

anno XVIII (2015), n. 17 (2)
ISSN 2038-3215

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XVIII (2015), n. 17 (2)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione
ALBERTO MUSCO

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA
Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France
ANTONIO ARIÑO VILLARROYA
Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain
ANTONINO BUTTITTA
Università degli Studi di Palermo, Italy
IAIN CHAMBERS
Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy
ALBERTO M. CIRESE (†)
Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy
JEFFREY E. COLE
Department of Anthropology, Connecticut College, USA
JOÃO DE PINA-CABRAL
Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal
ALESSANDRO DURANTI
UCLA, Los Angeles, USA
KEVIN DWYER
Columbia University, New York, USA
DAVID D. GILMORE
Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
University of Granada, Spain
ULF HANNERZ
Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden
MOHAMED KERROU
Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia
MONDHER KILANI
Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse
PETER LOIZOS (†)
London School of Economics & Political Science, UK
ABDERRAHMANE MOUSSAOUI
Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France
HASSAN RACHIK
University of Hassan II, Casablanca, Morocco
JANE SCHNEIDER
Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA
PETER SCHNEIDER
Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA
PAUL STOLLER
West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche



fondazione ignazio buttitta

Ragionare

- 1 Francesca Romana Lenzi, *Sospendersi. Corpo, dolore, identità e riti nella società postmoderna*
- 17 Helga Sanità, *Da 'pomme d'amour' a 'pomo della discordia'. Il pomodoro fra macro-retorica e micro-narrazioni nel foodscape contemporaneo*
- 31 Giovanni Cordova, *I nuovi italiani di Tunisia. Uno sguardo a mobilità e transnazionalismi nel Mediterraneo*
- 43 Eugenio Zito, *Oltre Cartesio. Corpo e cultura nella formazione degli operatori sanitari*
- 59 Giuliana Sanò, *Immigrazione e agricoltura trasformata nella Sicilia sud-orientale*
- 67 Daria Settineri, *Tra stato e criminalità organizzata. Riflessioni sulle condizioni di alcuni migranti a Ballarò (Palermo)*
- 75 Emanuela Rossi, *Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada*

Ricerca

- 83 Sergio Bonanzinga - Nico Staiti, *I tamburi a cornice in Sicilia*
- 113 Nico Staiti, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*
- 139 Maria Rizzuto, *Prima ricognizione sulle "liturgie musicali" delle chiese ortodosse in Sicilia*
- 155 Giuseppe Giordano, *Musiche di tradizione orale dal campo alla rete*

167 Leggere - Vedere - Ascoltare

179 Abstracts

Emanuela Rossi

Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada

Poiché siamo una delle agenzie culturali governative nazionali il nostro obiettivo è di rendere visibile a tutti i canadesi l'enorme importanza che gli artisti hanno nel creare la nostra identità nazionale, la nostra "Canadesità".¹

1. *Quand'è che un copriteiera diventa un'opera d'arte?*

Nel maggio del 2003, in occasione dell'inaugurazione del nuovo allestimento delle sale dedicate al Canada della *National Gallery of Canada* (NGC), compare su un giornale un articolo che ci conduce direttamente in *medias res*. Siamo in un museo nazionale. Un museo d'arte. Nelle sale dedicate a rappresentare la storia dell'arte di questo grande stato:

La *National Gallery* non sembra più la stessa da quando un copriteiera è stato messo in mostra come fosse un'opera d'arte nelle stesse sale che ospitano la mostra permanente di arte canadese. A prima vista sembra uno strano cappello, ornato di perline, per una gran testa. Ma leggendo la didascalia si scopre che si tratta di un copriteiera del 1835 decorato con motivi della tradizione aborigena da un artista Mi'kmaq anonimo. [...] Ma perché questo copriteiera si trova in una istituzione conosciuta per le pitture di Tom Thomson, Emily Carr e il Gruppo dei Sette? Per farla breve: "il copriteiera è stato dichiarato opera d'arte aborigena" [...]. Questo nuovo allestimento della *National Gallery* ci costringe a chiederci cosa è o non è "arte canadese" (Gessell 2003: 7).

Risale all'incirca agli anni Ottanta del secolo appena trascorso il progetto portato avanti da Denise Leclerc, a quel tempo curatrice della sezione di arte canadese della NGC con l'assistenza di Greg Hill (Mohawk) che era curatore della sezione di arte moderna canadese – insieme ad un gruppo di lavoro multidisciplinare – di allestire le sale dedicate al Canada dando voce, spazio e visibilità ad opere d'arte indigene. Anche a copriteiera decorati

di perline.

Gli anni Ottanta nel mondo del patrimonio e dei musei in Canada rappresentano un momento conflittuale, di rottura. In varie occasioni, che rapidamente prenderò in considerazione, il patrimonio e i musei sono diventati un luogo attraverso il quale le popolazioni indigene (e anche quelle di nuovo insediamento) hanno espresso istanze identitarie e di resistenza nei confronti di situazioni sentite come oppressive. Il patrimonio è stato uno dei luoghi d'espressione di ciò che James Clifford definisce *indigènitude* una «visione di liberazione e di diversità culturale che sfida, o per lo meno ridirige le agende degli stati-nazione e del capitalismo internazionale»² (Clifford 2013: 16) e che trova anche in certi "momenti patrimoniali", come il controllo della proprietà culturale nei musei e nei mercati dell'arte «zone quasi indipendenti di sovranità tribale», paragonabili alle speciali concessioni ottenute dagli indigeni per l'estrazione di risorse del sottosuolo, o a quelle per la caccia e la pesca.

Il patrimonio in contesti come il Canada, caratterizzato da una storia marcatamente coloniale e poi dall'arrivo massiccio di comunità di nuovo insediamento, è diventato insomma oggetto e strumento di battaglie politiche fatte allo scopo di veder riconosciuti diritti di varia natura. È in questo senso parte di quel paesaggio transnazionale che Arjun Appadurai ha definito «*ideoscape*». Un codice transculturale che viene utilizzato e interpretato in modo diverso secondo il contesto (Maffi 2006). Se letto in questo modo, il codice patrimoniale unisce e dà senso – e lo dico con consapevole provocazione – ad episodi apparentemente lontani e senza alcun collegamento come la distruzione dei Buddha afgani di Bamyian da parte dei talebani nel 2001, l'aver messo in vetrina un copriteiera Mi'kmaq dell'Ottocento in un museo nazionale d'arte canadese nel 2003, ma anche i più recenti episodi di "attacchi patrimoniali" nel Vicino Oriente da parte di terroristi islamici.

