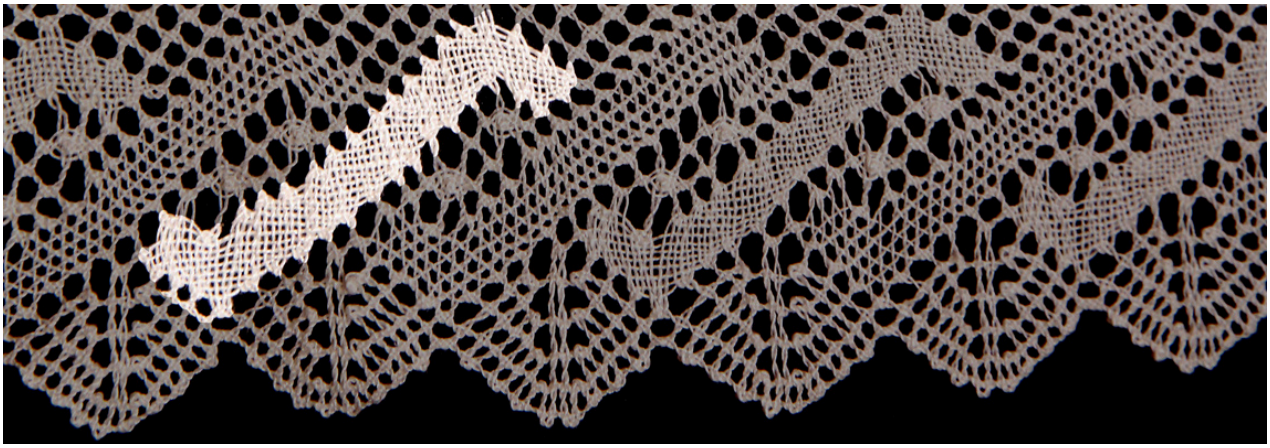


Figure 12 - La mi esse teuppa

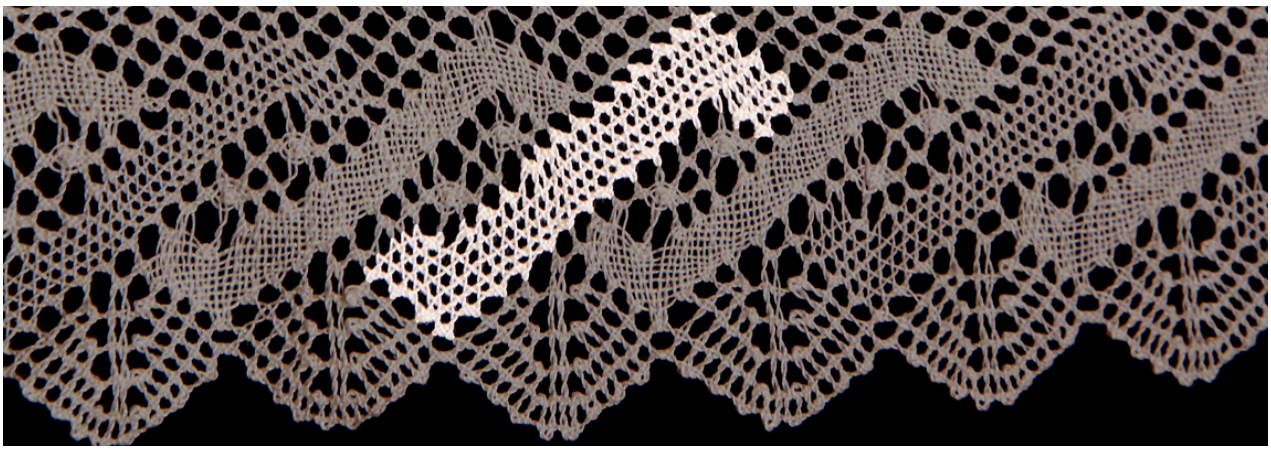


Figure 13 - La mi esse tchéra

La croué di bône	[la croix des trous]
La croué di ratte	[la croix des souris]
La croué de tôtset	[la croix de (fils) tordus]
La pouénte teuppa	[la pointe sombre, serrée]
La pouénte tchéra / crouéijaye a méitchà	[la pointe claire, espacée]
Lou becq teup	[le bec sombre, serré]
Lou becq crouéijà a méitchà	[le bec tressé à moitié]
Lou becq tchèa	[le bec clair, espacé]
Lou pepeillón	[l'eppendice]

