

Incarnare il paesaggio: forme di territorialità e colonizzazione del 'Nuovo Mondo' in *Trittico dell'infamia* di Pablo Montoya

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli studi di Bergamo
alessandro.secomandi@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.571>

Parole chiave

Trittico dell'infamia
Pablo Montoya
Territorialità
Romanzo storico
Colonizzazione delle Americhe

Keywords

Tríptico de la infamia
Pablo Montoya
Territoriality
Historical novel
Colonisation of the Americas

Abstract

Trittico dell'infamia (*Tríptico de la infamia*) del colombiano Pablo Montoya è un romanzo storico incentrato su tre artisti protestanti del '500, realmente vissuti. Il primo capitolo dell'opera è dedicato al cartografo e illustratore francese Jacques Le Moyne, e alla sua spedizione del 1564 in Florida con René de Laudonnière. È soprattutto con le vicissitudini di Le Moyne che *Trittico dell'infamia* riflette sulla territorialità della colonizzazione americana. Grazie al disegno, Le Moyne è l'unico tra i francesi a tentare un dialogo pacifico con i nativi, arrivando persino a farsi tatuare diverse rappresentazioni non mimetiche del paesaggio della Florida. Sarà proprio questa esperienza a segnare la sua carriera artistica e a farlo incontrare, nella finzione, con gli altri protagonisti del romanzo. Il contributo si propone di analizzare tali elementi di *Trittico dell'infamia* per comprendere come Montoya intrecci la rappresentazione del territorio con le dinamiche di potere, identità e alterità, articolando in questo modo le implicazioni spaziali e culturali della colonizzazione e del contatto tra mondi diversi.

Pablo Montoya's *Tríptico de la infamia* is a historical novel centered on three Protestant artists from the 16th century, all based on real figures. The first chapter follows the French cartographer and illustrator Jacques Le Moyne during his 1564 expedition to Florida alongside Laudonnière. Through Le Moyne's experiences, *Tríptico de la infamia* explores the territorial dynamics of colonization. Unlike the others, he attempts a nonviolent exchange with the natives, even allowing himself to be tattooed with abstract representations of Florida's environment. This visual dialogue with the Other operates on both a semantic level and a formal one. In the process, Le Moyne undergoes a profound artistic and cultural transformation—an experience that, in Montoya's fictionalized account, ultimately leads him to cross paths with the novel's other protagonists. The paper analyzes these elements of *Tríptico de la infamia* with the aim of examining how Montoya intertwines the representation of territory with dynamics of power, identity, and otherness, while addressing the cultural and spatial implications of colonization and the encounter between distinct worlds.

Introduzione

Trittico dell'infamia (or. *Tríptico de la infamia*, 2014), dell'autore colombiano Pablo Montoya, è un romanzo storico ambientato, per lo più, nella Florida e nell'Europa del '500. L'opera si incentra su tre artisti protestanti realmente esistiti, Jacques Le Moyne, François Dubois e Théodore de Bry, le cui vite si intrecciano fra colonizzazione delle Americhe e guerre religiose in Francia. È sul primo, e quindi sulla prima parte dell'opera, che si focalizza questo articolo.

Nel 1564, il cartografo e illustratore Le Moyne salpa con la seconda spedizione di René de Laudonnière alla volta della Florida francese, colonia fondata appena due anni prima da Jean Ribault. Nei piani dell'ammiraglio Gaspard de Coligny, promotore dell'impresa, questo possedimento non costituisce solo un'ulteriore conquista per l'impero di Carlo IX, ma anche un porto sicuro per i connazionali ugonotti (siamo, infatti, agli albori delle sanguinosissime faide fra protestanti e cattolici). Sebbene inizialmente Laudonnière abbia intenzioni 'pacifiche' nei confronti dei nativi, di etnia timucua, fin da subito la missione appare di chiaro stampo coloniale, anche in quanto alla territorialità: come vedremo, reificazione, strutturazione e soprattutto denominazione la articolano fin dallo sbarco sulle coste americane. Attraverso la messa in scena di questi processi, Montoya – che, rispetto alla spedizione in sé e per sé, è piuttosto fedele alla realtà storica – sembra richiamare l'atto più iconico dell'immaginario relativo al 'Nuovo Mondo', ovvero il primo viaggio di Colombo. Analoghi sono alcuni presupposti, così come, in parte, le conclusioni: gli invasori immaginano di scoprire ricchezze favolose, ma a ogni tappa oro e argento sembrano sempre trovarsi appena oltre, un passo più in là.

Laudonnière mira a stringere alleanze con varie tribù timucua, alcune delle quali in guerra fra loro, e rimane coinvolto, con le sue truppe, in diverse battaglie tra nativi. L'obiettivo è consolidare l'insediamento di Fort Caroline, oggi Jacksonville, anche attraverso gli usuali scambi impari che i colonizzatori propongono o impongono ai colonizzati: paccottiglia in cambio di cibo e altre risorse. La situazione precipita quando le riserve alimentari dei francesi cominciano a scarseggiare e, in contemporanea, i timucua non si dimostrano più così 'generosi' nei loro confronti. A malincuore Laudonnière decide, per rimpolpare i gra-

nai, di ricorrere a un espediente già usato con successo dagli odiati spagnoli:¹ prendere in ostaggio un potente *cacique* per chiederne il riscatto. La mossa fa definitivamente precipitare i rapporti con i timucua. Dopo qualche tempo, infatti, all'arrivo degli spagnoli di Pedro Menéndez de Avilés, i nativi si coalizzano con i *conquistadores* contro Laudonnière e i suoi, che vengono sconfitti e decimati.

