

# «VEDERE CON I PROPRI OCCHI»: SGUARDO DEL TURISTA E REALISMO IN «THE INNOCENTS ABROAD» DI MARK TWAIN

*Carlo Martinez*

## 1. «DRIFTING WITH THE TIDE OF A GREAT POPULAR MOVEMENT»

*The Innocents Abroad*, uno dei più celebri racconti di viaggio della letteratura americana, registra le esperienze compiute da Mark Twain nel corso della crociera nel Mediterraneo che si svolse dall'8 giugno al 19 novembre 1867. L'autore prese parte al viaggio in qualità, diremmo oggi, di inviato speciale del quotidiano *Alta California*, con l'incarico di scrivere una serie di articoli che raccontassero lo svolgimento del viaggio e le avventure dei suoi partecipanti. Seppur già relativamente noto, Twain era ancora alla ricerca di una definitiva consacrazione da parte del grande pubblico: partecipare a quello che lui stesso definisce, in apertura del volume, un «picnic on a gigantic scale», un «pleasure-trip»<sup>1</sup> lungo le coste del Mediterraneo, nella culla della civiltà occidentale, gli parve l'occasione giusta per imporsi sulla scena letteraria nazionale.

Alla crociera avrebbero dovuto prendere parte personaggi celebri dell'America del tempo, tra i quali il generale William Tecumseh Sherman, eroe della guerra civile, e il reverendo Henry Ward Beecher, figura pubblica di spicco<sup>2</sup>. Tuttavia, all'approssimarsi della partenza, sia Sherman sia Beecher si defilarono dall'impresa, seguiti a ruota da altri, cosicché Mark Twain rimase l'unico nome di una certa notorietà presente a bordo, e a lui spettò l'onore di occupare la cabina in origine riservata a Sherman.

---

<sup>1</sup> Twain (1869) 2002, 3, 5.

<sup>2</sup> Si tratta del fratello della più nota Harriet Beecher Stowe, autrice di *Uncle Tom's Cabin* (1852).

Questi particolari sono indicativi dello spirito che caratterizzò un viaggio nato all'insegna dell'esclusività e del prestigio, ma che dovette poi ricorrere alla svendita dei biglietti rimasti invenduti, poiché dei centodieci passeggeri attesi ne giunsero soltanto sessantacinque. Per lo più, si trattava di persone che vedevano nella crociera un *passepourtout* per entrare a far parte (come lasciava intendere il prospetto pubblicitario citato da Twain stesso) di una «select company»<sup>3</sup>, una cerchia fino ad allora relativamente ristretta di privilegiati, destinata però ad allargarsi enormemente di lì a breve per la trasformazione dell'esperienza che ne stava alla base, quella del viaggio, in un bene di consumo. In altre parole, la crociera è un primo esempio della rivoluzione dei gusti e dei consumi innescatasi subito dopo la guerra civile, quando ebbe avvio la «Gilded Age», come Twain la ribattezzò, età che segna gli albori della cultura di massa<sup>4</sup>. Naturalmente, l'inevitabile diminuzione di capitale culturale e di distinzione sociale che tale trasformazione comportò venne subito percepita e costituita, con ogni probabilità, la causa principale delle numerose defezioni. Un articolo che Twain scrisse per il *New York Herald* la sera del suo ritorno a New York registra accuratamente la sensazione di smacco e di frustrazione con cui egli concluse l'esperienza: i compagni di viaggio sono definiti «venerable fossils» e la crociera stessa è descritta come un specie di «funeral excursion without a corpse»<sup>5</sup>.

Eppure, gli articoli per *Alta California* riscossero un tale successo da spingere Elisha Bliss, *manager* dell'American Publishing Company di Hartford, a proporre a Twain di rimaneggiarli, trasformandoli in libro di viaggio. Così, nel 1869, nacque *The Innocents Abroad*, considerato a buon diritto una pietra miliare non soltanto della letteratura, ma, più in generale, della storia culturale americana. Larga parte del successo di quest'opera risiede nell'abilità con la quale Twain seppe interpretare in forma nuova un genere che godeva già di vasta popolarità nell'America del tempo. L'esplosione di una vera e propria mania per il viaggio in Europa (ben rappresentata, oltre che dallo stesso Twain, anche da numerosi suoi contemporanei fra i quali Henry James e William Dean Howells, per citare solo i nomi più illustri) costituì un imponente fenomeno sociale e

---

<sup>3</sup> *Ivi*, 6.