2. *Boicottaggi*: 1988, *The Spirit Sings*

In Canada, l'evento che ha segnato l'inizio di un cambiamento nelle pratiche museali e di rappresentazione del patrimonio delle popolazioni indigene coincide con l'ormai ben nota contestazione di una mostra del 1988.

Siamo in una località molto conosciuta per gli sport invernali, Calgary (Alberta), e l'occasione è un evento dal forte impatto mediatico, i giochi olimpici invernali. In quell'occasione, nell'ambito del programma culturale richiesto abitualmente alle città che ospitano le olimpiadi, il museo della città propose una mostra dal titolo *The Spirit Sings*³. Furono riportati in Canada oggetti raccolti, durante il primo periodo del contatto con gli europei, da missionari, soldati e collezionisti di curiosità. Fu la mostra più costosa mai realizzata in Canada e fu anche la più contestata. Infatti due anni prima della data di apertura, quando fu annunciato che la compagnia petrolifera *Shell* sarebbe stata lo sponsor, i Cree del lago Lubicon, un gruppo indigeno dell'Alberta, chiesero il boicottaggio della mostra in appoggio alla loro rivendicazione della proprietà della terra che proprio la *Shell* stava perforando. I leader Cree giudicarono ipocrita che la compagnia petrolifera *Shell* fosse il maggiore sponsor di una mostra sulla loro cultura. Alla fine, nonostante il boicottaggio avesse ottenuto gran consenso, molti musei decisero di ospitare ugualmente la mostra.

The Spirit Sings rappresentò comunque nel mondo dei musei canadesi un evento spartiacque: stimolò una vasta critica prima e una radicale revisione delle pratiche museali poi. E dalla questione dello sponsor la critica arrivò ad investire il tema globale della mostra, che prendeva in esame solo il primo periodo del contatto tra le popolazioni indigene e i colonizzatori europei. Gli ultimi giorni della mostra, il direttore del *Museum of Civilization*, George MacDonald, decise di organizzare un forum nazionale che avrebbe fornito l'opportunità per una piena divulgazione degli interessi delle comunità native. Il forum portò la *Canadian Museum Association* e l'*Assembly of First Nations* ad organizzare una commissione congiunta che ebbe il compito di studiare i vari temi che erano emersi durante la controversia e di sviluppare linee guida accettabili per entrambe le parti in causa. La relazione conclusiva della commissione è del 1992 e disegnò una nuova etica della pratica museale, caratterizzata dalla collaborazione tra operatori museali e comunità aborigene e dal rispetto reciproco. La relazione riconosceva inoltre il diritto alle popolazioni aborigene di avere accesso a tutti gli oggetti del patrimonio nativo e la restituzione dei resti umani e degli oggetti sottratti loro illegal-

mente. Inoltre si stabilì che nessuna mostra su un soggetto indigeno potesse essere realizzata senza il previo consenso della comunità nativa interessata⁴. Fu un grande momento di svolta.

Le affermazioni della commissione erano basate sul riconoscimento alle popolazioni indigene del diritto di proprietà sul loro patrimonio e perciò di poter partecipare alla sua conservazione, custodia ed esibizione. In quegli anni si cominciò a sottolineare la necessità di un lavoro di collaborazione, di co-amministrazione e co-responsabilità tra museo e popolazioni indigene e almeno tre elementi hanno cominciato a caratterizzare la presentazione dell'arte e del patrimonio aborigeno in spazi museali: 1) l'impiego di professionisti indigeni da parte dei musei; 2) un crescente sforzo verso la collaborazione; 3) più opportunità per i curatori aborigeni di allestire mostre per proprio conto (Ames 1992: 76).

Negli anni Novanta, in seguito a questi ed altri eventi, gli operatori museali cominciarono a rivedere le loro convinzioni sulla ricerca scientifica e ad affrontare la natura intrinsecamente politica di tutti i processi di rappresentazione.

3. *Violare i confini*

Da queste brevi note mi pare che emerga evidente l'uso politico del "codice patrimoniale" attraverso il quale si rivendica sostanzialmente il riconoscimento di un'esistenza attiva, nel presente, da parte di quelle popolazioni indigene che per decenni erano state date per ormai scomparse o non più operative.

La NGC, come quasi tutti i musei d'arte nordamericani, non possiede una collezione di oggetti indigeni storici⁵. Il problema di allestire un nuovo percorso di arte canadese inserendo anche questa tipologia di oggetti è stato risolto prendendoli in prestito da altri musei per un ciclo di due anni. I musei d'arte canadesi⁶ non possiedono collezioni di opere indigene (escludendo le produzioni contemporanee e quelle Inuit⁷) per un motivo semplice. Questa tipologia di oggetti non è mai stata presa sistematicamente in considerazione dalle loro pratiche di patrimonializzazione. In un tempo, neppure troppo lontano, era "naturale" associare gli oggetti indigeni ai musei di antropologia o etnografia. Ed è in effetti proprio da quest'ultimi che proviene la buona parte degli oggetti presi in prestito dalla NGC per il nuovo allestimento. Così, per un ciclo di due anni oggetti categorizzati come "manufatti" diventano "opere d'arte" per poi tornare ad essere manufatti nel museo dal quale provengono.

In passato, in Canada, ci sono stati casi che hanno mostrato la problematicità e la permeabilità di

queste categorizzazioni (Phillips 2011). Il confine tra Etnologia e Arte è stato “violato” una prima volta nel 1927 proprio alla National Gallery con la mostra *Exhibition of Canadian West Coast Art, Native and Modern*. Manufatti della costa nordoccidentale sono stati messi in mostra accanto a pezzi di noti artisti euro-canadesi. Tuttavia, i manufatti nativi erano stati allestiti collocandoli in un passato non meglio definito. Questo tipo di impianto fu riproposto alla Tate Gallery di Londra nel 1938 nella mostra che si intitolava *A Century of Canadian Art* che presentava oggetti come piccoli pali totemici di argillite o coperte Chilkat accanto ad opere come sculture lignee di carattere religioso e una «Ultima Cena» realizzate da artisti franco-canadesi.