È in questa cornice macrostorica, per così dire, che Montoya reinventa la microstoria di Le Moyne. Se è vero, infatti, che l'illustratore prestò servizio nella spedizione di Laudonnière, la sua transculturazione (ossia, il dialogo sincretico con la cultura locale),² e in particolare la sua decisione di tatuarsi secondo l'uso timucua, devono considerarsi espedienti narrativi di Montoya. Proprio il tatuaggio timucua, sui nativi e ancor più su Le Moyne, permette di richiamare alcune riflessioni dei *landscape studies*: si tratta, in effetti, di disegni ispirati al paesaggio della Florida, reso però in una maniera non-mimetica – almeno, per i canoni europei – e fondamentalmente ermetica. Coniugando questo fronte tematico, dai risvolti metaletterari, a quello più strettamente geografico e storico, il presente saggio intende mostrare come la transculturazione pittorica di Le Moyne sia l'unica vera forma di osmosi, benché parziale, tra francesi e timucua, e più in generale l'unica fra europei e nativi americani in *Trittico dell'infamia*. Dopo l'assalto degli spagnoli, infatti, Laudonnière e i suoi – compreso Le Moyne, che nella fuga perde quasi tutti i disegni sulla Florida – sono costretti a fare ritorno in Francia. Qui Le Moyne avrà occasione di incrociare il pittore Dubois, e soprattutto de Bry, artista belga che, sulla base delle sue testimonianze, realizzerà una serie di incisioni sulla vita dei timucua e sulla sciagurata spedizione di Laudonnière.

La prima parte del romanzo diventa, così, cifra dell'intera opera, e il tatuaggio una delle sue chiavi di lettura. In effetti, *Trittico dell'infamia* riflette prevalentemente sulle possibilità testimoniali della letteratura e dell'arte in genere: cosa può la finzione di fronte agli orrori della storia? Nei prossimi capitoli vedremo come tale *Leitmotiv* si fonde, in un connubio indissolubile, con tutte le suggestioni geografiche, storiche e proprie dei *landscape studies* che si sono presentate in questa introduzione.

Fort Caroline. Territorialità e colonizzazione

Significativamente, la prima informazione che Laudonnière dà sulla Florida ai suoi uomini, nella finzione di Montoya, è il nome assegnato ai fiumi nei dintorni di quello che sarà Fort Caroline. Nelle parole del narratore, Laudonnière precisa che “avevano già un nome e li elencò: Maggio, Loira, Senna e Garonna” (Montoya 2017: 33). Si tratta, parafrasando Angelo Turco sul concetto di denominazione, di “designatori simbolici” che “assicurano il controllo intellettuale del territorio” (Turco 2007), e che “cristallizzano [...] valori [culturalmente] prodotti e diffusamente condivisi; essi sono concettualmente [...] densi e si fondano su [principi] che alimentano il serbatoio metafisico della comunità, con implicazioni ideologiche vigorose” (Turco 2013: 56). Vale a dire che, attraverso questa prima operazione, molto meno innocua di quanto suggeriscano le apparenze, gli invasori cominciano già ad appropriarsi del patrimonio paesaggistico e culturale timucua: i fiumi della Florida diventano, nominalmente, corrispettivi americani di quelli francesi, e dunque di loro appartenenza.

Anche Colombo, nel suo primo viaggio oltreoceano, è colto da una certa ‘frenesia di denominazione’, e pure nel suo caso con evidenti connotati performativi. La prima isola di cui tocca terra, nelle Bahamas, diviene San Salvador; ad altre, nello stesso arcipelago, dà i toponimi di Santa María de la Concepción – nota anche come Rum Cay, oggi – e Fernandina, forse l’odierna Long Island. Né si può dimenticare La Española (o Hispaniola), vero e proprio quartier generale castigliano durante la prima fase della ‘scoperta’ e della conquista. Se questi designatori sono volti, chiaramente, a compiacere i Re Cattolici Fernando e Isabel, e a rivendicare fin da subito la dominazione spagnola, altri risultano meno marcati a livello politico, e possono considerarsi più “referenziali” che simbolici:³ l’isola Tortuga, per esempio, viene battezzata in questo modo per la semplice somiglianza con una tartaruga. È acuto Walter Mignolo, e complementare alle riflessioni proposte in questa sede, quando afferma che la

smania toponomastica di Colombo rivela le dimensioni commerciali e politiche della sua impresa. [...] Questo aspetto forse andava oltre le motivazioni originarie di Colombo, ma non oltre quelle del regno di Castiglia. [...] Rileggere Colombo

nel contesto del suo dialogo – orale e scritto – con la Corona non è affatto forzato, dal momento che scriveva per destinatari ben precisi e non per esprimere pensieri e sentimenti personali. Il problema di Colombo era comunicare non solo con gli indigeni, ma soprattutto con la Corona. Il suo atto di nominare era, da un lato, un dono ai suoi benefattori e, dall’altro, un’iscrizione dei nuovi luoghi nella memoria castigliana e cristiana. [...] Come la cartografia, anche la denominazione è un gesto semantico legato ai progetti politici ed economici della Corona, nonché alla crociata religiosa promossa da Roma (Mignolo 1995: 288).⁴

Nell’economia narrativa di *Trittico dell’infamia*, scegliere di far esordire Laudonnière con un elenco di denominazioni strategiche, le quali oltretutto rispecchiano la realtà storico-toponomastica dell’impresa francese (Hann 1996: 40), costituisce, da parte di Montoya, un probabilissimo rimando a questi primi e cruciali contatti fra nativi americani ed europei. Episodi che, proprio come l’omologo romanzesco di Laudonnière in Florida, prefigurano la violenza più concreta perpetrata di seguito dagli invasori: una civiltà senza diritto di nomi propri, autoctoni, sarà più facilmente privata di qualsiasi diritto.