<sup>4</sup> Cfr. Twain - Dudley 2001.

<sup>5</sup> *Ivi*, 492. L'articolo apparve il 20 novembre 1867 e, stando a quanto afferma Twain, l'editore del libro pretese che fosse incluso in *The Innocents Abroad*, dove, in toni leggermente sfumati rispetto all'edizione originale, compare come penultimo capitolo. Cfr. anche Quirk 2002, xix-xxxix.

culturale, destinato a influenzare profondamente l'America del secondo Ottocento<sup>6</sup>.

Ma il successo riscosso dal libro ne avrebbe segnato, paradossalmente, anche il limite: studiato principalmente in relazione al contesto sociale, *The Innocents Abroad* è stato a lungo considerato un testo ibrido, a metà fra il resoconto di viaggio, la satira di costume e la narrativa vera e propria. Un'opera che concede troppo al gusto popolare, e che, come tale, può aspirare a costituire, al più, un esercizio preparatorio alle prove esteticamente ben più consapevoli degli anni successivi. Anche il rinnovato interesse che il volume ha riscosso in anni recenti si deve più all'avvento dei *Cultural Studies* e del *New Historicism* che non a un rinnovato interesse per il testo in sé. In quest'ottica, numerosi studi hanno messo in luce lo stretto rapporto che intercorre tra quest'opera giovanile di Twain e il diligente successo del turismo nel secondo Ottocento, fenomeno che è venuto acquisendo una rilevanza culturale sempre più evidente, al di là del campo strettamente sociologico<sup>7</sup>.

Analogamente, è stato posto in risalto lo stretto rapporto che lega questo testo alla guerra civile che si era appena conclusa<sup>8</sup>. Il viaggio lungo le tappe della storia del Vecchio Mondo costituirebbe così, per Twain, l'occasione per scuotere e risvegliare l'orgoglio nazionale americano uscito malconco dalla guerra, tentandone al contempo una ridefinizione. Impiegando una retorica narrativa imperniata sull'ironia e sull'umorismo, tipica della letteratura della frontiera e quindi molto familiare al suo pubblico, lo scrittore, fin dall'inizio, capovolge quell'atteggiamento di ammirazione e di reverenza nei confronti della cultura europea e mediterranea che aveva contraddistinto molti dei viaggiatori precedenti, per affermare, al contrario, la legittimità di un punto di vista idiosincratico e anticonvenzionale. Tale ribaltamento viene operato anche a fini di politica interna: è molto più

---

<sup>6</sup> Jeffrey Steinbrink afferma che *The Innocents Abroad* «earns its place in the study of American culture not simply because it was a nineteenth-century bestseller, but because it treats more imaginatively and engagingly than any work of its time (or since) the phenomenon of middle-class American tourism, a phenomenon which became something of an epidemic in the three decades following the book's publication and which remains today among the more characteristic elements of our national experience» (Steinbrink 1983, 278). Sulla stessa tematica, Ahmed M. Metwalli scrive che «the value of [travel] literature in interpreting the Old World to America in the nineteenth century, especially on the level of popular interest, the vital role it played in mass culture, and the impact it had on some cultural trends of the century cannot be overestimated» (Metwalli 1979, 68).

<sup>7</sup> Esemplificativo di questo approccio è lo studio di Melton 2002.

<sup>8</sup> Cfr. McKay 2006.

facile solleticare l'orgoglio americano contrapponendolo al Vecchio Mondo che non misurandosi con la dolorosa questione interna della schiavitù.

Che Twain ponga il suo viaggio in rapporto diretto, esplicito e perfino viscerale, con la questione dell'identità americana è evidente sin dall'inizio. Subito dopo aver superato lo Stretto di Gibilterra, egli scrive: «We passed the Fourth of July on board the Quaker City, in mid-ocean. It was in all respect a characteristic Mediterranean day – faultlessly beautiful. [...] They even have fine sunsets on the Mediterranean – a thing that is certainly rare in most quarters of the globe»<sup>9</sup>. Cui fa seguire una descrizione della celebrazione della festa nazionale, che si conclude con la seguente osservazione: «A minister pronounced the benediction and the patriotic little gathering disbanded. The Fourth of July was safe, as far as the Mediterranean was concerned»<sup>10</sup>. Anche la svolta transnazionale che ha caratterizzato la critica americana degli ultimi anni ha trovato nel volume di Twain, come del resto in tutti i resoconti di viaggio, un ambito particolarmente privilegiato di analisi<sup>11</sup>.