Retrouvez cet article, illustré de nombreuses photos, sur le site patoisvda.org, dans la rubrique « Culture/Artisanat ».

Bibliographie

Boccazzi-Varotto A., *Dentelles de Cogne*, Priuli & Verlucca, 1990.

Informateurs du Guichet :
Teresina Gérard
Viola Jeanet
Graziella Perret
Lea Bérard

Textes : Daniel Fusinaz
Photos : Bruno Domaine

Tzambreusse, collari in legno: splendore e eleganza al collo delle capre. La tipologia di Champdepraz.

Adolfo Lucianaz, Alessia Duroux

Premessa

La storia di un territorio vive nelle mani di chi lo ha abitato. A Champdepraz, tra gli anni Quaranta e Settanta del Novecento, artigiani straordinari hanno dato forma a opere di sorprendente qualità esecutiva ed estetica, realizzate nonostante le condizioni di vita semplici e spesso difficili di quel periodo. Leggere oggi questi manufatti significa riconoscere un'eredità preziosa: un patrimonio culturale che rischia di scomparire nel silenzio se non impariamo a custodirlo e valorizzarlo.

Questo piccolo lavoro di ricerca nasce con l'obiettivo di portare alla luce l'eccellenza nascosta di quegli artigiani, rendendo visibile e comprensibile l'ingegno, la creatività e la perizia tecnica che hanno saputo esprimere. Un impegno che intende sensibilizzare la comunità alla conservazione, tutela e valorizzazione di queste opere, soprattutto nelle aree più vicine al nucleo produttivo originario.

Parallelamente si vuole ampliare e arricchire l'archivio fotografico esistente, nominando scatti finora anonimi e restituendo loro identità grazie all'attribuzione dei nomi degli artigiani, rendendo così più leggibili, riconoscibili e trasmissibili le testimonianze materiali della tradizione artigiana di Champdepraz.



Figura 1 - Collari da capra di Champdepraz esposti presso il MAV

Gli artigiani dei collari da capra

Gli artigiani a noi attualmente noti sono Dherin Pietro Paolo detto Paoulén Poūlante (Champdepraz 1905-1992), Péaquin Pietro (1936-2018), Dherin Rino Giuseppe detto Pino (1926-?), Crestaz Francesco detto Isolino (1945-2011) e Jacquin Diego (1969).
L'artigiano Paolo Dherin è da considerarsi il capostipite della compagine di artigiani specializzati nella produzione di collari da capra, pur nella consapevolezza che egli avesse certamente avuto dei modelli e riferimenti antecedenti a noi non documentati, riconducibili a tradizioni orali e a saperi artigianali di matrice molto antica.



Figura 2 - Dherin Paolo espone i suoi collari da capra.
Regione autonoma Valle d'Aosta - Archivio BREL - Fondo Bérard - Foto Octave Bérard

A tale proposito risulta particolarmente pertinente il riferimento alle osservazioni di Piercarlo Jorio in merito ai decori dei collari lignei. Jorio rileva infatti come “generalmente in queste composizioni si riscontri, accanto a un effetto di campitura totale, il principio del risalto centrale, tipico dell’oreficeria lombardo-barbarica”. Lo stesso autore sottolinea inoltre che “la cromia fondamentale impiegata per evidenziare stelle e rosoni è la medesima degli smalti *cloisonnés* di tradizione bizantina” [1].