Queste mostre, per il loro essersi “appropriate” dell’arte indigena, si caratterizzavano per un approccio fondamentalmente colonialista e in ogni caso la violazione, dei confini disciplinari e museologici, seppure feconda e significativa, è stata tuttavia solo temporanea.

Fino a non troppi anni fa le popolazioni aborigene non avevano alcuno spazio per poter raccontare la loro storia, né per poter allestire i loro musei e le loro mostre. L’assenza in certi spazi museali di manufatti appartenenti a specifici gruppi sociali significa evidentemente la loro non rappresentazione, la loro non inclusione nella storia (dell’arte canadese in questo caso). Le partizioni disciplinari che tradizionalmente assegnano, o hanno assegnato, un «destino etnologico»⁸ alle popolazioni aborigene del mondo e alle loro produzioni, che dunque, seguendo il loro destino, si andrebbero “naturalmente” a collocare dentro i musei di antropologia, ovviamente non hanno niente di “naturale”. Sono piuttosto il prodotto di modi della conoscenza legati a storie di appropriazione, spesso connessi al colonialismo. Non deve stupire allora se in anni recenti quelle popolazioni native, date per spacciate nel corso del tempo, hanno voluto liberarsi del loro destino etnologico, che nel sistema classificatorio ereditato dal XIX secolo rappresenta una forma subdola (perché naturalizzata) di quel meccanismo che colloca in un tempo altro, rispetto a quello dell’Occidente, le popolazioni indigene del mondo.

Nella pratica museale il potere che si cela dietro l’attribuzione dei nomi e conseguentemente dei domini è esercitato ad un livello di macro-classificazioni attraverso la partizione in: Arte, Archeologia, Etnologia, Storia, Tradizioni Popolari, Scienze naturali, Scienza (Phillips 2011). Questa partizione ha ancora una forza di rappresentazione così potente che annulla i tentativi dell’approccio revisionista praticato da molti studiosi e conservatori di musei tendente a mostrare che le categorie che organizzano il sistema museale sono residui di ideologie

del diciannovesimo secolo⁹. Le strategie attraverso le quali l’istituzione museale classifica ed esibisce gli oggetti sono diventate così “naturali” che ci si interroga troppo poco su questo¹⁰. Ogni periodo storico invece consente la produzione solo di certe forme di “verità” o di “conoscenza” e la scelta, il concentramento e l’organizzazione delle cose materiali sono uno dei vari modi di tale produzione (Foucault 1966; Hooper-Greenhill 1992).

La classificazione museale strutturata in: *Storia* e le categorie ad essa collegate *Etnologia* e *Cultura popolare* è da collocarsi nell’ambito delle retoriche della temporalizzazione, e in questo modo si rivela come uno di quegli “spettri” che si manifestano quando si ricercano i “meccanismi del potere” celati nelle maglie dei discorsi, dei testi, delle rappresentazioni e dei sistemi classificatori.

Quando un museo colloca certi oggetti nel dominio della “Storia”, identifica i produttori di quegli oggetti come partecipanti ad un processo dinamico, progressivo e temporale; l’assegnazione di altri oggetti alla “Etnologia” e alla “Cultura popolare” li investe di nozioni che hanno a che fare con il tradizionale, il fuori dal tempo e il tecnologicamente arretrato (Phillips 2011: 96)

I processi di patrimonializzazione che, con le loro pratiche di inclusione ed esclusione, rivelano implicite gerarchie di valori, si configurano come potenti meccanismi del potere (coloniale nel nostro caso). L’analisi di tali processi, in quanto forme con cui ci si appropria dell’Altro, rende evidente, per usare le parole di Fabian, che non è «possibile alcuna conoscenza dell’Altro che non sia anche un atto temporale, storico e politico» (Fabian 2000: 34).

Le forme di classificazione che ancora sopravvivono nei musei danno forza a concetti di alterità datati, che agiscono attraverso la negazione di una collocazione nella storia degli oggetti realizzati o usati dalle popolazioni aborigene e dunque metonimicamente delle popolazioni stesse. Ancora una volta si fa evidente come le rappresentazioni museali, che, diversamente da altri tipi di rappresentazione, sono destinate ad un pubblico ampio e generico, abbiano un forte ruolo politico sia contribuendo a rafforzare, attraverso determinate forme di classificazione, certi modelli di tipo coloniale sia potendo offrire l’occasione per lavorare nella direzione di un processo di decolonizzazione, come l’attuale approccio museografico di tipo collaborativo si propone di fare.

Gli sforzi e le modalità di inclusione, – come quello proposto dalla National Gallery – che sperimentano nuove modalità di organizzazione delle cose materiali, sono stati pensati come modi per decolonizzare il sistema museale nel suo insieme¹¹.

Nei musei d'arte contemporanei ancora è invece generalmente operativo un sistema classificatorio che il più delle volte non lascia spazio alle popolazioni aborigene.

Riuscire a vedere gli oggetti nativi del passato come opere d'arte in Canada è storicamente e politicamente legato al fatto che artisti e curatori nativi contemporanei hanno cominciato ad organizzarsi in gruppi di pressione e a pretendere che le loro opere fossero riconosciute arte *tout court* e incluse nei musei d'arte. Come ricorda il già citato Greg Hill, artista e attualmente curatore per le arti indigene contemporanee alla NGC¹², nel 1983 nacque la *Society for Canadian Artists of Native Ancestry*¹³ (SCANA) in parte con lo scopo di fare pressione sui musei d'arte affinché acquisissero opere realizzate da artisti nativi. Hill nel corso di una intervista¹⁴ sottolinea con forza il ruolo politico giocato dai primi curatori aborigeni che sono stati in primo luogo essi stessi artisti. Racconta che soltanto in anni molto recenti ci sono stati curatori aborigeni che non fossero anche artisti. Dal punto di vista di Hill ciò significa che come artisti sono diventati consapevoli della necessità di diventare curatori per esercitare attività di *lobbying*. Sottolinea dunque la iniziale necessità di entrare all'interno del "sistema" per poter realizzare cambiamenti e molti dei primi artisti-curatori hanno smesso di fare arte per potersi dedicare a questo. Hill stesso, che nasce come artista, afferma di sentirsi molto più utile alla sua comunità come curatore all'interno della NGC.

