

Scolpire la tradizione

*Costumi delle montagne torinesi
e scultura contemporanea*

a cura di Paolo Sibilla



Ce.S.Do.Me.O.
Centro Studi Documentazione
Memoria Orale



Sommario

- 7 Presentazione
Valter Giuliano
- 9 Premessa
Marco Livera
- 11 Significati di una mostra etnografica - Introduzione
Paolo Sibilla
- 19 I costumi tradizionali delle Valli Orco e Soana
Ornella De Paoli
- 27 Il costume tradizionale delle Valli di Lanzo
Claudio Santacroce, Giorgio Inaudi
- 43 L'abito tradizionale della Valle di Viù
Donatella Cane
- 57 Note sul costume festivo in alta Valle di Susa.
Quando l'abito fa il monaco
Lia Zola
- 71 L'abbigliamento femminile nel ciclo festivo giaglione
Valentina Porcellana
- 87 La danza delle spade: rituali e coreografie
per celebrare il succedersi delle stagioni
Daniela Bodoira
- 99 *Lu Vei e la Vei*. Usi e costumi di Coazze ieri e oggi
Adriana Fantoni
- 107 Il costume femminile pragatele
Monica Berton
- 113 Il costume valdese tra letteratura e tradizione
Paola Revel
- 121 Arte popolare e abbigliamento nella scultura alpina
Nicola Prinetti
- 133 Opere esposte
Schede a cura di Matteo Ghiotto

Arte popolare e abbigliamento nella scultura alpina

Nicola Prinetti

Quale arte popolare?

L'arte popolare italiana è stata nel XX secolo campo privilegiato di studio per le discipline sociali e etno-antropologiche; meno frequentemente è stata oggetto di studio storico-artistico¹. Una importante eccezione, nei volumi della fondamentale *Storia dell'arte italiana* Einaudi curati da Federico Zeri e Giovanni Previtali, è costituita da due saggi con i quali ci si proponeva di porre le basi di un nuovo ponte metodologico tra gli studi di storia dell'arte e la produzione artistica popolare². Tuttavia, nell'insieme della citata *Storia dell'arte italiana* Einaudi, così come nel complesso degli studi di storico-artistici, gli scritti sulla produzione popolare appaiono come incursioni momentanee che non sembrano aver generato linee di ricerca organiche. Una tale mancanza va attribuita probabilmente alla difficoltà di individuare un campo d'indagine condiviso quando ci si pone l'obiettivo di studiare l'arte popolare.

Gli studi di matrice antropologica si sono a lungo soffermati sulla ricerca di una delimitazione del concetto di arte popolare. La problematicità di una tale definizione si legge esplicitamente negli scritti di Antonino Buttitta:

forse [...] apparirà in tutta la sua evidenza la enorme difficoltà di dare una definizione dell'arte folklorica che abbia valore definitivo e assoluto, essendo quasi impossibile enucleare in un'unica formula le caratteristiche dei manufatti artistici prodotti dai ceti popolari nei vari secoli... pur rimanendo possibile di tale arte, dati certi suoi caratteri iterativi, delineare una morfologia che manifesti le costanti ideologiche che la sostengono³.

Nicola Prinetti è dottorando di ricerca in Storia e Critica d'arte presso l'Università di Torino.

L'arte popolare sembra quindi definibile attraverso i segni esteriori (lo stile, per usare un termine ambiguo ma efficace) che, secondo Buttitta, portano ad evidenza le motivazioni profonde del fare artistico popolare. Questi segni esteriori, anche nel sentire comune odierno, sono quelli descritti efficacemente da Paolo Toschi nel 1969. Nell'introdurre un volume dedicato all'arte popolare europea egli elencava:

il sintetismo lirico, la semplificazione di linee e colori, l'esagerazione dovuta a impulsi emotivi, la materializzazione di movimenti, suoni, di sensazioni, la stilizzazione, la ripetizione di motivi decorativi e di interesse⁴.