Figura 3 - Dherin Paolo, fierezza nella presentazione dei suoi collari.[2]

[1] P.Jorio, In principio era la pietra. Matrici preistoriche della cultura pastorale alpina, Edizioni Eda, 1983.
[2] Immagine tratta dalla pubblicazione G.Bini, Q.Joly, Solo le pietre sanno, Edizioni Virginia, 1980.

La cura riservata alla colorazione dei collari rappresenta il tributo del pastore-artigiano ai propri animali: un gesto di attenzione, di ringraziamento e di riconoscenza per il ruolo fondamentale che essi rivestivano nell'economia familiare, rendendo possibile all'uomo l'accesso a un alimento primario quale il latte. La ricerca della bellezza nella realizzazione dei collari da capra costituiva indubbiamente una sfida rilevante, tanto più ardua in presenza di materie prime povere, quali quelle disponibili in passato; tuttavia essa risultava conseguibile grazie all'abilità manuale, a una raffinatezza innata e a un grande senso del buon gusto. Ciò testimonia come la sensibilità estetica e il savoir-faire siano indipendenti dal tenore di vita dell'individuo e profondamente radicati nel suo patrimonio culturale.



Figura 4 - Dherin Paul-Pierre [3], espone i suoi collari in un angolo del banco dei fratelli Brunodet alla Foire de Saint-Ours.[4]

[3] Lo studioso Robert Berton indica l'artigiano con il nome Paul Pierre sulla rivista Le Flambeau, numero 103, autunno 1982.

[4] Immagine tratta dalla pubblicazione R.Willien, Saint-Ours foire millénaire, Saiga già B & G, 1970.

Paolo Dherin rappresenta, allo stato attuale delle conoscenze, il primo autore cronologicamente attestato nella produzione di tali manufatti. Senza timore di incorrere in valutazioni ingiustamente comparative, è possibile affermare che il suo livello tecnico rimane tuttora ineguagliato. Le sue opere si distinguono per l'elevata qualità esecutiva, la cura meticolosa della fattura e l'impiego di composizioni decorative armoniose, caratterizzate da un gusto formale di eccezionale equilibrio. Taluni esemplari presentano inoltre interventi cromatici realizzati mediante inchiostri di origine vegetale, applicati con notevole padronanza dei materiali e delle tecniche, a testimonianza di una competenza artigianale di altissimo livello.



Figura 5 - Collare da capra con decorazione policroma di Dherin Paolo, datato 1946. Collezione privata.



Figura 6 -
Collare da capra
Dherin Paolo
Legno di acero
XX secolo
Collezione MAV.





Figura 7 e 8 - Collare da capra con decorazione policroma di Dherin Paolo.
Raro esemplare con firma completa dell'autore e decori dissimili nei due lati.
Collezione privata.

Nel suo campionario decorativo è spesso presente la stella che potrebbe rappresentare Venere, la stella del buon pastore (*iteila di boun bergi*), il quale alla sera ricovera in stalla le sue capre dal pascolo solo quando ne vede la sua comparsa in cielo.
Codesta stella compare spesso anche nelle opere di Péaquin Pietro a cui sappiamo che Dherin Paolo ha insegnato le tecniche di fabbricazione dei collari da capra quali la piegatura a caldo del legno e la tecnica decorativa.



Figura 9 - Particolare della stella del buon pastore intagliata su un collare da capra di Péaquin Pietro esposto al MAV.





Figura 10 e 11 - Collari da capra di Péaquin Pietro.
Collezione privata (figura 10) e Collezione MAV (figura 11).

L’artigiano Dherin Rino Giuseppe invece presenta un campionario decorativo personale, anche se facilmente ricollegabile allo stilema di Champdepraz: riempimento armonioso, elegante e totale del campo con messa in risalto della parte centrale.