L’obiettivo dei francesi, lo si accennava, è consolidare la loro presenza in quei luoghi attraverso la costruzione di Fort Caroline. È quanto provvede a dichiarare lo stesso Laudonnière immediatamente dopo la sua apertura denominativa. Difatti, il narratore riferisce, per mezzo del discorso indiretto, che nel “frattempo avrebbero mantenuto relazioni cordiali con gli indios per procedere senza problemi alla costruzione del forte” (Montoya 2017: 33). La medesima voce narrante torna presto, e a più riprese, sui piani di colonizzazione di Laudonnière. Afferma, per esempio, che

[I]e giornate si animarono durante la costruzione del forte. [...] Il luogo prescelto era [stato ben calcolato]. La sua vicinanza alla montagna, la presenza di praterie verdeggianti, l’ampia veduta sul mare furono argomenti sufficienti per convincere il capitano a stanziarsi lì. Come se non bastasse, un intrico di ruscelli confinante contribuiva a rendere il posto ancora più incantevole. Saturiona, il re più influente della zona, gli offrì l’aiuto della sua tribù (ivi: 38).

Poi, qualche pagina dopo:

La politica di Laudonnière era chiara: interessere un'alleanza con tutte le tribù del circondario sebbene tra queste vi fossero risse incessanti. Creare una rete di pacificazione attraverso il dialogo, basata sullo scambio tra viveri americani e cianfrusaglie europee. Consolidare il ruolo del forte per procedere quindi alla conquista dell'entroterra. Fort Caroline doveva diventare un rifugio, un luogo di difesa e di attacco. L'obiettivo principale della loro missione, lo ricordava sempre ai suoi uomini, era garantire un futuro ai protestanti francesi in quei remoti confini del mondo (ivi: 44).

In questi frammenti Montoya descrive altre fasi della territorializzazione secondo Turco, in particolare di quella eterocentrata, ossia coloniale (Turco 2013: 54). Si tratta della reificazione e della strutturazione: in ordine, il modellamento del paesaggio circostante – e cioè, l'usurpazione dello spazio naturale – a partire dal suo studio strategico, e l'organizzazione politica e sociale del luogo (oltre che della/e comunità che lo abitano).⁵

Vale la pena spendere qualche parola sul corrispettivo storico di questi passaggi perché, ancora una volta, Montoya aderisce alla realtà dei fatti. In un saggio sul popolo timucua (o meglio, sui popoli timu-

cua), John Hann sottolinea che l'abbondanza "di mais nella zona del fiume St. Johns e l'oro e l'argento posseduti dagli abitanti spinsero [i francesi] a scegliere la foce [per l'insediamento]. Trovarono rapidamente un luogo adatto, situato su un terreno appartenente al capo Saturiwa [Saturiona, in *Trittico dell'infamia*], il cui villaggio era il più vicino" (Hann 1996: 40). A mais e materiali preziosi si aggiungeva la grande quantità di legname disponibile, a scapito delle rigogliose foreste della zona [Figg. 1 e 2]. I timucua, nonostante l'appropriazione indebita del loro territorio, fecero buon viso a cattivo gioco, senz'altro allettati dalla possibilità del baratto, e addirittura collaborarono alla costruzione del forte. Più estesamente, per Charles Bennett e Jerald Milanich

il luogo scelto per l'insediamento era una zona splendidamente alberata – oggi nota come St. Johns Bluff – situata sulla riva sud del fiume, circa dieci miglia a est del centro attuale di Jacksonville, in Florida. La scelta di questa zona fu dettata da diversi motivi. Laudonnière ne conservava un buon ricordo dalla spedizione del 1562. Il promontorio dominava il fiume, i terreni circostanti erano fertili e gli indigeni accolsero i francesi con amicizia. I campi di mais, l'uva selvatica e altri frutti, insieme ai prodotti del bosco, testimoniavano la capacità del territorio di sostenere la vita umana. La zona non era solo facilmente difendibile, ma anche vicina

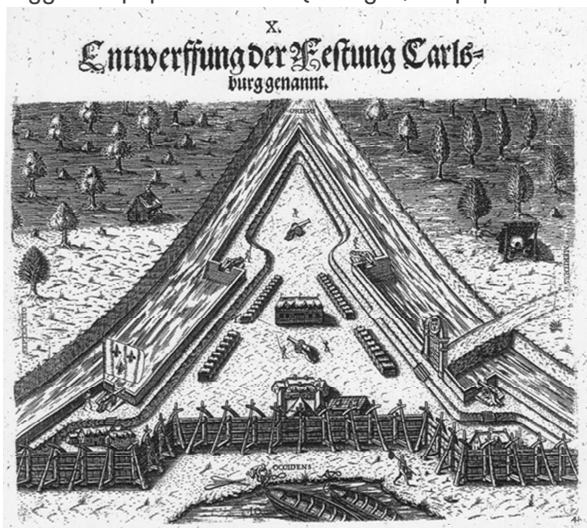


Fig. 1 | Fort Caroline in un'incisione di de Bry (da *Americae*, vol. 2, Francoforte, 1591), basata sulle relazioni di Le Moyne. Il titolo in tedesco, "Entwurf der Festung Carlsburg genant", significa "Disegno della fortezza chiamata Carlsburg", ovvero Fort Caroline per l'appunto (fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americae2.jpg>).



Fig. 2 | Un'altra incisione di de Bry su Fort Caroline, dallo stesso volume della fig. 1 (fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americae10.jpg>).

all'Oceano Atlantico, il che facilitava l'arrivo di nuovi coloni e rifornimenti dalla Francia; inoltre, l'ampio e placido fiume St. Johns offriva una via d'accesso all'entroterra, dove si sperava di trovare oro e argento. I coloni chiamarono il loro insediamento Caroline, in onore del re Carlo (Bennett, Milanich 2001: 19).