Nelle pagine che seguono, intendo ricollegare la dimensione specificamente letteraria del testo a quella culturale e sociale. Attraverso la riflessione sullo sguardo turistico, attraverso la rappresentazione del mondo mediterraneo e della sua aura, Twain infatti sperimenta nuove modalità rappresentative e registri discorsivi che, di fatto, aprono la strada alla narrativa realista. In particolare, vorrei indicare come Twain inizi a elaborare i criteri basilari della rappresentazione di stampo realistico proprio a partire da una riformulazione del racconto di viaggio, distaccandosi dalla tradizione narrativa codificata dal *Grand Tour* e muovendosi, invece, in sintonia con la nuova percezione della realtà che l'avvento del turismo di massa stava contribuendo a diffondere. Secondo Pierre Bourdieu, il turismo costituisce un agente importante nella nascita dell'autonomia del campo letterario durante l'Ottocento, perché avrebbe contribuito a produrre uno sguardo di matrice squisitamente estetica, uno sguardo «disinteressato» a tutto ciò che non rientra nella sfera artistica<sup>12</sup>. L'ambizione

---

<sup>9</sup> Twain 2002, 60.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. Ziff 2000; Melton 2002.

<sup>12</sup> «Tutto induce a pensare che la storia della teoria estetica e della filosofia dell'arte sia strettamente legata – senza esserne evidentemente il riflesso diretto, dal momento che si sviluppa essa stessa in un campo – alla storia delle istituzioni atte a favorire l'accesso al puro diletto e alla contemplazione disinteressata, come i musei o quei manuali pratici di ginnastica viva che sono le guide turistiche o gli scritti sull'arte (nel novero dei quali bisogna includere gli innumerevoli racconti di viaggio)» (Bourdieu 2005, 379).

della narrativa realista di rivestire una funzione sociale sarebbe invece, per lo studioso francese, incompatibile con la rivendicazione della radicale autonomia della sfera artistica da qualunque agente esterno ad essa, che in quegli anni stava emergendo. Tuttavia, come cercherò di mostrare, nel testo di Twain appare in maniera molto evidente quanto il ruolo svolto dal turismo sia stato cruciale anche per la nascita del Realismo letterario. A tal fine, mi soffermerò sulla famosa scena della visita di Twain al capolavoro del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, durante la tappa milanese del suo viaggio nel Mediterraneo, per tentare di analizzare il modo in cui il discorso turistico – e il nuovo modo di guardare la realtà che esso propone – sia direttamente e strutturalmente connesso con la sperimentazione di una nuova forma di raffigurazione della realtà .

## 2. «A RECORD OF A PLEASURE TRIP»

Quanto Twain fosse consapevole del carattere sperimentale e innovativo del libro pubblicato nel 1869 è chiaramente rivelato dalle considerazioni mosse nella breve Prefazione che antepone al racconto del viaggio:

This book is a record of a pleasure-trip. If it were a record of a solemn scientific expedition, it would have about it that gravity, that profundity, and that impressive incomprehensibility which are so proper to works of that kind, and withal so attractive. Yet notwithstanding it is only a record of a picnic, it has a purpose, which is to suggest to the reader how *he* would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes instead of the eyes of those who traveled in those countries before him. I make small pretence of showing any one how he *ought* to look at object of interest beyond the sea – other books do that, and therefore even if I were competent to do it there is no need.

I offer no apologies for any departures from the usual style of travel-writing that may be against me – for I think I have seen with impartial eyes, and I am sure have written honestly, whether wisely or not.

Numerosi elementi segnalano la novità delle premesse sulle quali l'autore intende erigere l'impianto stilistico e narrativo del proprio racconto. Innanzitutto, il tema, il «pleasure-trip», la cui apparente frivolezza viene contrapposta alla serietà delle spedizioni scientifiche e dei viaggi di esplorazione, che fino a poco tempo prima avevano costituito uno dei filoni più autorevoli e di maggior successo, come testimonia *On the Origin of Species*