Figura 12 -
Collare da capra
Dherin Rino Giuseppe
Legno di bagolaro
2006
Collezione MAV

Nei decori di Crestaz Francesco troviamo invece una ricorrenza della presenza di un cerchio di piccole dimensioni ricavato da un punzone in ferro di tale forma, la cui frequenza può essere considerata (oltre ad altri elementi ricorrenti, in primis la sigla della firma CF), una chiave di lettura per l'attribuzione dell'opera all’autore.





Figura 13 e 14 - Collari da capra di Crestaz Francesco.
Collezione privata.
Foto di Jean Claude Bovet.

Accanto all’analisi degli apparati decorativi, risulta ora necessario soffermarsi sugli aspetti costruttivi e sulle modalità di fabbricazione dei collari, elementi fondamentali per una comprensione completa delle competenze tecniche e delle scelte funzionali adottate dagli artigiani.
Nella fase iniziale della sua attività produttiva, Dherin Paolo utilizzava per la realizzazione dei collari una assicella lignea caratterizzata da un maggiore spessore nelle due porzioni terminali, così da creare uno scalino, di altezza compresa tra 0,3 e 0,5 centimetri, collocato tra 2 e 8 centimetri al di sopra dei fori destinati al passaggio dell’asola in cuoio per il sostegno del campano. Tale soluzione tecnica presentava un duplice vantaggio funzionale: da un lato facilitava la piegatura dell’asse lignea, resa più agevole dal minore spessore nella parte centrale; dall’altro incrementava la resistenza meccanica del collare nel punto di appoggio del fermaglio (*ehparîon*), soggetto a maggiori sollecitazioni.
Questo procedimento costruttivo è riscontrabile, sebbene in assenza di una standardizzazione formale, in diverse aree produttive della Valle d’Aosta fino ai primi anni Cinquanta del Novecento, periodo oltre il quale esso risulta progressivamente abbandonato.



Figura 15 - Dettaglio di un collare da capra della tipologia di Champdepraz.
Visione della differenza di spessore della tavoletta lignea.
Collezione MAV.

La chiavetta svolgeva la funzione di elemento di chiusura del collare, operando come dispositivo di fissaggio del supporto in cuoio che, a sua volta, reggeva il campano. Nell'area di Champdepraz, così come nella quasi totalità della Valle d'Aosta, le chiavette erano collocate secondo un orientamento orizzontale rispetto all'asse longitudinale del collare (figura 14). Tale disposizione ricorrente suggerisce l'esistenza di una convenzione tecnica condivisa a livello territoriale, espressione di saperi artigianali locali trasmessi per via consuetudinaria, in cui la forma e l'orientamento dell'oggetto rispondono sia a esigenze funzionali sia a modelli culturali stabilizzati nel tempo.