Diversi sono i punti di interesse. Al di là di un ulteriore referente simbolico di rilievo, ovviamente Carlo per Caroline, appunto, è da notare che dell'oro e dell'argento parlano anche i francesi in *Trittico dell'infamia*. Appena dopo le denominazioni fluviali di cui sopra, il narratore, focalizzato proprio su Laudonnière e con il consueto impiego del discorso indiretto, racconta che durante "il suo primo viaggio [egli] aveva udito dire per bocca di alcuni cacicchi che a varie giornate di cammino si drizzavano dei monti chiamati Appalachi, e che lì si nascondevano l'oro e l'argento" (Montoya 2017: 33-34). Ora, da un lato bisogna ricordare che, tanto nella finzione quanto nella realtà, il 'bottino' dei francesi durante la loro permanenza in Florida fu piuttosto scarso, e che nemmeno risultano, da parte loro, ricognizioni così capillari delle propaggini degli Appalachi; d'altro lato si può osservare che anche questa 'fame d'oro' continuamente alimentata, procrastinata, frustrata e di nuovo foraggiata, in un circolo vizioso di autoillusione e avidità febbrile, è un ulteriore rimando alla storia e all'immaginario della scoperta e della conquista del continente.

Pure Colombo, in ogni insediamento visitato nel suo primo viaggio, suppone che le ricchezze favoleggiate da Marco Polo e da altri viaggiatori – o meglio, narratori – si trovino sempre nel villaggio o nell'isola adiacente, appena più in là. Sorte analoga capita a un esploratore spagnolo meno celeberrimo ma dalla vicenda esemplare, Francisco de Orellana, che, a partire da dicerie e malintesi, nella sua spedizione del 1542 lungo il Rio delle Amazzoni insegue vanamente il tesoro delle fantomatiche donne guerriere. Gli unici *conquistadores* tristemente celebri per aver scoperto vere fortune sono Cortés in Messico e Pizarro in Perù, nella prima metà del '500.⁶

A prescindere dalle specifiche declinazioni storiche di tali processi, che esulano dagli intenti del lavoro, è da sottolineare come tutti questi invasori, siano essi spagnoli o francesi, proiettino sulla cultura e sul territorio di arrivo i propri preconcetti, interpretando e deformando sia il luogo, sia i suoi abitanti attraverso

un filtro ermeneutico sedimentato su leggende medievali o miti più antichi, usanze indigene mal comprese e, banalmente, semplice smania di guadagno e potere. Così, i Caraibi toccati da Colombo diventano il ricchissimo Catai o l'altrettanto meraviglioso Cipango; il Paese della cannella prende il posto della foresta amazzonica; una o più regioni della California o del Messico odierni si trasformano nelle Sette città di Cibola, i dintorni di Bogotá nella straordinaria El Dorado, e così via.⁷ Non sono da meno gli Appalachi per Laudonnière, nella realtà come in *Trittico dell'infamia*. E Fort Caroline, lo si accennava, è strategicamente ben posizionato per raggiungerne almeno le propaggini.

Si tratta di un altro punto di interesse del brano di Bennett e Milanich citato, e ovviamente del corrispettivo romanzesco di *Trittico dell'infamia*: lo studio del territorio. Parafrasando di nuovo Turco, i francesi scelgono, dopo un attento esame, quella che secondo loro è l'area ideale per insediare la comunità, "definire la propria qualità sociale, assicurare il proprio funzionamento, garantire la propria riproduzione, rendere perenne la propria durata nel tempo" (Turco 2007); ovvero, per portare avanti una colonizzazione quanto più pervasiva e di lungo corso. Non a caso, nonostante le iniziali buone intenzioni di Laudonnière,⁸ i francesi prima interferiscono nelle sanguinose guerre fra tribù timucua con l'intento di rafforzare la propria posizione egemonica nella regione, e poi, per avere più potere negoziale verso i nativi, dai quali dipendono per le riserve alimentari, cominciano a fare uso indiscriminato di violenza (soprattutto quei 'cani sciolti' che, ignorando la morigeratezza raccomandata dal comandante, agiscono in preda alle più bieche pulsioni).

Considerando *Trittico dell'infamia* nel suo insieme, le forme di territorializzazione della Florida francese trascendono – già a partire dalla denominazione – la relativa cornice storico-geografica, e sublimano a effigi di quel tragico scontro fra umanità diverse che si articola, in modo eterogeneo, lungo tutto il romanzo. In qualche maniera, è come se l'imposizione dei toponimi, l'usurpazione del paesaggio naturale e dello spazio dei timucua, la violenza *stricto sensu* nei loro confronti, nonché l'immaginario che questi episodi richiamano, prefigurassero il sangue tra ugonotti e cattolici della seconda parte e le terribili illustrazioni di de Bry, tratte anche da *Brevissima relazione della*

distruzione delle Indie (B. de Las Casas, 1552), della terza. In quali termini il tatuaggio di Le Moyne dialoga con tutto ciò? In che senso la sua transculturazione pittorica ha a che fare con il paesaggio, ma anche con la più ampia riflessione di Montoya sul senso della letteratura e dell'arte in genere?

Incarnare il paesaggio

Prima di addentrarsi in quella sorta di sottotrama che è il rapporto di Le Moyne con i tatuaggi dei nativi, va chiarito che i timucua di *Trittico dell'infamia* non rispecchiano né il cliché del 'buon selvaggio', né quello contiguo del 'buon indiano'.⁹ Se è indubbio, infatti, che la morale dei francesi risulta discutibile all'occhio critico di oggi, non è da meno quella delle tribù descritte, coerentemente ai pochi documenti storici disponibili e ai saggi storiografici ed etnografici sull'argomento, ben studiati da Montoya in preparazione alla stesura del romanzo.¹⁰ I timucua, infatti, sono dilaniati da guerre interne di espansione, e specie le loro usanze in battaglia appaiono aberranti (almeno secondo le testimonianze giunte fino a noi, forse non del tutto attendibili). Non si dovrà pensare quindi al manicheismo tipico di certa letteratura ispanoamericana, per esempio di inizio '900, con gli indigeni massimamente buoni e puri e, invece, gli europei, o i *criollos*, massimamente spietati e crudeli, quanto a diverse declinazioni e gradazioni di 'infamia', appunto, che compongono la personale 'storia universale' di Montoya (il riferimento è a Jorge Luis Borges e al suo *Storia universale dell'infamia*, 1935, modello dichiarato per il colombiano).