È inutile sottolineare che questi caratteri, peraltro piuttosto soggettivi, si potrebbero adattare a numerose opere che non sono considerate creazioni popolari, come gran parte della pittura romanica o come l'arte, tutt'altro che *pop*, dei pittori informali del secondo dopoguerra. Supponendo tuttavia che i caratteri esterni delle creazioni popolari siano effettivamente riconoscibili, essi, riassumendo con qualche forzatura il pensiero di Antonino Buttitta, definirebbero un'arte che si può considerare come la *parole* saussuriana nei confronti di una *langue*. Ma se, per il linguista, la *parole* è la realizzazione concreta, imperfetta, individuale di un modello di lingua astratto e condiviso, per Buttitta il modello dell'arte popolare, la sua *langue*, potrebbe invece corrispondere all'arte colta. L'arte popolare risulterebbe così definita, rispetto all'arte colta, in termini di imitazione.

Si tratta, naturalmente, di una posizione che poteva essere accettata dalla storia dell'arte soltanto finché non è stato chiarito che qualsiasi opera, anche quella richiesta dal più raffinato dei committenti al più geniale degli artisti, può essere considerata in termini di imitazione, reinterpretazione, adesione o opposizione rispetto agli indispensabili modelli. Una definizione di arte popolare come arte d'imitazione non è quindi più applicabile.

Se, ancora, l'arte popolare poteva distinguersi dall'arte colta, secondo i suggerimenti di Jan Mukarovsky e della scuola praghese, per il fatto che la prima avrebbe avuto una funzione pratica, mentre la seconda no⁵, oggi è altresì assodato che tutte le opere d'arte hanno, o hanno avuto, una funzione pratica che ne accompagna il valore estetico: la più comune di queste funzioni è dimostrare che il proprietario (nel caso di uso privato dell'opera) o il donatore (se il committente finanzia l'opera per un

luogo pubblico) possiede i requisiti necessari per far parte di un certo gruppo sociale, presumibilmente superiore o uguale a quello al quale riteneva di appartenere prima dell'acquisizione dell'opera. Tra le numerose altre funzioni delle opere d'arte, senza distinzioni sociali, geografiche o temporali, vi sono ad esempio: coadiuvare l'orante nella preghiera, ripagare la divinità per una grazia, conoscere le fattezze della futura sposa (o dello sposo), assicurarsi figli sani, diffondere un'idea, un modello di comportamento, ecc⁶. Anche negli intenti dell'operare artistico, quindi, è difficile isolare delle differenze concettuali tra l'artista popolare e l'artista al servizio di committenti o acquirenti colti.

Alberto Mario Cirese, negli stessi anni di Antonino Buttitta, ha individuato nei dislivelli sociali la possibilità di circoscrivere il concetto di arte popolare. Il suo sistema di definizioni si fonda sull'opposizione tra l'artista impegnato a lavorare per una committenza ricca ed egemonica e l'artista impegnato a lavorare per una committenza povera e subalterna (Cirese 1977). Una tale definizione, basata su criteri sociali ed economici, è esplicitamente indipendente dall'opera d'arte. Essa ha il merito di far coincidere il tipo di arte prescelto con il gruppo sociale che ci si è proposti *a priori* di analizzare. Si tratta, insomma, della definizione più pragmatica tra quelle discusse finora.