Non è dunque un caso se fu proprio nel 1986 che la NGC acquistò la sua prima opera d'arte, *The North American Iceberg*, realizzata l'anno prima dall'artista indigeno Carl Beam (Ojibwe)¹⁵.

4. La National Gallery

Il 21 giugno, *National Aboriginal Day*, del 2003 la NGC ha riaperto le sale dedicate alla storia dell'arte canadese con un nuovo allestimento che ha incluso per la prima volta oggetti aborigeni. Queste sale prima di allora rappresentavano la storia dell'arte canadese a partire dall'arrivo degli Europei fino ai giorni nostri. L'arte aborigena non era presente. Solo negli anni Ottanta, come accennato, fece la sua comparsa ma solo con opere di artisti nativi contemporanei.

Questo nuovo allestimento è ancora più significativo perché si trova all'interno di una istituzione nazionale che opera, come si evince dalla citazione in esergo, con il mandato governativo di promuovere l'identità canadese e che, assieme ad altre, può essere letta come un potente mezzo per la costruzione e il rafforzamento del senso di nazi-

one¹⁶. Uno di quegli strumenti «che con modalità diverse danno un'idea di coerenza ad un insieme diversificato di pratiche e tradizioni che può essere definito "canadese", promuovendo un'unica cultura nazionale che dovrebbe condurre a una identità nazionale coesa» (Whitelaw 2007: 175).

Iscritta dunque nella sezione di arte canadese, che, prima del 2003, si intitolava *Galleries of Canadian Art*, è la volontà del Canada di presentarsi come nazione. Fu agli inizi degli anni Novanta, anche a seguito della pubblicazione nel 1992 del già citato *Task Force Report on Museums and First People*, che fu messo insieme un gruppo di lavoro per studiare come si potessero integrare oggetti aborigeni nella esposizione di arte canadese. Il risultato fu *Art of this Land*, un titolo dato all'esposizione nella sezione del museo che allora fu ridenominata *Galleries of Canadian and Aboriginal Art*.

Prima del 2003, le *Historical Canadian Galleries* avevano in mostra arte francese e inglese prodotta dai tempi dell'arrivo degli Europei fino agli anni Sessanta del Novecento. Le opere in mostra costruivano una narrazione coerente di progresso artistico che partiva dalla ritrattistica e l'arte religiosa francese sino a giungere alla rappresentazione di una nuova frontiera e le pitture dei membri della *Royal Canadian Academy* (Whitelaw 2006). L'indipendenza artistica del Canada si fa coincidere con il cosiddetto "Gruppo dei Sette" degli anni Venti del Novecento¹⁷. Con questo gruppo di pittori l'arte canadese sembra avere conquistato una voce propria e autonoma rispetto alla Francia e all'Inghilterra sia in termini di stile che di soggetti rappresentati: il paesaggio canadese appunto. L'importanza del paesaggio è visibile anche in altre forme di espressione, i film e la letteratura, ma, negli anni successivi alla prima guerra mondiale, è stata proprio la pittura del Gruppo dei Sette a produrre il lessico visuale di riferimento e la concezione del territorio attorno alla quale si è potuta articolare l'idea di nazione (Whitelaw 2007: 176; Withelaw *et al.* 2010) che è legata molto di più a un immaginario collettivo che a confini territoriali (Anderson 2009). Manufatti, istituzioni, paesaggi ed elementi geografici hanno un ruolo fondamentale nella rappresentazione della nazione e rappresentano alcuni dei meccanismi attraverso i quali si realizza una relazione affettiva tra questa e i suoi abitanti. Anche il museo rappresenta una di quelle istituzioni che rendono visibile e comunicabile l'idea di nazione (Kaplan 1996). Infatti selezionando e assegnando un certo valore simbolico ad alcuni oggetti, il museo produce una retorica della *nazionalità* all'interno della quale il pubblico stesso può trovare una sua collocazione (Whitelaw 2007; Poulot 2006).

Dalla rappresentazione della "canadesità", il

museo nazionale d'arte – fondato nel 1880, con propositi dichiaratamente educativi¹⁸, circa dieci anni dopo la proclamazione del Canada come Stato che andava ad unire Upper e Lower Canada – per 150 anni ha escluso le opere delle popolazioni aborigene. I manufatti nativi non hanno trovato collocazione appropriata se non nei musei di antropologia.

5. Il nuovo allestimento

Il nuovo allestimento ha fornito alla NGC l'occasione per ripensare l'impianto narrativo della rappresentazione della storia dell'arte canadese. La dimensione estetica è stata utilizzata come un sistema per categorizzare gli oggetti. Denise Leclerc, curatrice della sezione, spiega che «l'interesse della Galleria per questi oggetti è in primo luogo estetico. Noi li vediamo come opere d'arte piuttosto che come manufatti»¹⁹. Anche se, come è stato notato, l'inclusione *tout court* di artefatti, senza farsi domande di tipo epistemologico su quale sia la storia dell'arte canadese, non significa automaticamente conferire lo status di opera d'arte storica agli oggetti aborigeni (Whitelaw 2006).

Se, prima, entrando nelle sale un visitatore si trovava davanti sculture di carattere sacro del Diciottesimo secolo provenienti dal Quebec, ora si trova in una sala al centro della quale si legge in grande sulla parete:

I nostri anziani dicono che gli antenati ci stanno parlando attraverso le pietre e le ossa che si sono lasciati alle spalle tempo fa. È giunto il tempo di mettersi ad ascoltare la loro storia.

Gli oggetti qui esposti – in quattro teche autportanti disposte simmetricamente a richiamare i quattro punti cardinali che simboleggiano la cosmologia indigena – sono del tipo che, assecondando le categorizzazioni tradizionali, si definirebbe “archeologico”, risalenti cioè al tempo del pre-contatto. Alcuni di piccole dimensioni e funzionali come punte di frecce o decorativi come monili risalenti a qualche migliaio di anni fa. Ciò che colpisce è che per tutti, nel descrivere l'autore ignoto, si parla, anche forzatamente a mio avviso, di “artista irochese” o “artista delle Pianure” e così via. Anche una punta di freccia collocata in una vetrina della *National Gallery* si fa opera d'arte. Da questi dettagli si percepisce la voluta violazione dei confini. Si può definire artista chi ha realizzato la punta di una freccia? Che cos'è un'opera d'arte?