Con questa ulteriore premessa, il contatto pittorico fra Le Moyne e i timucua assume *a fortiori* una valenza non soltanto etica, di dialogo – pur cifrato – tra Altri, ma soprattutto metaletteraria e artistica proprio grazie alle ecfraresi dei tatuaggi.¹¹ Di questi disegni si evidenzia, in primo luogo, il carattere ermetico. Il narratore, questa volta focalizzato su Le Moyne, afferma che il "corpo [dei timucua] era come un'immensa tela" (Montoya 2017: 40); poi, più estesamente, che esso

sembrava incarnare il luogo di tutte le rappresentazioni. Guardando i disegni sotto l'ampia ombra degli alberi, a ridosso di un fiumiciattolo da cui gli indios attingevano l'acqua per i loro pigmenti, Le Moyne si sentiva folgorare, come se quelle migliaia di tratti da cui veniva precipitosamente in-



Fig. 3 | Dagli archivi di stato della Florida: un'altra incisione di de Bry, questa volta sui timucua, tratta dal medesimo volume delle figg. 1 e 2. Si notino in primo piano i tatuaggi del personaggio al centro, e di quello a sinistra. Va da sé che, per quanto indubbiamente eccentrici agli occhi di un europeo del tempo, solo con un certo sforzo questi disegni potrebbero considerarsi così complessi e astrusi come da descrizione di Montoya: ulteriore prova del fatto che sono, anzitutto, un espediente (meta)narrativo. Il titolo, "Was der König Utina, wann er in Kriegszeug ist, für Kriegsordnung halt", recita in italiano: "Come il re Utina, quando va in guerra, mantiene l'ordine militare" (fonte: <https://www.floridamemory.com/items/show/294780>).

vestito gli facessero prendere coscienza della natura in cui era immerso. In quelle figurazioni, identiche in certi corpi e diverse in altri, gli opposti sembravano agognare una fusione. Lì la rivelazione si accoppiava al segreto, l'esorbitanza al contenimento, l'ermetismo alla trasparenza. Circostanze di morte e di nascita, di albore e di tenebra, di isolamento e apertura si amalgamavano nella successione dei disegni. Come se vi fosse un desiderio, da parte di quelle creature periture, di spingersi fino ai domini di una regione illimitata (ivi: 41).

Non bastasse la menzione esplicita di questo siste-

ma di pensiero, l'“ermetismo” appunto, si osservi la descrizione dei tatuaggi: per Le Moyne sembrano esprimere una cosa e il suo esatto contrario, tutto e niente. In una sua fantasia, è lo stesso Le Moyne ad ammetterlo. Questi disegni, nota, “parla[no] di tutto, ma [...] in fondo non [sono] nulla” (ivi: 77).

Limitiamoci alla declinazione semiotica del paradigma ermetico.¹² Come ben riassume Wendell Harris, i “due principi fondamentali della teoria ermetica sono la convinzione che il linguaggio si riferisca soltanto a se stesso, e l'impossibilità di determinare [...] il significato di un discorso” (Harris 1996: 20). Anche se qui non si può approfondire il punto, l'ecfrasi ermetica è un vero e proprio *Leitmotiv* dell'intero *Trittico dell'infamia*. Dalle raffigurazioni sul pavimento della cattedrale di Amiens a *Melancholia I* (1514) di Dürer, dal *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di van Eyck a *Caccia notturna* (1470 ca.) di Paolo Uccello: nel romanzo di Montoya abbondano le trasposizioni narrative di incisioni, dipinti e altre opere visuali dall'interpretazione quanto meno sfuggente.¹³ I tatuaggi timucua ne sono il primo e, con ogni probabilità, più ‘nitido’ esempio, proprio perché eludono qualsiasi tentativo di esegesi univoca e, forse, di interpretazione in generale. Nelle parole di Juan Carlos Orrego Arismendi, la loro lettura, che veicola “significati arbitrari”, è “circolare” e torna sempre “al punto di partenza” (Orrego Arismendi 2017: 44).

Nella seconda, e ancor più nella terza parte di *Trittico dell'infamia*, questo fronte tematico assume evidenti connotati autoriflessivi. In effetti, se per Montoya l'arte non rimanda che a sé, o comunque, come osserva Dubois (autore del dipinto *Il massacro della notte di S. Bartolomeo*, 1580 ca.), anche quando è più testimoniale, il suo “colore” non può arrivare a esprimere il “dolore” della realtà (Montoya 2017: 155), inevitabilmente lo stesso *Trittico dell'infamia* ricade nel medesimo circolo vizioso, e dunque nella medesima aporia. Basti pensare, sia detto di passaggio, alle ampie sezioni della terza parte in cui Montoya, nelle vesti di personaggio-autore che svolge delle ricerche su de Bry in Europa, lo insegue inutilmente per le strade di Francoforte, o riflette su quanto le sue truculente incisioni non siano nulla dinanzi agli orrori materiali perpetrati dagli spagnoli durante la conquista (e così le pagine del romanzo in confronto alle atrocità contemporanee).¹⁴ E ancora, si pensi a quel denso episodio, di nuovo nella terza parte, in cui Montoya tenta

invano di decifrare degli strani sogni riguardanti un rituale sciamanico, con tanto di tatuaggi incomprensibili. La circolarità, anche da un punto di vista strutturale, è compiuta: dagli enigmi incisi nella carne dei timucua, nella prima sezione di *Trittico dell'infamia*, a quelli onirici della terza.