Ma è utile alla ricerca storico-artistica una tale delimitazione di campo? Per lo storico dell'arte è controproducente porsi delle barriere, sia che isolino i ceti alti, sia quelli bassi. Tuttavia il suggerimento di Cirese, ossia di delimitare *a priori* il campo d'indagine, può comunque risultare produttivo perché permette di impostare alcune griglie interpretative, anche se si deve avere la consapevolezza della loro arbitrarietà. L'espressione «arte popolare» acquista, in questo modo, una sua utilità pratica, nello stesso modo in cui risulta utile impiegare formule come «arte barocca» o «arte lombarda», per quanto i campi ai quali tali espressioni fanno riferimento rimangano indefinibili e, spesso, in parte sovrapponibili. All'interno del campo delimitato in questo modo, *a priori*, da un confine fluttuante, è forse possibile riconoscere, seguendo le indicazioni di Giulio Carlo Argan, alcuni caratteri piuttosto ricorrenti che accomunano le modalità di produzione dell'arte popolare, anziché l'aspetto degli oggetti:

Nel campo specifico dell'arte [...] una empirica distinzione è possibile in rapporto al modo di organizzazione della produzione artistica che, nei cosiddetti strati superiori della cultura, appare altamente specializzata e collegata con altre sue qualificate attività culturali, laddove, negli strati

«popolari», appare più diffusa, collegata esclusivamente con la sapienza o saggezza tradizionale, associata con un lavoro più artigianale (per es., l'agricoltura, la pesca e simili) o con un artigianato scarsamente specializzato, e, in genere, con un'economia prevalentemente autarchica o autosufficiente e, in ogni caso, non interessata al progresso o al rinnovamento delle tecniche (Argan 1963, col. 803).

Tuttavia, gli studi storici dell'antropologia alpina hanno portato all'evidenza la fitta rete di rapporti culturali che collegava, almeno nel XVIII e nel XIX secolo, anche i centri e i villaggi apparentemente più isolati (Sibilla 1985)⁷. Dal vivace diario di uno scultore di montagna, Giuseppe Andrea Gilardi, apprendiamo come si svolgevano per lui, a cavallo tra Sette e Ottocento, i rapporti con i colleghi, l'apprendistato, i contatti con gli altri artisti specializzati (lo scultore di statue d'altare, ad esempio, era sempre accompagnato dallo stuccatore e dal doratore), i «corsi di aggiornamento» e persino il declino di una tecnica, la scultura in legno per gli altari, a vantaggio di un nuovo tipo di produzione in marmo (Plassiard 1979; Gilardi 1998). Sembra insomma che i caratteri di staticità stilistica e immobilismo tecnico si possano attribuire soltanto alle creazioni estemporanee dei non artisti: l'arte popolare non sarebbe altro che la produzione di chi non ha né formazione, né contatti, né aggiornamenti, ovvero di chi non svolge un'attività artistica per guadagnarsi da vivere.

Se la tavoletta di ex-voto dipinta, d'altro canto, appare spesso come il prototipo dell'arte popolare, è perché si tende a trascurare che produzione seriale⁸ e rapidità dovevano essere l'obiettivo principale per l'artista e la bottega impegnati in questo lavoro. È impensabile che l'esecutore non fosse cosciente dell'abisso stilistico esistente tra la sua produzione seriale e l'ancona del santuario al quale, probabilmente, i suoi prodotti erano destinati. Le sue tavolette avevano funzione diversa dalla pala d'altare, una funzione che implicava un modo diverso di dipingere.

È da osservare ancora che gli oggetti designati intuitivamente dall'espressione «arte popolare» risalgono nella quasi totalità al secolo, o poco più, compreso tra gli ultimi anni del XVIII e i primi decenni del XX (Marabottini 1963, col. 806; Clemente, Orrù 1982, pp. 269-271). Avendo coscienza di una tale delimitazione cronologica, nonché della estrema approssimazione nella datazione di molti oggetti, diventa difficile includere la permanenza dei motivi decorativi o delle tecniche tra le caratteristiche tipiche della produzione popolare. Al contrario, non si può escludere del tutto che una tale delimitazione cronologica possa costituire l'e-

lemento mancante per giungere all'identificazione di uno stile artistico degno di far parte, per le proprie caratteristiche visive e, appunto, per i propri limiti temporali, della comune storia dell'arte. Tuttavia i tentativi compiuti in tal senso, ad esempio per la definizione di uno «stile alpino», non hanno raggiunto quello scopo (Battisti 1961, pp. 15-19).