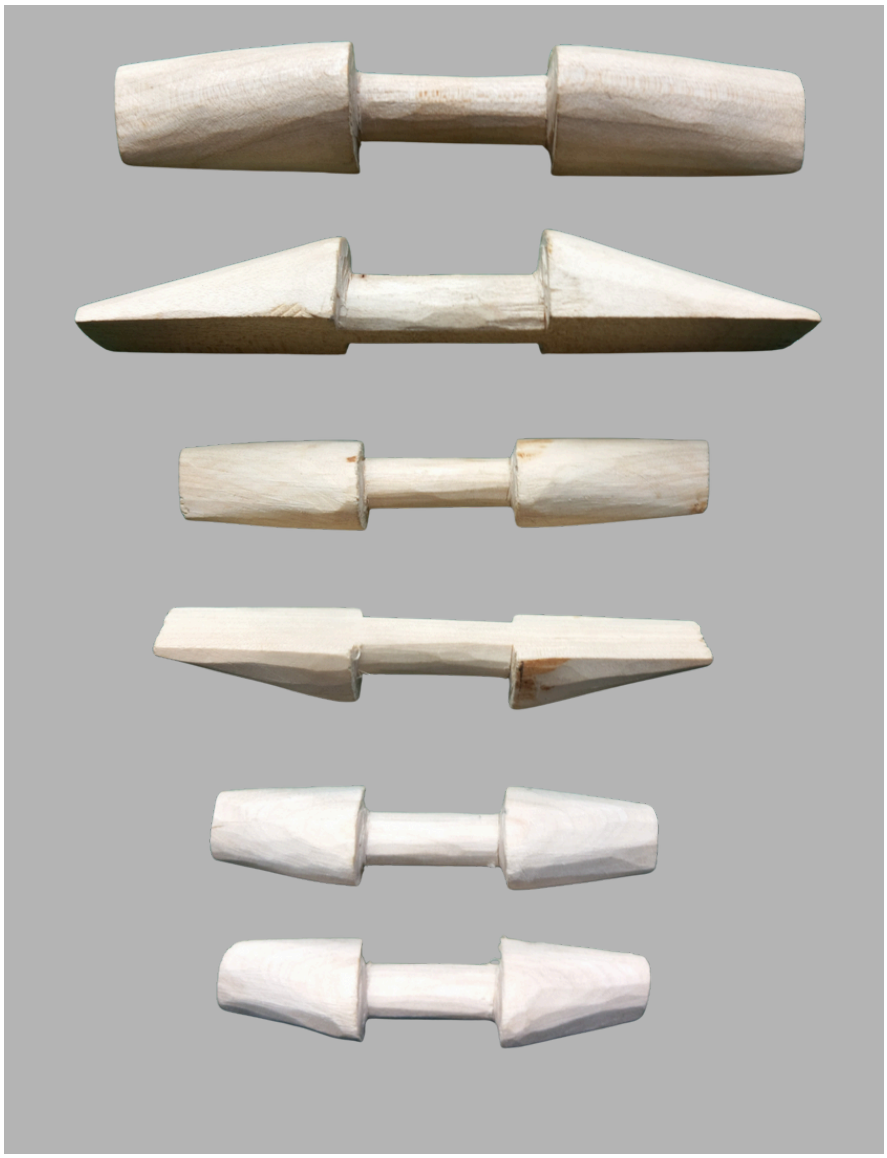


Figura 16 - Chiavette, *ehparîon* realizzate da Dherin Rino Giuseppe Collezione privata.

Per quanto riguarda la tipologia riconducibile all’area di Champdepraz, le estremità dei collari presentano costantemente una sagomatura semicircolare; risultano invece assenti soluzioni con terminazioni quadrate o rettangolari, talvolta documentate in altre regioni dell’arco alpino.
Oggi Diego Jacquin è colui che ha raccolto il testimone di questa tradizione, portandola avanti. Le sue opere possono essere ammirate alla Fiera di Sant’Orso.

Siamo grati di poter osservare ancora oggi le opere straordinarie di questi artigiani e, considerata la qualità delle loro opere, l'auspicio è che si conservino con cura specialmente da parte di coloro che hanno avuto l’opportunità di conoscere questi personaggi a dir poco eccezionali. Ci auguriamo che questa breve analisi dei collari di Champdepraz possa far crescere l’attenzione per i collari di questi artigiani al fine di evitare la dispersione delle loro opere in futuro.
Eventuali mostre inerenti a questi manufatti sono auspicabili nel loro villaggio di origine al fine di rendere possibile la loro visione ed apprezzarne la loro bellezza anche e soprattutto per le giovani generazioni.

Bibliografia

-G.Bini, Q.Joly, *Solo le pietre sanno*, Edizioni Virginia, 1980.

-P.Jorio, *In principio era la pietra. Matrici preistoriche della cultura pastorale alpina*, Edizioni Eda, 1983.

-R.Willien, *Saint-Ours foire millénaire*,Saiga già B & G, 1970.

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

N°3
ANNO 2025