Eppure, nonostante il carattere ermetico, i disegni ammirati da Le Moyne non sono privi di una certa figuratività. Ciò che rappresentano è anche – soprattutto? – il paesaggio circostante della Florida, reso però in un modo tanto estraneo ai canoni europei da apparire non-mimetico. Nelle uniche due descrizioni più dettagliate, e quindi referenziali, il narratore riferisce prima di una “spirale”, un “cerchio”, un “quadrato” (Montoya 2017: 63). Forme geometriche basilari, che potrebbero richiamare, in ordine, il ciclone o il tornado, non inusuali a quelle latitudini, o un semplice mulinello d'acqua; le paludi o le radure di cui è ricca la zona; alcuni spazi o strutture, dalla forma quadrata, all'interno del villaggio.¹⁵ La voce narrante cita poi un “sistema di linee ondegianti che evocavano un intreccio di torrenti con i loro pantani limitrofi. [...] E se l'osservatore si fosse allontanato per ravvisare meglio i meandri di quelle successioni geometriche, [si sarebbe accorto] che guardavano dappertutto e in nessun luogo” (ivi: 71). Si tratta plausibilmente del corso del fiume St. Johns, con tutti i suoi affluenti, i rami emissari e l'estuario acquitrinoso sull'Atlantico. Malgrado ciò, come sottolineato dal narratore, lo stile di questa pittura è tale per cui l'ente si intuisce e al contempo si perde; vi si allude, ma in una maniera – si noti, mai espressa in termini compiuti – che lascia intendere come il contenuto, il senso, potrebbe anche essere un altro o una miriade di altri, forse nessuno in particolare.

A suo modo, pure questa è una forma di rapporto con il territorio, e dunque di territorialità. La si potrebbe definire, sperando di non fare torto a Turco, una modalità di strutturazione artistica, se è vero che la strutturazione *stricto sensu* consiste nell'organizzazione del territorio con finalità sociali e, aggiungerei, culturali (Turco 2013: 73). Qui è il corpo stesso, lavorato secondo la sapiente tecnica timucua, che diventa paesaggio decostruito, *landscape* sublimato a simbolo. Ma proprio perché non-mimetica e letteralmente incarnata, questa rappresentazione del territorio sfida le convenzioni europee sulla pittura paesaggistica (che già nel '400 e a inizio '500 comin-

cia ad affacciarsi sulle scene, per esempio in alcuni quadri di van der Weyden, Campin e van Eyck, dove lo sfondo tende quasi a prevalere sul resto).¹⁶

Parafrasando Jeff Malpas, l'arte timucua impone di prendere le distanze dall'idea di raffigurazione del paesaggio come mera serie di "viste", separate da noi, che presuppongono un coinvolgimento nei loro confronti basato soltanto sull'esserne spettatori [...] osservatori passivi" (Malpas 2011: 6). Il concetto di *landscape* non può consistere solo in questo, aggiunge Malpas: il "paesaggio è una rappresentazione del luogo e, in quanto tale, è una ri-presentazione del nostro rapporto con il territorio, vale a dire una ri-presentazione di una modalità di 'esserci', di 'essere in quel posto' [*emplacement*]" (ivi: 7).¹⁷ Ecco allora che il tatuaggio timucua fa, iperbolicamente, *essere quel posto*. Interessante che nel medesimo saggio, dopo qualche pagina, Malpas dedichi alcune righe proprio alle "rappresentazioni totemiche del paesaggio", che sono "astratte ma comunque basate su elementi concreti" (Malpas 2011: 19). L'ermetismo delle pitture corporali ne è l'evoluzione parossistica: il loro referente, pur riconducibile alla natura circostante (ancora scarsamente antropizzata, oltretutto), appare tanto opaco che, in fin dei conti, per Le Moyne può tradursi solo nel "delirio, la moltiplicazione e l'eccesso" (Montoya 2017: 77).

Ciononostante, questo contatto con l'Altro, o meglio, fra reciprocamente Altri, produce qualcosa. Anche nella mutua incomprensione di indigeni ed europei, e benché, per Le Moyne, la pittura timucua non veicoli alcun significato preciso, egli ne rimane affascinato al punto da fondervisi: nelle parole di Orrego Arismendi, il francese "accetta l'enigma" (Orrego Arismendi 2017: 44), lo assume su di sé. Si potrebbe dire che a permettere il contatto sia proprio l'incomunicabilità di fondo, e dunque il gesto, tutt'altro che banale, di arrendersi davanti a una forma di arte alta e misteriosa, non decifrabile secondo i codici dell'osservatore. Nella resa enfatica di Montoya, è come se Le Moyne si trovasse costretto a rinunciare a ogni pretesa di riduzione, simbolica o morale. Di fronte a ciò che non può spiegare, e che tuttavia lo interroga, l'atto interpretativo lascia il campo alla sospensione e al rispetto; non si dà più mimesi, né appropriazione: resta soltanto la coscienza di un senso che sfugge. Con questa rinuncia al controllo – semantico, culturale, politico – si apre la possibilità di un'osmosi au-

tentica.

Sarà l'unico 'dialogo' pacifico e costruttivo fra nativi e invasori di tutto *Trittico dell'infamia*, l'unico esempio di transculturazione (parziale e limitato, ma pur sempre tale). Le Moyne abbraccia indelebilmente il paesaggio della Florida, nella duplice accezione dello scenario naturale e della sua rappresentazione, diventando almeno in parte altro da sé; in cambio Kututuka, il timucua che lo dipinge, si fa tatuare secondo l'uso pittorico europeo. Una volta ritornato in Francia dopo la rocambolesca e drammatica fuga da Fort Caroline, Le Moyne sarà conosciuto come l'artista 'amico degli indios'. Segnato dall'esperienza, cercherà di tramandare ai posteri l'incontro con i timucua attraverso le sue testimonianze a Dubois, prima, e soprattutto a de Bry, dopo. I suoi ricordi, filtrati dalla prospettiva del belga, sopravvivranno alla disfatta coloniale.