Il bando del concorso di scultura che ha dato l'avvio alla realizzazione del presente volume⁹ ha stabilito che, per partecipare, gli artisti avrebbero dovuto presentare sculture ispirate all'abito tradizionale. Sarebbe un esercizio sterile e tautologico voler distinguere, tra le sculture presentate, le opere «popolari» da quelle «colte», giacché la scelta dipenderebbe direttamente dalle definizioni che si decide di adottare. Al contrario, cogliere i nessi esistenti tra gli artisti e le opere presenti in un'area geografica, oppure tra una singola opera e il *corpus* di un artista, o ancora tra le opere e il loro contesto, questo è il primo dei compiti che spettano alla storia dell'arte. Gli esempi seguenti, tra i moltissimi che potrebbero illustrare la presenza del costume alpino nella scultura, si inseriscono in questa linea di principio¹⁰.

Lo scultore di Bousson

Grazie agli studi condotti da Guido Gentile è oggi nota la produzione di uno scultore che a Bousson, frazione di Cesana Torinese, realizzò una serie di iscrizioni su pietra e alcune sculture su pietra e su legno (Romano 1977, pp. 78-79, 136-139). Nelle sue due opere più note, una *Maddalena* in legno conservata al museo diocesano di Susa¹¹ e una *Visitazione* in pietra murata nel cimitero di Bousson, si possono riconoscere punte di altissimo livello espressivo.

La mano destra di Maria Maddalena, che regge il vasetto di unguento e, contemporaneamente, solleva la veste che si apre sul «ricamo» e sulle frange verdi dorate della gonna bianca, è frutto di una precisa, quasi irrinunciabile volontà di esibire la ricchezza dell'abito. Il motivo della sottoveste compare in forme analoghe nella *Visitazione* e, in modi decorativi esasperati, nella *Madonna del Lago Nero* dello stesso artista. Nella veste fiorita e nelle sottovesti si può forse riconoscere un accenno realistico ai ricami di alcune parti dell'abbigliamento tradizionale delle valli alpine. Alcuni elementi dei ricami floreali dello scultore di Bousson, d'altro canto, non sono distanti dai modi dell'intaglio su legno di cui la scuo-

la del Melezet, non lontana, testimonia la vitalità sul lunghissimo periodo.

Le maggiori istanze dello scultore di Bousson riguardano espressività e decorazione, anche a scapito dell'anatomia: il volto, il petto e i piedi di Maria Maddalena, con le eleganti scarpette nere, sono ritratti di profilo, mentre le braccia, l'addome e parte del petto sembrano invece il risultato di una visione frontale. Osservazioni simili valgono anche per la *Visitazione*, in cui i corpi delle due donne, governati dalle leggi della simmetria e della decorazione, si perdono come un gioco enigmistico tra fiori, stelle e fuochi artificiali. Una più precisa aderenza al dato reale si



Scultore di Bousson, *Maria Maddalena*, Susa, Museo Diocesano di arte sacra.

coglie invece nella resa delle scarpe che furono scolpite, così sembrava in un primo tempo, secondo la moda settecentesca. La datazione delle opere dello scultore di Bousson, da spostare secondo Guido Gentile ai primi decenni dell'Ottocento, mette però in dubbio questa prima considerazione (Gentile 2005, p. 232)¹².

Due tavolette votive di Giovanni Cibrario

Il museo diocesano di Susa espone un altro bassorilievo ligneo nel quale si può riconoscere una certa attenzione alla resa dell'abbigliamento. Si tratta di una tavoletta votiva in cui si legge la data 17 luglio 1881. Vi è ripercorsa la disavventura occorsa presumibilmente a Giovanni Cibrario, unico nome a comparire nell'opera. Il poveretto, come si vede nell'ultima parte del racconto per immagini, fu colpito dall'asino che, probabilmente, egli stava tentando di spingere. Le due altre scene del bassorilievo, oltre l'immagine della Vergine coronata col Bambino, sono dedicate ad illustrare ciò che è avvenuto prima dell'incidente. Il lavoro è terminato: la pala, il martello e lo scalpello sono posti a destra di un oggetto di difficile decifrazione.