di Charles Dawin<sup>13</sup>, esempio supremo del genere delle *exploration narratives* che continuavano ad apparire in gran numero e a godere di grande popolarità. Eppure, il paragone con queste forme, sottolineato dall'impiego del verbo «record», indica come l'intento di Twain sia quello di trattare un tema apparentemente frivolo con la stessa fedeltà e autenticità di tali forme. Anzi, egli sembra voler mutuare da esse il carattere sperimentale laddove afferma che scopo della sua opera è quello di mettere i lettori in grado di guardare all'Europa con i propri occhi, piuttosto che con quelli dei viaggiatori che li hanno preceduti. In un certo senso, e con una buona dose di ironia, Twain presenta il libro come uno strumento di osservazione quasi scientifica, che permette al lettore, turista immaginario, di ottenere un'immagine più verosimile e plausibile del Vecchio Mondo di quanto non siano quelle trasmesse dalla tradizione del racconto di viaggio consolidatasi fino a quel momento. In altre parole, Twain vuole inseguire una nuova forma di rappresentazione: una forma, per certi versi, non dissimile da quella ricercata dal discorso scientifico, ma che non si confonde con esso, né aspira a emularlo. Twain, cioè, punta in modo esplicito a produrre un protocollo dello sguardo turistico radicalmente diverso dallo «usual style of travel-writing»: uno sguardo in grado di sviluppare un diverso modo di osservare non solo i luoghi turistici, ma la realtà stessa.

Nel descrivere le aspettative con le quali i viaggiatori del XVIII e del XIX secolo partivano alla volta del Mediterraneo, John Pemble si sofferma sull'atteggiamento della cultura angloamericana nell'accostarsi a quella classico-mediterranea e rimarca che il viaggio nel Mediterraneo era vissuto come una forma di pellegrinaggio moderno verso il tempio della cultura: «L'Italia e la Grecia», scrive il critico, «erano considerate in modo speciale poiché erano paesi nei quali i britannici si trovavano ad acquisire, piuttosto che a dispensare la raffinatezza di una civiltà superiore. Qui essi si reputavano allievi più che insegnanti, assimilavano lezioni di arte e architettura e ampliavano la loro cultura, aggiungendo gusto e spirito critico al loro incolto talento naturale»<sup>14</sup>. A conferma di ciò, lo studioso cita Samuel Johnson, secondo il quale chi non è mai stato in Italia «è sempre consapevole di una certa inferiorità, per non aver mai visto quello che ci si aspetta un uomo abbia visto»<sup>15</sup>.

È l'offerta combinata di cultura, di storia e di arte a rendere il viaggio nel Mediterraneo, e in Italia in particolare, così significativo e così ambito

---

<sup>13</sup> Il libro fu pubblicato nel 1859 in Inghilterra e, l'anno successivo, negli Stati Uniti.

<sup>14</sup> Pemble 1998, 77.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

dagli angloamericani. I quali pongono in atto, assieme a schiere di visitatori dai paesi nordeuropei, un poderoso processo di estetizzazione dell'Italia, come ben descrive Richard H. Brodhead a proposito del viaggio compiuto da Nathaniel Hawthorne una decina di anni prima di Twain: secondo il critico, «the contemporary social and historical dimensions of Italys scarcely exist» per lo scrittore americano, dal momento che l'Italia appare a quest'ultimo come qualcosa che «is not social but aesthetic, the sum of the art works and art history assembled there»<sup>16</sup>. Per il viaggiatore angloamericano, dunque, l'Italia forma una «map of sights designated as of premium cultural value»<sup>17</sup>. L'Italia, in altre parole, costituisce una sorta di capitale culturale simbolico, la cui ricerca diventa quanto mai importante nell'economia del campo letterario di quel periodo. Al fine di assicurarsi tale capitale, i viaggiatori dell'Ottocento si predispongono a recarsi in Italia con spirito di sacrificio: «Il dovere piuttosto che il piacere divenne la nota dominante di questi viaggi alla ricerca di cultura»<sup>18</sup>. Così, i turisti si sottoponevano a «una dieta penitenziale di erudizione e poi si sacrificavano ad un regime spietato di musei, gallerie d'arte, monumenti, rovine e chiese». Ciononostante, spesso «ritornavano a casa esausti e con un senso di colpa, 'perseguitati', come disse Hillard, da «visioni di chiese che non erano state visitate e gallerie in cui non erano entrati»<sup>19</sup>.