Nonostante l'opacità semantica, il ponte che l'arte timucua stabilisce fra culture, spazi e linguaggi diversi trova un'eco profonda nel senso più generale e manifesto di *Trittico dell'infamia*. Se l'"eccentricità" di questa trasposizione dello scenario è la ragione stessa del fascino che emana, pure il romanzo di Montoya *in toto*, nella sua dimensione ecfrastica ed ermetica, nonché nella sua cartografia nomade dell'orrore, addita e allude, mostra e rivendica, sebbene rinunciando, come ovvio, alla piena trasparenza storico-documentaria (la quale è, con ogni evidenza, utopia per l'autore). Così, la libertà dell'opera di finzione e la sua essenza di simulacro rendono plausibile quel salto interpretativo che la storiografia non può compiere: immaginare una continuità, pur fragile che sia, fra i corpi dei timucua, l'esperienza estetica di Le Moyne, le guerre religiose in Europa, lo sterminio delle popolazioni americane da parte dei *conquistadores* e le barbarie contemporanee. La narrazione, proprio come il tatuaggio timucua con il territorio della Florida, non può restituire un'immagine pienamente fedele della realtà. Nondimeno la *incarna*, di nuovo, secondo una logica che è insieme poetica ed etica.

Conclusione

Secondo Michael Jakob, il paesaggio è "visibile e invisibile, si rivela e si occulta. È fondamentalmente duale [...] in sé. Il modo di essere del paesaggio, situato sul confine tra soggettività ed oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte" (Jakob

2005: 7). Inconsapevolmente, la formula di Jakob riassume alla perfezione la plurivocità del tatuaggio timucua in *Trittico dell'infamia*, così come quella dell'intero romanzo. Referenzialità e autoreferenzialità, mimetismo e anti-mimetismo, valore testimoniale e carattere ermetico sono proprio le contrapposizioni che caratterizzano entrambe le opere d'arte: i disegni, nella ricreazione di Montoya, e il testo stesso. L'apertura esegetica risulta dunque consustanziale a *Trittico dell'infamia*, dove la rappresentazione del paesaggio si interseca costantemente con le pratiche della territorializzazione e con la memoria storica. Come osservato, nell'intreccio di Montoya lo scenario non è un mero sfondo naturale da contemplare passivamente, bensì una superficie attiva e marcata: luogo di relazione, conflitto e iscrizione culturale. In tal senso, le modalità attraverso cui i francesi articolano il loro dominio in Florida – la denominazione toponomastica, la reificazione che plasma l'ambiente, la strutturazione politica – sono descritte come atti performativi, che confermano quanto ogni territorio sia un costruito discorsivo prima ancora che un ente fisico.

Inquadrato nel più ampio schema narrativo del romanzo, uno dei *flashbacks* della prima parte anticipa tutte le proposte di lettura fatte in questa sede. Siamo già in Florida, e Le Moyne ricorda uno degli insegnamenti di Tocsin, il maestro cartografo, a Dieppe: “con le mappe costruiamo metafore, ritagli di discorso di qualcosa [...] che è inafferrabile. Tracciamo mappe servendoci di cerchi, quadrati, linee o punti, ma in realtà quello che descriviamo sono relazioni di potere, di divisioni gerarchiche, ambizioni sociali, sogni” (Montoya 2017: 45). Di nuovo “cerchi” e “quadrati”, non a caso, e di nuovo il “potere” che ogni segno veicola insieme a “qualcosa [...] che è inafferrabile”. Se, come hanno mostrato i *landscape studies*, ogni rappresentazione del paesaggio comporta una selezione, un orientamento, un punto di vista codificato,¹⁸ allora la cartografia stessa va considerata in termini tanto estetico-simbolici quanto performativi. È un'ulteriore declinazione della polisemia che percorre tutto il romanzo, e di cui Le Moyne si fa portavoce: da un lato invasore; dall'altro, in qualità di illustratore, affascinato dall'alterità visuale dei timucua, che gli suggerisce una diversa concezione del rapporto tra segno e spazio. Così, in maniera analoga ai disegni sulla pelle, la mappa diventa un artefatto carico di

significati impliciti, irriducibile alla sola funzione referenziale.

Trittico dell'infamia si dimostra, in realtà, un polittico, raffigurante un paesaggio che – lontano dalla semplice vista oggettivata – gioca sullo scarto continuo fra ‘mondo offeso’ e soggetto attivo, appropriazione e resistenza, arte che testimonia e arte che si sottrae. È il doppio movimento del romanzo: la denuncia della violenza insita in ogni gesto di territorializzazione eterocentrata, prodromo di più sanguinosi soprusi; l'immaginazione, attraverso la letteratura, di altre modalità di incontro e dialogo, fondate non sulla dominazione ma su una distanza che, pur incolmabile, si fa ricerca di senso.

Note

¹ Il riferimento è al sequestro di Moctezuma per mano di Hernán Cortés, nella campagna contro gli aztechi, e a quello di Atahualpa per mano di Francisco Pizarro, nella campagna contro gli inca.

² La definizione è di Ortiz Fernández 1982.

³ Su questa distinzione, cfr. di nuovo ivi: 56.

⁴ Questa traduzione, così come tutte le altre di testi originali in inglese e spagnolo, è a cura di chi scrive. Dove possibile, comunque, si è sempre fatto ricorso a traduzioni italiane ufficiali.

⁵ Anche su queste definizioni, si veda ivi: 62-73.

⁶ È sterminata la bibliografia su questi argomenti: per un'introduzione ampia, ci si limita a suggerire la prima parte di Williamson 1992. Calzante la sintesi, più specifica, di Denis Cosgrove: "L'oro fu una delle immagini simbolo del nuovo continente [...]. In effetti, fu proprio la scoperta dell'oro negli imperi portoghese e spagnolo in America a rendere così clamoroso il loro impatto economico sull'Europa. Il ritrovamento di tracce d'oro a Hispaniola servì a giustificare i viaggi di Colombo, nonostante il mancato raggiungimento delle Isole delle Spezie e della Cina. [...] La conquista del Messico e, successivamente, del Perù portò all'arrivo in Europa di grandi quantità di metalli preziosi razzati, prima sotto forma di oggetti indigeni e poi estratti direttamente dalle miniere" (Cosgrove 1984: 165).

⁷ Su questo non si può che rinviare all'ormai classico Todorov 1984.