Su una delle pareti laterali è offerto al pubblico il manifesto (in primo luogo politico) di *Art of this Land*:

La storia dell'arte canadese ha inizio con le popolazioni indigene che per prime hanno abitato i vasti territori conosciuti ora come Canada. Trasformatasi nel tempo per le interazioni con altre culture e modificatesi secondo le loro necessità, le arti delle popolazioni aborigene sono rimaste un elemento vitale delle molte storie delle arti di questo paese. Le opere d'arte avute in prestito grazie al generoso aiuto di istituzioni private e pubbliche e delle *First Nations* completano le collezioni della *National Gallery* e ci consentono di essere testimoni della diversità e ricchezza della produzione artistica dei canadesi nei secoli in tutte le regioni.

Vorrei brevemente richiamare l'attenzione sul significato politico di queste poche righe. Si sottolinea in primo luogo la presenza delle popolazioni indigene prima dell'arrivo dei colonizzatori europei che si appropriano delle terre che ora sono conosciute con il nome di «Canada». Quindi si prendono le distanze dal paradigma «di salvataggio» che vedeva queste popolazioni come attive e operanti in un passato lontano e/o congelate nel tempo²⁰ (quello che in antropologia è noto come «presente etnografico»). Si enfatizzano dunque i processi trasformativi, e i contatti con altre culture, delle produzioni artistiche aborigene che si inscrivono in una pluralità di storie delle arti in evidente opposizione con l'idea di un'unica e universale storia dell'arte. Si fa presente che il museo, non diversamente da altri musei della stessa natura, non ha una sua collezione di opere d'arte indigene e che dunque è dipendente da prestiti di altre istituzioni. Infine, si costruisce un'idea di unità attraverso la parola «Canadians» che riunisce sotto di sé sia le popolazioni indigene che tutti coloro che successivamente hanno abitato e abitano il paese.

La nuova sala, nata grazie alla costruzione di un tramezzo che ha diviso la stanza che ospitava le opere d'arte sacra del Quebec, è stata pensata per enfatizzare il nuovo carattere di questa parte del museo. A uno sguardo attento la sala dà il senso e la misura del cambiamento. Il museo nazionale d'arte del Canada non aveva in mostra opere aborigene storiche. L'arte canadese, come accennato, veniva raccontata, fino a pochi anni fa, attraverso manufatti sacri legati alla tradizione europea. Come a dire che il Canada non aveva niente che potesse essere iscritto entro una storia dell'arte prima dell'arrivo degli europei.

Il resto dell'esposizione è organizzato sia cronologicamente che geograficamente per mostrare le connessioni tra gli euro-canadesi e le popolazioni aborigene. La seconda sala è denominata «Art in Quebec». Troviamo opere di carattere religioso, croci, ostensori, incensieri, un quadro settecentesco

rappresentante San Giovanni Battista, un sant'Ignazio di Loyola, un grande tabernacolo. Nella sala 102 dedicata all'arte quebecchese nell'Ottocento sono appesi alle pareti ritratti di politici, mercanti, militari e prelati e, nelle vetrine, calici, ostensori, e vari oggetti d'argento. Tuttavia, ciò che colpiva l'attenzione all'epoca della mia prima visita nel 2007 era una *redingote* riccamente decorata con motivi tradizionali indigeni collocata in una vetrina autoportante al centro della sala.

Il pannello murale che illustrava la sala, dava conto della presenza del soprabito ponendo significativamente l'enfasi sugli scambi e i "contatti positivi" tra le culture indigene e gli europei:

[...] all'inizio nel XIX secolo, l'incremento dei traffici e degli scambi commerciali con gli europei dette luogo all'incorporazione di nuovi materiali e stili in capi d'abbigliamento e design tradizionali che continuarono a riflettere i legami della gente (di lingua algonchina) con la natura, la loro spiritualità e la sacralità della caccia.

La didascalia che accompagnava la *redingote* era più dettagliata:

Questa squisita *redingote* apparteneva a Tahoutrarche ("Daybreak") o Francois Xavier Picard (1810-1883), grande capo della nazione Huron-Wendat. Cappotti come questo erano di frequente offerti come doni e indossati con fasce colorate e d'argento durante importanti cerimonie o visite di importanti dignitari. Si pensa che le spille e i bottoni realizzati con l'argento frutto di scambi e le decorazioni ricamate possano provenire da regalia del famoso grande capo Tsauvenhohi (colui che vede con chiarezza il Falco) o Nicolas Vincent (1769-1844). Le applicazioni realizzate con aculei di porcospino e peli di alce e cucite su varie parti degli elementi decorativi sono state tramandate di generazione in generazione in questa famiglia di capi.

Mi pare valga la pena soffermarsi ancora un istante sull'allestimento dedicato al pittore Tom Thompson e il Gruppo dei Sette, e alle popolazioni algonchine e anishnaabe. Ecco cosa si legge sul pannello che illustra il senso della sala:

[...] per centinaia d'anni le popolazioni Algonchine e Anishinaabe hanno abitato le terre ritratte da Tom Thompson e i suoi successori. Queste popolazioni vivevano nel Quebec occidentale e nell'Ontario a nord dei Grandi laghi. Erano soprattutto cacciatori e raccoglitori il cui stile di vita e cui tradizioni artistiche provenivano dalle foreste e i corsi d'acqua dello scudo canadese²¹.

Nelle loro produzioni artistiche utilizzavano peli d'animale, corteccia e aculei di porcospino. A seguito degli scambi commerciali con gli europei nel XVIII secolo, queste popolazioni combinarono materiali tradizionali con prodotti importati come tessuti, perline di vetro che disponevano in forme geometriche e floreali.

Qui assieme ad opere pittoriche di Thompson e del Gruppo dei Sette troviamo borse di varie fogge decorate di perline. Dei primi anni del XX secolo, ad esempio, è una borsa a bandoliera di un'artista anishinaabe ignota realizzata con velluto e perline di vetro. Recita la didascalia:

Modellate come le borse militari europee, queste erano realizzate tradizionalmente ed esclusivamente dalle donne per gli uomini ed erano indossate in occasioni speciali [...] decorate con motivi floreali di perline [...]. Mentre molti motivi decorativi floreali anishinaabe si rifacevano a modelli e stili euro-canadesi erano tuttavia eseguiti secondo modalità originali stilisticamente diverse da esemplari non aborigeni.