Poco oltre, il protagonista e un giovane, forse il figlio, sono mostrati in camicia e panciotto, entrambi con un buffo berretto a *pompon* in testa. La prima delle scene sottostanti rappresenta Giovanni intento a indossare la giacca, mentre in testa si è già infilato il cappello.



Giovanni Cibrario, ex voto (particolare), 1881. Susa, Museo Diocesano di Arte Sacra.

Oggi sappiamo che dodici giorni dopo, il 29 luglio, l'asino attentò nuovamente alla vita di un Cibrario. Infatti una seconda tavoletta, della stessa mano della precedente, porta l'indicazione: «Voto di grasia ricevuta di Cibrario Vincenzo alli 29 luglio 1881». In basso a destra si legge inoltre: «Giovanni Cibrario 1884»¹³. Questo bassorilievo, esposto alla mostra di *Arte religiosa popolare in Italia* tenutasi a Venezia nel 1942, chiarisce quindi che Giovanni Cibrario fu non soltanto il graziato della prima tavoletta, conservata a Susa, ma anche l'autore dell'intaglio (Bona 1943, p. 93).



Giovanni Cibrario, ex voto (particolare), 1884.

Una Santa Barbara di Giovanni Vuyet

Nel titolo della mostra veneziana del 1942 l'aggettivo «popolare» portava il peso della retorica di regime. Le opere furono esposte, con fini propagandistici, proprio mentre sul fronte orientale i soldati morivano nella «Santa Crociata che continua in Russia l'opera già svolta in Spagna contro i negatori della civiltà e della religione». La mostra intendeva contrapporre «alla velenosa propaganda dei 'senza Dio', e dei bolscevichi, il ripristino dei più alti valori dello spirito, del sentimento religioso e del sentimento familiare» (Bona 1943, p. 171). Il clima guerresco era ribadito, in certa misura, dall'immagine scelta per la copertina del catalogo. Si tratta della riproduzione di un bassorilievo in legno in cui è rappresentata *Santa Barbara*. Accanto alla martire svetta la torre, suo attributo più consueto, accompagnata dagli oggetti che richiamano la protezione della

santa sulle armi da fuoco e sulla polvere da sparo: un cannone, un sacchetto, un veliero dotato di due file sovrapposte di portelli per i cannoni. Oltre al velo e alla corona, la santa indossa un abbondante scialle, fissato nella cintura intrecciata, e una lunga veste plissettata che si conclude in un pizzo reso dettagliatamente dall'intaglio.

La tavoletta, proveniente da Saint-Rhémy-en-Bosses (Valle d'Aosta), era stata esposta ad Aosta sei anni prima per le cure di Jules Brocherel. Lo studioso aveva organizzato la mostra della propria collezione, venduta da poco al Museo civico di Torino, assommandovi per l'occasione numerosi oggetti avuti in prestito da collezionisti privati; di questi faceva parte, appunto, la *Santa Barbara*. Nel dettagliatissimo catalogo della



Giovanni Vuyet, *Santa Barbara*, prima metà XIX sec.

mostra aostana all'oggetto è associato anche il nome dell'autore, un Giovanni Vuyet attivo nei primi decenni dell'Ottocento, al quale il Brocherel riconosce una precisa personalità stilistica (Brocherel 1937, pp. 235-236).

Al contrario, personalità e stile sono concetti che appaiono decisamente trascurati nella mostra veneziana del 1942, che nella censura quasi totale delle attribuzioni puntava invece a presentare un concetto generico, granitico e omogeneo di «popolo». Oggi, crollati i muri e superate le ideologie totalitarie del ventesimo secolo, per cogliere la storia dell'arte alpina si deve probabilmente fare a meno del concetto di popolo.