Fiorita nei due secoli precedenti, al tempo di Twain la tradizione illustre e prestigiosa del viaggio sul modello del *Grand Tour* si era oramai logorata e aveva profondamente cambiato natura nel panorama sociale del secondo Ottocento, divenendo appannaggio di un nuovo ceto sociale, ansioso di legittimarsi attraverso il contatto diretto – o più frequentemente mediato dalla letteratura – con la cultura europea<sup>20</sup>. È a questi lettori che si rivolge Twain quando, scostandosi dallo «stile usuale» dei precedenti racconti di viaggio, propone loro un diverso modo di guardare all'Europa e al Mediterraneo. Un modo che non sia prescrittivo né normativo, che non indichi come essi «*ought to look at objects of interest beyond the see*», ma suggerisca invece al lettore «*how he would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes*»<sup>21</sup>. Uno sguardo, cioè, non filtrato dalla tradizione letteraria e culturale, ma più

---

<sup>16</sup> Brodhead 1990, xii.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Pemble 1998, 84.

<sup>19</sup> *Ivi*, 85.

<sup>20</sup> Numerosi sono gli esempi nella letteratura del periodo. Si vedano, in particolare, James 1877 e 1879, in cui il fenomeno è colto in maniera esemplare.

<sup>21</sup> Twain 2002, 3.

spontaneo, diretto e quindi veritiero. Nello scrollarsi di dosso l'autorevole tradizione del racconto di viaggio imperniato sul modello del *Grand Tour*, Twain di fatto ratifica e avalla, quale modello ideale di riferimento della sua narrazione, non più la figura del viaggiatore classico, ma quella del turista<sup>22</sup>, sostituendo allo sguardo estetico il «tourist gaze»<sup>23</sup>. Questa modalità di guardare contraddistingue l'esperienza turistica, legando in maniera indissolubile l'attività del *sightseeing* e il consumo delle attrazioni visitate, che vengono trasformate in *marker*<sup>24</sup>, ovvero in un segnale finalizzato ad assicurare il turista dell'autenticità dell'attrazione e quindi anche dell'autenticità dell'esperienza della sua visita<sup>25</sup>. La riproducibilità del *marker* ha infatti la funzione di confermare l'originalità dell'attrazione in quanto tale. È ciò che avviene nella visita di Twain al capolavoro leonardesco dell'*Ultima Cena*, quando l'autore si trova circondato da innumerevoli copisti intenti a riprodurre il capolavoro in infinite repliche. Ma sono i luoghi stessi eletti a simbolo della cultura europea, le chiese, i musei, le città d'arte, che operano, a loro volta, da *marker* attraverso i quali i viaggiatori, metaforicamente, si appropriano di quella cultura.

La navigazione diventa un viaggio fin nel cuore del Vecchio Mondo, alle origini della stessa civiltà occidentale. Nel ripercorrere molti dei suoi luoghi simbolo, da Gibilterra all'Italia, alla Grecia, per arrivare, passando da Istanbul/Costantinopoli/Bisanzio, fino alla Terra Santa e a Gerusalemme, la crociera acquisisce una valenza simbolica molto forte. Non a caso, il sottotitolo del volume – *The New Pilgrims' Progress* – riecheggia il celebre poema di John Bunyan scritto due secoli prima, ma ancora molto popolare al tempo; come nell'opera dell'autore inglese, anche il viaggio di Twain muove da un'America che si vuole lasciare alle spalle, dopo la guerra, le sue «cities of destruction», per dirigersi verso il Monte Sion. Ma il sottotitolo richiama anche il viaggio dei Padri pellegrini, con un'inversione di rotta: questa volta essi non muovono alla scoperta del Nuovo Mondo bensì alla ri-scoperta di quello Vecchio. E «nuovi pellegrini», come già al tempo si percepiva e come un'ampia bibliografia ha ripetutamente sottolineato, sono anche i turisti, che nel viaggio vedono una forma laica di pellegrinaggio simbolico ai templi della cultura occidentale. Ed è proprio dopo aver definito i partecipanti alla crociera come moderni pellegrini che Twain, concludendo la Prefazione, articola la premessa teorica sottostante

---

<sup>22</sup> Cfr. Boorstin 1961; Buzard 1993; Enzensberger 1996; MacCannell 1999<sup>3</sup>.

<sup>23</sup> Urry 2002<sup>2</sup>.

<sup>24</sup> Culler 1981; MacCannell 1999<sup>3</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. Lowry 1991.

al volume: «I think I have seen with impartial eyes, and I am sure have written honestly, whether wisely or not». Difficile non scorgere in questa formulazione, apparentemente interna soltanto al discorso turistico, un'analogia profonda con la definizione che, oltre venti anni più tardi, William Dean Howells darà del realismo: «Realism is nothing more and nothing less than the truthful treatment of material»<sup>26</sup>.