6. Ottobre 2012: sparizioni

Nell'ottobre del 2012 mi sono recata ancora una volta a visitare la NGC. La mia sorpresa è stata grande: l'allestimento che ho sino a qui illustrato non esisteva più. Ho ritrovato i manufatti in mostra nella prima sala. Anche quella successiva (A101) intitolata «Art in New France and Quebec, 1740-1820» ancora si presenta come «zona di contatto» (Clifford 1999). Ecco cosa recita il pannello che la illustra:

L'esplorazione e la colonizzazione della Nuova Francia all'inizio del XVII secolo dette il via ad un flusso di missionari cattolici provenienti dall'Europa, che cercavano di convertire al cristianesimo le popolazioni aborigene del nord America. Nel 1608, l'esploratore francese Samuel Champlain fondò un avamposto commerciale dove ora sorge Quebec City e l'anno successivo i Wendat (Uroni) dell'Ontario del sud si unirono ai francesi per il controllo del traffico delle pellicce, in opposizione agli Haudenosaunee (Irochesi) che si trovavano più a sud.

Nel 1649, a seguito della guerra con gli Haudenosaunee, la maggior parte dei Wendat fu allontanata dal territorio originario e molti si stabilirono vicino Quebec city dove ora è Wendake. Molti adottarono il cristianesimo senza tuttavia rinunciare alle loro credenze. Oggetti scambiati tra i Wendat e i francesi confermano questa relazione.

In questa sala è rimasta un'unica opera che racconta di questa relazione. Si tratta di un pannello di legno, che rappresenta la Vergine con il Bambino, ricoperto da una lamina di argento destinato ad ornare l'altare della chiesa di Notre Dame di Lorette²² in occasione delle feste più importanti a Wendake. [...] La chiesa serviva la comunità Huron-Wendat che si stabilì lì nel 1697.

[...] la delicata rete di motivi incisa sulla lastra d'argento che corre sulla parte bassa del pannello è probabilmente opera di un artista Huron-Wendat che desiderava incorporarvi una immagine che, nello stesso tempo, desse conto del suo villaggio come era nel passato e poi nel presente. La giovane donna Huron ritratta in posa contemplativa accanto agli edifici religiosi e alle tradizionali *long houses*²³ richiama l'atteggiamento della Benedetta Kateri Tekakwitha che porta la croce in un dipinto del gesuita Claude Chauchetière.

Continuando il mio giro per il museo ho trovato una sala chiusa. Poi sono riuscita a rintracciare alcune opere di artisti aborigeni della costa Nordoccidentale nella sala dedicata al modernismo e all'arte dei primi anni del XX secolo. Ecco il testo del pannello che giustifica la presenza di opere native accanto a quelle della pittrice Emily Carr:

Più di tremila anni fa le molte popolazioni aborigene che abitavano la costa Nordoccidentale del Canada e quelle dell'interno svilupparono ricche tradizioni artistiche utilizzando le risorse che la terra metteva a disposizione: in particolare legno di cedro rosso e giallo. Utilizzando il legno, la corteccia e le radici di questi alberi assieme ad altri materiali legati alla terra e al mare, queste popolazioni intagliarono canoe, pali totemici e pali portanti delle abitazioni, realizzarono contenitori, oggetti cerimoniali e abbigliamento. Nonostante lo stile decorativo variasse, queste popolazioni sceglievano tradizioni estetiche che riflettevano parentele araldiche e credenze in certi spiriti. Nonostante la repressione del governo e il bando del potlatch [...] dal 1884 al 1951 continuarono a creare opere di eccezionale qualità.

Emily Carr, una pittrice di Victoria, Columbia Britannica, riconobbe la forza visuale e il potere simbolico dell'arte aborigena e disegnò pali araldici e pali d'ingresso delle abitazioni così come i villaggi che aveva visto nei suoi viaggi [...].

Alle pareti diversi quadri di Emily Carr. Al centro della stanza troneggia una grande vetrina che ospita una maschera che rappresenta un'orca assassina realizzata prima del 1953 da un artista 'Namgis Kwakwaka'wak, temporaneamente prestata dal

museo di antropologia di Vancouver, e su una parete laterale della stanza è collocato, su una pedana, un contenitore di cedro rosso che risale al 1880.

E tutto il resto? Che fine aveva fatto il tentativo di inclusione di manufatti nativi nelle sale dedicate alla storia dell'arte canadese? Ho cominciato a contattare i curatori per cercare di avere delle spiegazioni. La risposta ufficiale del museo è stata che per ragioni economiche un anno e mezzo prima era stata eliminata la posizione ricoperta da Denise Leclerc, curatrice della sezione di arte moderna canadese. Poiché tutto il progetto *Art of this Land* è detto dipendere dal lavoro di una persona competente che ad esso si possa dedicare a tempo pieno, l'allestimento a poco a poco si è ridotto.

Le voci che circolano nel mondo della cultura in Canada sono piuttosto allarmate. Si parla di un governo che sta praticando tagli drastici e non ragionati, poco interessato alla cultura. C'è chi attribuisce "l'abolizione" di certe posizioni dagli organici di alcune istituzioni allo scarso interesse per progetti di inclusione come quello tentato dalla NGC. Il primo ministro Stephen Harper, che elargisce finanziamenti solo per un certo tipo di iniziative, rende evidente, secondo autori come Ruth Phillips, che è in atto uno smantellamento delle politiche culturali che hanno consentito certi esperimenti e iniziative come quella sin qui descritta (Phillips 2015).

7. Nuovo e vecchio mondo

Non so cosa ne sarà del processo di indigenizzazione della NGC. Forse rimarrà un tentativo ormai conclusosi. Forse i musei nazionali per loro natura non possono subire tali processi. Phillips parla di paradosso delle istituzioni nazionali che hanno l'obiettivo di inscrivere nei cittadini un senso d'identità condiviso e distintivo e dunque in chiara e aperta opposizione a forme di sovranità indigena, alle quali, allo stesso tempo, si vorrebbe dare spazio. La questione è se «un museo finanziato dallo Stato, che per mandato deve rendere visibile "una comunità immaginata" nazionale, può consentire potere autonomo alle espressioni culturali indigene» (Phillips 2015: 555). Probabilmente no. Mi pare tuttavia interessante leggere i tentativi di allestimenti inclusivi²⁴ provando ad allargare l'apertura del nostro diaframma fino ad includere nel campo visivo la grande e conclamata crisi dei musei etnografici europei e il loro conseguente interrogarsi sulle proprie identità e missioni. Vorrei ipotizzare che entrambe le situazioni possono essere lette come conseguenza dell'apertura a forme di rappresentazione di tipo collaborativo e condiviso, che a loro volta rappresentano una risposta alla crisi

dell'autorità di rappresentazione.