⁸ Sul Laudonnière storico, i giudizi rispecchiano il personaggio di Montoya: piuttosto riluttante alla violenza (per lo meno, in termini relativi), attendista, forse anche un po' ingenuo. A riguardo, cfr. Bennett, Milanich 2001: 17-44.

⁹ Sul mito del 'buon selvaggio' si veda Ellingson 2001; su quello del 'buon nativo nordamericano', meno celeberrimo e antico, Mariani 2013.

¹⁰ Dà conto di questa ampia ricognizione Montoya 2014.

¹¹ Per un'introduzione generale all'ecfrasi, la descrizione letteraria di un'opera visuale, cfr. Karastathi 2015. Anche se è storicamente accertato che i timucua si tatuavano (Hann 1996: 120), gli specifici disegni di *Trittico dell'infamia* sono un'invenzione di Montoya: "Benché non si conosca nulla o quasi sui tatuaggi dei timucua, a causa della loro precoce scomparsa dovuta alla conquista europea, si potrebbe pensare che i loro motivi consistessero in figure geometriche (spirale, linea, cerchio, triangolo, ecc.; in effetti, così appaiono [...] nelle incisioni di De Bry [Fig. 3]), e che le tecniche e i colori utilizzati [...] fossero simili a quelli che continuano a usare alcune comunità indigene del Sud America appartenenti a uno stadio culturale simile" (Montoya 2014: 125).

¹² Sulla continuità tra semiosi ermetica ed ermetismo *tout court*, vale a dire l'insieme di dottrine misterico-filosofiche dei primi secoli d.C., si rimanda al secondo capitolo di Eco 1990.

¹³ Sull'ecfrasi in *Trittico dell'infamia* cfr. Secomandi 2023, anche per i rimandi bibliografici del caso (il più pertinente dei quali è senz'altro Dhondt 2017).

¹⁴ L'intera parte terza di *Trittico dell'infamia* gioca su queste giustapposizioni e sovrapposizioni tra la ricostruzione della vita di de Bry, soprattutto negli anni in cui lavorò alla serie *Americae*, e la descrizio-

ne delle ricerche 'sul campo' compiute da Montoya. È un esempio di *autofiction*, ora più documentario e ora più lirico, rispetto al quale si può consultare proprio Dhondt 2017.

¹⁵ Specie su questi ultimi, cfr. di nuovo Hann 1996: 107.

¹⁶ Riguardo a van Eyck in particolare, dice bene Jakob che, se "il [suo] primo piano [...] rappresenta l'ordine gerarchico [con i personaggi principali], garante di sicurezza, il paesaggio visibile [...] segnala la sete e la conquista di spazi" (Jakob 2005: 32).

¹⁷ Più in generale, sui limiti di un approccio *naïf*: "La critica all'orientamento figurativo mette in discussione l'idea ingenua che una rappresentazione del paesaggio possa essere del tutto mimetica. Come nel caso del paesaggio inteso come testo, anche il paesaggio come rappresentazione solleva questioni legate all'autorialità, allo scopo e al pubblico a cui è destinato; di conseguenza, queste opere spesso riflettono – in modo esplicito o implicito – determinate intenzioni [culturali, sociali e] politiche" (Lindström, Palang, Kull 2019: 78).

¹⁸ Su questo aspetto, centrale per i *landscape studies* e quanto meno complementare alle riflessioni dell'articolo, cfr. Mitchell 1994.

Bibliografia

- BENNETT C., MILANICH J. (2001), *Laudonnière & Fort Caroline*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- COSGROVE D. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- DHONDT R. (2017), "Triptico de la infamia de Pablo Montoya como cuadro barroco", in *Mitologías hoy*, XVI, pp. 307-319.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ELLINGSON T. (2001), *The Myth of the Noble Savage*, University of California Press, Berkeley.
- HANN J. H. (1996), *A History of the Timucua Indians and Missions*, University Press of Florida, Gainesville.
- HARRIS W. V. (1996), *Literary Meaning: Reclaiming the Study of Literature*, MacMillan, Basingstoke-Londra.
- JAKOB M. (2005), *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze.
- KARASTATHI S. (2015), "Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction", in RIPPL G. (a cura di), *Handbook of Intermediality*, De Gruyter, Berlino-Boston, pp. 129-155.
- LINDSTRÖM K., PALANG H., KULL K. (2019), "Landscape Semiotics", in HOWARD P. et al. (a cura di), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, Oxon-New York, pp. 74-90.
- MALPAS J. (2011), "Place and the Problem of Landscape", in MALPAS J. (a cura di), *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, The MIT Press, Cambridge-Londra, pp. 3-26.
- MARIANI G. (2013), "Mito e realtà dell'indiano ecologico", in SALABÈ C. (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, pp. 167-178.
- MIGNOLO W. (1995), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- MITCHELL W. J. T. (a cura di, 1994), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra.
- MONTOYA P. (2014), "La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry", in *Boletín de Antropología*, XXIX: 47, pp. 116-140.
- ID. (2017), *Trittico dell'infamia*, tr. it. di X. Rodríguez Bradford, Edizioni E/O, Roma.
- ORREGO ARISMENDI J. C. (2017), "Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en Triptico de la infamia de Pablo Montoya",

- in *Estudios de Literatura Colombiana*, XLI, pp. 33-47.
- ORTIZ FERNÁNDEZ F. (1982), *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, tr. it. di C. Vian, Rizzoli, Milano.
- SECOMANDI A. (2023), "Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en *Tríptico de la infamia*", in *Estudios de Literatura Colombiana*, LIII, pp. 117-133.
- TODOROV T. (1984), *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, tr. it. di A. Serafini, Einaudi, Torino.
- TURCO A. (2007), "Territorio e territorialità", *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_(Enciclopedia-Italiana)/).
- ID. (2013), *Configurazioni della territorialità*, Angeli, Milano.
- WILLIAMSON E. (1992), *Historia de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Città del Messico.