Nelle pagine che seguono, cercherò di indicare come in *The Innocents Abroad* Twain giunga a una prima, embrionale formulazione dei criteri della rappresentazione realista, da un lato, opponendosi alla tradizione del racconto di viaggio ereditato dal *Grand Tour*, ma, dall'altro, entrando in relazione dialettica con il modello di viaggio di stampo turistico rappresentato dai suoi compagni di crociera. Distaccandosi tanto dal resoconto di viaggio tradizionale quanto dal nuovo modello turistico, Twain formula una seconda, differente tipologia di sguardo sulla realtà circostante: una tipologia che è profondamente indebitata alla dimensione turistica dell'esperienza nella quale si produce, ma che non è limitata al campo turistico. Il valore del viaggio, per Twain, non risiede nella convalida di una conoscenza ereditata, quanto nell'esperienza diretta e personale dei luoghi, dei monumenti e dei siti che quella conoscenza incarnano. Questa esperienza lo pone in contatto con una realtà lontana da quella di stampo fortemente estetizzato, sulla quale erano focalizzate la maggior parte delle narrazioni precedenti, come pure dalla retorica delle guide turistiche divenute un genere discorsivo di grande popolarità, com'è testimoniato dal successo delle Baedeker e Murray. Al precetto classico del viaggio inteso quale forma di istruzione Twain sostituisce, come candidamente confessa fin dalle prime righe, il viaggio quale forma di *entertainment*. Non per questo, tuttavia, rinuncia a rivendicare uno scopo al suo racconto: il peculiare sguardo turistico che offre al lettore, anzi, ambisce a cogliere la realtà in forma più acuta e oggettiva di quanto non riesca a fare una tradizione senz'altro nobile, ma oramai fossilizzata, o un discorso turistico subalterno e stereotipato, quale gli appare quello delle guide turistiche. Come vedremo nella celebre scena della visita all'*Ultima Cena* di Leonardo, cambiando lo sguardo, Twain cambia anche la realtà stessa che sta al centro dell'osservazione. Non più soltanto i capolavori, le opere d'arte, ma le esperienze turistiche dei «nuovi pellegrini» costituiscono ora la realtà privilegiata dalla sua narrazione.

---

<sup>26</sup> Howells 1889, 966.

### 3. AL COSPETTO DEL CAPOLAVORO

Quando si reca nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, Twain ha già fatto ampio sfoggio del suo sguardo dissacrante e anticonvenzionale. Questa volta, tuttavia, non si tratta di mettere in ridicolo usi e costumi diversi da quelli americani, bensì di entrare in contatto con uno dei vertici dell'arte e della cultura occidentale, con una delle opere simbolo della cultura europea rinascimentale, con uno degli archetipi dell'immaginario artistico di tutti i tempi. Un esempio del carico di aspettative con le quali i turisti del tempo si accingevano a visitarlo si può trovare nella definizione che ne dà Jacob Burckhardt, il quale, nel 1838, lo descrive come «la perla dell'arte moderna, e forse il capolavoro più grande che la pittura abbia mai creato»<sup>27</sup>. A Burckhardt fa eco Mary Shelley, che così ricorda la visita:

First we visited the fading inimitable fresco of Leonardo da Vinci. How vain are copies! not in one, nor in any print, did I ever see the slightest approach to the expression in our Saviour's face, such as it is in the original. Majesty and love – these are the words that would describe it – joined to an absence of all guile that expresses the divine nature more visibly than I ever saw it in any other picture. But if the art of the copyist cannot convey, how much less can words, that which only Leonardo da Vinci could imagine and pourtray?<sup>28</sup>

Già a quel tempo osservare il capolavoro significava raffrontarlo alle sue numerose copie nel tentativo di fissare e preservare la fragile bellezza dell'originale, irrimediabilmente compromessa dalla particolare tecnica usata da Leonardo che esponeva il dipinto parietale ai danni prodotti dall'umidità del luogo. Curiosamente, l'attenzione di Shelley sembra attratta più dalla distanza che separa le copie dall'originale che dall'osservazione di quest'ultimo, al quale dedica relativamente poche parole. Le copie le appaiono insufficienti a cogliere lo splendore dell'originale, esattamente come insufficienti sono le sue parole. Il passo riprende un noto scritto di Johann Wolfgang Goethe dedicato al *Cenacolo* – «known to all that have ever heard the name of art pronounced»<sup>29</sup> –, in cui l'autore tedesco si sofferma proprio sull'importanza delle copie per tentare di preservare un'opera che è «as good as lost»<sup>30</sup>, ovvero di fatto già perduta. Un altro esempio della prospettiva reverenziale nei confronti dell'opera la troviamo

---

<sup>27</sup> Burckhardt 1991, 40.