Tra il 2012 e il 2013, a Roma al museo Luigi Pigorini e al museo Pitt Rivers di Oxford ci sono state due conferenze che hanno visto coinvolti i grandi musei etnografici europei, nati per lo più in epoca coloniale, che hanno dibattuto del loro destino e della loro ragion d'essere²⁵. I musei etnografici, i cui impianti narrativi sono saltati da diversi decenni, si stanno interrogando sul rinnovamento della loro missione culturale e sociale in un mondo sempre più traversato da grandi flussi di persone che si incontrano e si mescolano e dai processi di globalizzazione.

Negli ultimi decenni i musei etnografici si sono dati un gran daffare nel promuovere attività di auto riclassificazione (Harris, O'Hanlon 2013). Influenzati dagli studi postcoloniali e da quelli femministi, i musei "dell'uomo" ad esempio hanno cambiato nome e in alcuni casi anche collocazione²⁶. Altri hanno deciso di dismettere l'etichetta di "etnografico", troppo legata ad un passato pesantemente coloniale, per qualificarsi come «Museums of World Culture». Assieme alle rinominazioni sono in corso ben più radicali trasformazioni sul piano strutturale. A Vienna e Leiden ad esempio i rispettivi musei etnografici hanno modificato pesantemente l'impianto dei loro allestimenti. Nel 1999, in Svezia, il museo etnografico di Göteborg si è unito al museo nazionale etnografico di Stoccolma (e ad altri ancora) in un consorzio che ha voluto razionalizzare parte delle collezioni del paese, promuovere l'accesso, stimolare la centralità delle persone, l'interdisciplinarietà, e nuovi tipi di mostre. E questi sono solo alcuni esempi.

La storia di un processo di indigenizzazione, seppure fallito, mostra che, per ora con maggior evidenza nei paesi che hanno avuto una storia marcatamente coloniale e poi l'arrivo massiccio di comunità diasporiche, anche gli impianti narrativi di discipline dagli statuti tradizionalmente più solidi, come ad esempio la storia dell'arte, cedono o cominciano a cedere. La crisi dei musei etnografici, l'indigenizzazione dei musei d'arte possono allora essere letti come segni di un sistema museale che scricchiola sempre più rumorosamente. Ed ora non più solo alla sua periferia – come la crisi dei musei etnografici mostra da tempo – ma proprio al suo centro.

Note

¹ National Gallery Submission to Standing Committee on Communications on Culture of the Federal Government in 1991, citato in Anne Whitelaw (2007).

² Clifford individua negli anni '80 e '90 del Novecento una serie di manifestazioni pubbliche in cui la "presenza indigena" ha raggiunto una straordinaria visibilità su scala nazionale e globale. Alcuni di questi eventi sono connessi al mondo dei musei e del patrimonio. Tra questi si può annoverare l'esplosione del mercato di "arte tribale" e le sempre più crescenti richieste di rimpatrio di resti umani e di manufatti (Clifford 2013:19-30).

³ Su questo la bibliografia è piuttosto ampia, si veda soprattutto Harrison, Trigger, Ames 1988; Ames 1992; Clifford 1999; Phillips 2011.

⁴ Task Force on Museums and First People, 1992.

⁵ Si veda Jessup 2002.

⁶ Ad esempio, la *Vancouver Art Gallery* a Vancouver o l'*Art Gallery of Ontario* a Toronto non hanno collezioni di opere storiche indigene.

⁷ La NGC, ad esempio, ha una collezione inuit esposta in una sala autonoma nel piano interrato del museo. La produzione artistica inuit ha una sua storia in termini di sviluppo estetico e di relazioni con le istituzioni artistiche euro-canadesi che in questo testo non si affrontano.

⁸ Prendo spunto dal titolo fortemente evocativo di un articolo di Michael Ames dove si esaminano gli sforzi di alcuni intellettuali nativi che si vogliono liberare da quello che viene descritto come il loro «destino etnologico» che li fa essere degli «esemplari antropologici» (Ames 1987).

⁹ Anche le varie forme di arte che ad un livello classificatorio si strutturano in: *Belle arti*, *Arti decorative*, *Arti applicate* e *Arti popolari* si può leggere allo stesso modo. Mentre la diade classificatoria strutturata in *Storia* ed *Etnologia* ha a che fare soprattutto con i concetti di razza; le varie forme d'arte, ora elencate, implicano, secondo la Phillips, nozioni di *gender* e di classe. Anche qui la storia rimane al centro e tutto ciò che è tradizionale si colloca ai margini.

¹⁰ E. Hooper-Greenhill mostra, nel suo testo *I Musei e la formazione del sapere* (2005), che i musei sono sempre stati istituiti in consonanza con il contesto epistemologico dominante; questa lettura, chiaramente ispirata a Foucault, vede il museo come una messa in forma delle possibilità di conoscenza determinate dalle strutture vigenti in un preciso momento storico. Hooper-Greenhill

(2005) scrive che «nel delineare una storia effettiva del museo, si scopre una lunga sequenza di collezioni, di concentramenti e di classificazioni delle cose materiali, ma si evidenziano anche spostamenti radicali riguardo alle cose da considerare desiderabili, ai modi in cui sono state classificate, all'attribuzione dei significati, alle motivazioni che hanno dato origine alla raccolta, alle forme in cui le collezioni, una volta costituite, sono state usate» (p. 228).

¹¹ Sebbene non siano mancate le letture che li hanno visti come gesti appropriativi che hanno assimilato la cultura indigena al sistema di valori estetico e tassonomico occidentale.

¹² Comunicazione personale del 4 novembre 2008.

¹³ Si veda su questo Lee-Ann Martin 2010.

¹⁴ Intervista da me realizzata presso la NGC il 4 novembre 2008 durante una delle mie visite.