Note

¹ Si veda ad esempio la rassegna bibliografica sull'*Arte popolare* curata da Elisabetta Silvestrini nel volume *Arte* delle guide bibliografiche Garzanti, Milano 1988, pp. 412-429.

² P. CLEMENTE, L. ORRÙ, *Sondaggi sull'arte popolare*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 11, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 237-341; S. S. NIGRO, *Il vetro dipinto e i motivi religiosi popolari*, *ibid.*, pp. 343-360. La parte teorica è, *ivi*, di Pietro Clemente. La stesura di entrambi i testi, che risultano di estremo interesse, fu significativamente affidata a studiosi non specialisti di storia dell'arte: Pietro Clemente è docente di Antropologia, come era la compianta Luisa Orrù; Salvatore Nigro è docente di Letteratura italiana.

³ A. BUTTITTA, *Per una storia degli studi sull'arte popolare*, in *id.*, *Ideologia e folklore*, Palermo 1971, p. 193, citato in P. CLEMENTE, L. ORRÙ *cit.*, 1982, p. 267.

⁴ P. TOSCHI, *Introduzione all'edizione italiana*, in H. J. HANSEN (a cura di), *Arte popolare europea e arte popolare americana d'influenza europea*, Torino 1969, p. 7. Gli stessi concetti sono espressi, più estesamente, in *id.*, *Arte popolare italiana*, Roma 1960, pp. 16-17, dove si specifica che non tutti questi caratteri sono presenti contemporaneamente negli oggetti artistici popolari.

⁵ CLEMENTE, ORRÙ 1982, pp. 246-251.

⁶ D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.

⁷ È in preparazione, a cura di Paolo Sibilla, una nuova edizione critica del diario del contadino rimellese Giovanni Battista Filippa (1778-1838).

⁸ La produzione seriale implica anche l'adattabilità della scena dipinta, la quale poteva essere realizzata sulle tavolette in modo del tutto indipendente dagli accadimenti ancora di là da venire. Cfr. Borello, 1981.

⁹ Cfr., in questo stesso volume, la prefazione di Marco Livera.

¹⁰ Sul tema delle Alpi nell'arte cfr. le opere esposte in mostra a Bard (Aosta) fino al 17 settembre 2006 e il relativo catalogo: *Alpi di sogno. La rappresentazione delle alpi occidentali*

dal XIX al XXI secolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

¹¹ Desidero ringraziare Andrea Zonato, del Museo Diocesano di Arte Sacra di Susa, per la sua cortesia e la sua disponibilità.

¹² Ringrazio per la sua gentilezza Alessandra Rota, della Compagnia di San Paolo, grazie alla quale ho potuto visionare il volume strenna della Compagnia fresco di stampa.

¹³ A un esame diretto della tavoletta l'anno indicato nell'iscrizione inferiore potrebbe rivelarsi essere il 1881.

Bibliografia

Alpi di sogno. La rappresentazione delle alpi occidentali dal XIX al XXI secolo, catalogo della mostra tenutasi nel 2006 a Bard (Aosta), Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

G. C. ARGAN, *Una possibile classificazione: strumentazione, ornamentazione, figurazione*, nella voce *Popolare*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Venezia-Roma 1963, coll. 802-806.

Arte popolare valdostana. La collezione Jules Brocherel dei Musei Civici di Torino, catalogo della mostra tenutasi nel 1999-2000 ad Aosta, Quart (Aosta) 1999.

E. BATTISTI, *Storia dell'arte e storia del folklore*, in «Centro sociale», n. 39-40, 1961, pp. 7-19.

E. BONA, *Arte religiosa popolare in Italia*, catalogo della mostra tenutasi nel 1942 a Venezia, Roma 1943.

L. BORELLO, *Ex voto e religione popolare*, in F. BOLGIANI (a cura di), *Strumenti per ricerche sulla religione delle classi popolari. Problemi di impostazione e di metodo. Il caso di Fossano*, Torino 1981, pp. 99-106.