¹⁵ Si tratta di un'opera che incorpora vecchie fotografie etnografiche di "indiani", diversi autoritratti dell'artista, immagini di leader assassinati per il loro sforzo di raggiungere la pace e riferimenti alle pratiche di misurazione e raccolta dati tipici dei musei che se ne servivano per supportare forme di classificazione legate all'antropologia ottocentesca.

¹⁶ Su questo si veda Anne Whitelaw (2007). Whitelaw annovera tra le grandi imprese nazionali che operano per creare e rafforzare il concetto di "canadesità" tutti i grandi musei nazionali, la *National Film Board* e la CBC, la rete televisiva nazionale. D'altro canto, come Tony Bennet ed altri hanno teorizzato, a partire dagli anni Novanta del Novecento i musei possono essere letti come spazi socialmente attivi dove si manifesta la "comunità immaginata" nei quali i visitatori diventano cittadini prendendo parte a quelli che sono stati definiti da Carol Duncan dei "civilizing rituals" (1995).

¹⁷ Sul Gruppo dei Sette di veda Hill 2010.

¹⁸ Nel *First National Gallery Act* del 1913 si può leggere che la sua funzione principale era educativa (citato in Whitelaw 2007: 177).

¹⁹ Leclerc cit. in Leman (2003:19).

²⁰ Al tema del cosiddetto collezionismo di salvataggio che ha caratterizzato la formazione di collezioni di importanti musei di antropologia, ho dedicato il volume *Passione da Museo. Per una storia del collezionismo antropologico: il museo di Antropologia di Vancouver*, Firenze, Edifir, 2006.

²¹ Il cosiddetto «scudo canadese» è un'ampia area geologica che comprende il Canada orientale e centrale, e le zone adiacenti degli Stati Uniti d'America.

²² I Gesuiti introdussero il culto della Madonna di Loreto, tuttora molto forte.

²³ Si trattava di abitazioni lunghe a relativamente strette ricoperte generalmente di corteccia, nelle quali abitavano vari gruppi familiari.

²⁴ Tentativi simili sono stati compiuti più di recente dalla *Art Gallery of Ontario* (AGO) e dal *Montreal Museum of Fine Arts* (MMFA).

²⁵ Le conferenze, organizzate nell'ambito del progetto RIME (*Rèseau International des Musées d'Ethnographie*), finanziato dal programma Cultura dell'UE 2007-2013, avevano titoli significativi; quella organizzata al museo Pigorini: *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums need Ethnography?* (Roma 18-20 aprile 2012), quella organizzata dal Museo Pitt-Rivers: *The Future of Ethnographic Museums* (Oxford, 19-21 luglio 2013).

²⁶ Questo è il caso del "Mankind" di Londra chiuso nel 1994 e poi inglobato nel British Museum, lasciando la storica sede di Piccadilly; o del *Musée de l'Homme* di Parigi, smembrato e riallestito nel museo di Quay Branly.

Riferimenti bibliografici

Ames M.

1987 «Free Indians from their ethnological fate: The Emergence of the Indian Point of view in Exhibitions of Indian», in *Muse. Journal of the Canadian Museums Association*, vol. 5, n. 2: 14-19.

1992 *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, Ubc Press.

Anderson B.

2009 *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (ed. or. 1991), Roma, Manifesto libri.

Clifford J.

1999 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX* (ed. or. 1997), Torino, Bollati Boringhieri.

2013 *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.

A. E. Coobes, R. B. Phillips (eds)

2015 *The International Handbooks of Museums Studies: Museums Transformations*, Toronto, Wiley-Blackwell.

- Duncan C.
1995 *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London-New York, Routledge.
- Fabian J.
2000 *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia* (ed. or. 1983), Napoli, L'Anch'ora del Mediterraneo.
- Foucault M.
1998 *Le parole e le cose* (ed. or. 1966), Milano, Rizzoli.
- Gessell P.
2003 «Arts», in *Ottawa Citizen*, 30 maggio.
- Harris C., O'Hanlon M.
2013 «The future of the Ethnographic museum», in *Anthropology Today*, vol. 29, n. 1: 8-12.
- Harrison J., M. Ames, B. Trigger
1988 «Museums and Politics: The Spirit Sings and the Lubicon Boycott», in *Muse. Journal of the Canadian Museums Association*, 6, 3, 1988: 2-25.
- Hill C.C.
2010 «Tom Thompson and the Group of Seven», in A. Whitelaw, B. Foss, S. Paikowsky, *The visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press: 39-59.
- Hooper-Greenhill E.
2005 *I Musei e la formazione del sapere* (ed. or. 1992), Milano, Il Saggiatore.
- Jessup L., S. Bagg
2002 *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Hull, Canadian Museum of Civilization.
- Jessup L.
2002 «Hard Inclusion», in L. Jessup, S. Bagg, *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Hull, Canadian Museum of Civilization: XIII-XXX.
- Kaplan F.
1996 *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, Leicester, Leicester University Press.
- Leman D.
2003 «Making Connections. Phase two of Art of this Land», in *Vernissage*, vol. 5, n. 2: 19-22.
- Maffi I. (a cura di)
2006 *Il patrimonio culturale*, in *Antropologia*, VI, n. 7.
- Martin L. A.
2010 «Contemporary First Nations Art since 1970: Individual Practices and Collective Activism», in A. Whitelaw, B. Foss, S. Paikowsky, *The visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press: 371-393.
- O'Brian J., P. White (eds)
2007 *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Phillips R.
2011 *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal-Kingston, McGill-Queen's University Press.
2015 «Can National Museums be postcolonial? The Canadian Museum for Human Rights and the obligation of Redress to First Nations», in A. E. Coobes, R. B. Phillips (eds), *The International Handbooks of Museums Studies: Museums Transformations*, Toronto, Wiley-Blackwell: 545-573.
- Rossi E.
2006 *Passione da museo. Per una storia del collezionismo etnografico, il museo di Antropologia di Vancouver*, Firenze, Edifir.
- Task Force on Museums and First People
1992 *Turning the page: Forging Partnerships between Museums and First Peoples*, Ottawa, Museum Association and Assembly of First Nations.
- Whitelaw A.
2006 «Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada», in *Canadian Journal of Communication*, vol. 31, n. 1: 197-214.
- Whitelaw A., B. Foss, S. Paikowsky
2010 *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press.
2010 with, *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press.