A. BORRA, *Ri-vestire la tradizione. Le fonti per una storia dell'abbigliamento popolare in Piemonte*, in P. GRIMALDI, M. RAPETTI, *L'abito tradizionale europeo. Una risorsa per la società postmoderna*, Torino 2004, pp. 163-194.

G. BROCHEREL (a cura di), *Arte popolare valdostana*, catalogo della mostra tenutasi nel 1936 ad Aosta, Roma 1937.

G. CARPIGNANO, C. THELLUNG, *Il Museo Civico di Torino e la cultura alpina*, in P. SIBILLA, E. ZANONE POMA (a cura di), *Culture e tradizioni in Val di Susa*, atti del convegno tenutosi nel 1995 a Rivoli, "Segusium", n. 35, 1997, pp. 289-298.

A. M. CIRESE, *Per una nozione di arte popolare: dislivelli, elaborazione, popolo-classi*, in *id.*, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977, pp. 105-118.

P. CLEMENTE, L. ORRÙ, *Sondaggi sull'arte popolare*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 11, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 237-341.

J. CUISENIER, *L'art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Parigi 1987.

D. DAUDRY, *Artigiani artisti ed arte popolare in Valle d'Aosta*, Aosta 1972.

- D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.
- G. GENTILE, *Immagini scolpite e arredi lignei*, in *Valle di Susa. Tesori d'arte*, Torino 2005, pp. 223-235.
- G. A. GILARDI, *Riche journal d'un artiste pauvre*, a cura di Annick BOGEY-REY, Montmélian 1998.
- G. P. GRI, *Tessere tela, tessere simboli. Antropologia e storia dell'abbigliamento in area alpina*, Udine 2000.
- H. J. HANSEN (a cura di), *Arte popolare europea e arte popolare americana d'influenza europea*, Torino 1969.
- G. KANNÈS, *Costumi popolari e ricerca etnografica in Piemonte. I precedenti alla mostra del 1911*, in M. RAPETTI, G. BOSCHINI, A. AUDISIO, A. NATTA-SOLERI (a cura di), *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi. Atti del convegno internazionale*, Torino 1994, pp. 159-172.
- A. MARABOTTINI, *Le stratificazioni storiche*, nella voce *Popolare*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Venezia-Roma 1963, coll. 806-814.
- Percorsi del Sacro. Arte e Devozione popolare in Valle di Susa*, Susa 2003.
- J. PLASSIARD, *Artisti valesiani in Tarentasia*, Novara 1979.
- L. PRIULI, E. NORO DÉSAEMONET, *Arte pastorale e artigianato tipico in Valle d'Aosta: i protagonisti*, Aosta-Pavone Canavese 1987.
- M. RAPETTI, G. BOSCHINI, A. AUDISIO, A. NATTA-SOLERI (a cura di), *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi. Atti del convegno internazionale*, Torino 1994.
- G. ROMANO (a cura di), *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra tenutasi nel 1977 a Torino, Torino 1977.
- P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma 1959.
- G. TOUX, T. CHARLES, *Costumi valdostani scavati nel legno. Costumes valdôtains gravés dans le bois*, Ivrea 1995.
- E. SILVESTRINI, *Abbigliamento da lavoro e professionale nell'area alpina nelle fonti iconografiche*, in M. RAPETTI, G. BOSCHINI, A. AUDISIO, A. NATTA-SOLERI (a cura di), *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi. Atti del convegno internazionale*, Torino 1994, pp. 45-56.
- P. SIBILLA, *I luoghi della memoria. Cultura e vita quotidiana nelle testimonianze del contadino valesiano G. B. Filippa (1778-1838)*, Anzola d'Ossola 1985.