<sup>28</sup> Shelley 1844, 109-110.

<sup>29</sup> Goethe 1821, 1.

<sup>30</sup> *Ivi*, 21.

nell'Introduzione di George Henry Noehden alla traduzione inglese del testo di Goethe: «It was on the 8th of August 1819 when I paid my first visit. I entered the apartment which contained the remains of that sublime work, with awe and was inspired with a particular sensation of reverence, when I glanced at that original, of which the copies had so often filled me with admiration»<sup>31</sup>.

Ma c'è anche un'altra prospettiva con la quale il testo di Twain si trova inevitabilmente a confrontarsi: quella delle guide turistiche, rappresentate dai due esempi più popolari, Baedeker e Murray. La prima assegna due stelle all'opera in Santa Maria delle Grazie, pur lamentandone il cattivo stato di conservazione<sup>32</sup>. La seconda offre maggiori dettagli e introduce la visita con queste parole: «Perhaps no one work of art has had more written about it, and none has obtained higher praise». Cui fa seguire una significativa citazione dal poeta romantico inglese William Wordsworth: «This picture of the Last Supper has not only been grievously injured by time, but parts are said to have been painted over again. These niceties may be left to connoisseurs I speak of it as I felt. The copy exhibited in London some years ago, and the engraving by Morghen, are both admirable; but in the original is a power which neither of those works has attained, or even approached»<sup>33</sup>. La guida ribadisce come molto – forse tutto – sia già stato scritto sull'opera pittorica di Leonardo e come le numerose copie non riescano a trasmettere altro che una vaga parvenza dell'originale. Ma, in alcune pagine introduttive alle varie scuole pittoriche dell'Italia del Nord, il capolavoro di Leonardo viene definito nulla più di un «mere wreck from the effects of time and ill-treatment»<sup>34</sup>.

Questo aspetto apre anche il resoconto di Twain: «Here in Milan, in an ancient tumble-down ruin of a Church, is the mournful wreck of the most celebrated painting in the world – 'The Last Supper', by Leonardo da Vinci»<sup>35</sup>. Che Twain avesse presenti non soltanto il saggio di Goethe, ma anche i resoconti di viaggio e le guide più popolari del tempo risulta evidente dal fatto che ricorre quasi alle stesse parole impiegate sia da Samuel Irenaeus Prime il quale, nel 1855, in *Travels in Europe and the East*, aveva definito l'opera «the most celebrated of any painting in the world»<sup>36</sup>, sia

---

<sup>31</sup> *Ivi*, v.

<sup>32</sup> Baedeker 1870<sup>2</sup>, 117.

<sup>33</sup> Murray 1897<sup>16</sup>, 140.

<sup>34</sup> *Ivi*, 36.

<sup>35</sup> Twain 2002, 135.

<sup>36</sup> Prime 1855, 35.

da William Pembroke Fetridge, che nello *Harper's Hand-Book for Travelers in Europe and the East*, aveva osservato come il *Cenacolo*, nonostante avesse «suffered dreadfully from damp, age, and violence», rimanesse tuttavia «the most celebrated painting in the world»<sup>37</sup>. A partire dalla stessa osservazione preliminare, però, il processo descrittivo di Twain è molto diverso dagli altri testi cui egli allude più o meno esplicitamente. Da buon turista, Twain confida di non essere in grado di fornire un giudizio estetico sull'opera pittorica che si accinge a vedere, ma di sentirsi comunque obbligato ad andarla a vedere: «We are not infallible judges of pictures, but of course we went there to see this wonderful painting, once so beautiful, always so worshipped by masters in art and forever to be famous in song and story»<sup>38</sup>. E, come ogni turista, la prima cosa che incontra non è il capolavoro, ma un suo *marker*, deputato a segnalarne la presenza: «And the first thing that occurred was the infliction of a placard fairly reeking with wretched English»<sup>39</sup>. Dopo queste premesse, Twain si trova infine dinanzi all'opera:

«The Last Supper» is painted on the dilapidated wall of what was a little chapel [...]. It is battered and scarred in every direction, and stained and discolored by time, and Napoleon's horses licked the legs off most the disciples when they (the horses, not the disciples), were stabled there more than half a century ago.<sup>40</sup>

Sebbene si sia dichiarato non particolarmente esperto di pittura, Twain la riconosce subito, più per la fama che la accompagna che per le sue caratteristiche intrinseche: «I recognized the old picture in a moment [...]. The world seems to have become settled in the belief, long ago, that it is not possible for human genius to outdo this creation of Da Vinci's. I suppose painters will go on copying it as long as any of the original is left visible to the eye»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Fetridge 1865<sup>4</sup>, 276. Anche John E. Edwards aveva impiegato parole molto simili: «This celebrated painting, a copy of which, in one form or another, everybody has seen, has been pronounced one of the finest in the world. In its present marred and faded state, it is certainly impossible to tell what it was when fresh from the hands of the celebrated artist. I sat before it for some time, and looked at it, and read all the guide-books said about it, but was not able to work myself up to the point of extravagant admiration expressed by some travellers in its contemplation» (Edwards 1857, 268).

<sup>38</sup> Twain 2002, 135.

<sup>39</sup> *Ibidem.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*

In altre parole, quel che rende Twain consapevole dell'importanza dell'opera che gli sta dinanzi risiede più negli innumerevoli *marker* che gliela hanno resa popolare attraverso le riproduzioni e descrizioni in cui si è imbattuto, che nell'opera stessa. Verso la quale prova qualcosa di molto diverso dalla tipica reazione del turista descritta nella guida Harper's: «Many a tear has been shed by travelers while viewing this lovely yet sad composition; lost in admiration of its magnificence, we sit before it and gaze upon [it]»<sup>42</sup>. Twain, cioè, pone in atto un processo di de-estetizzazione tanto dell'opera in sé, quanto della visita all'opera e del protocollo di fruizione attraverso cui questa avviene. Twain non prova commozione per l'*Ultima Cena*, né si sofferma a guardarla con ammirazione; al contrario, la sua attenzione è piuttosto attirata dall'attività dei numerosi copisti che vede lì attorno, intenti a riprodurre il capolavoro: «There were a dozen easels in the room and as many artists transferring the great picture to their canvases. Fifty proofs of steel engravings and lithographs were scattered around too. And as usual, I could not help noticing how superior the copies were to the original, that is, to my inexperienced eye»<sup>43</sup>.

Con questa affermazione, Twain inaugura un nuovo modo di guardare alla realtà, che si contrappone in modo netto al modello romantico, tendente a idealizzarla, a estetizzarla e a trasfonderla in *romance*. Ma si contrappone anche allo scientismo, solitamente reputato uno dei tratti distintivi del nascente movimento letterario del realismo. Quel che viene difeso nel passo citato è, al contrario, un modo di volgere lo sguardo sulla realtà «inexperienced», non coltivato, espressione del senso comune. Come scrive Katherine Kearns, «The realist's duty [...] will come up against Art as well, or, more particularly, up against all formalized aestheticized images of things that, when actually seen in their particularities, will prove themselves to be neither formally nor aesthetically consistent»<sup>44</sup>. Così, dopo aver distrutto l'aura dell'opera d'arte, allo sguardo del turista Twain si schiude un nuovo campo di osservazione, un nuovo panorama, formato dalle copie del capolavoro, che attirano la sua attenzione più di quanto non riesca a fare il tanto venerato originale. Nel momento in cui quest'ultimo viene svuotato di valore rispetto a copie che, prodotte quasi in serie, appaiono addirittura più belle e più adatte a rendere un'immagine viva e quindi paradossalmente più realistica di quanto non possa fare l'opera originale, viene messo in scena un profondo ribaltamento di paradig-

---

<sup>42</sup> Fetridge 1865<sup>4</sup>, 783.

<sup>43</sup> Twain 2002, 135.

<sup>44</sup> Kearns 1996, 3.

ma. Il fascino esercitato dalle copie è infatti connesso alla loro disponibilità sul mercato: tramite l'acquisto di una copia, il turista può permettersi di far sua, in versione più appariscente e spettacolare, l'opera di Leonardo, portandosela dall'altro lato dell'Atlantico, dove viene rifunzionalizzata: da *marker* dell'opera diventa indicatore del capitale simbolico acquisito dal turista nel corso del viaggio. Ma le copie simboleggiano anche un diverso concetto di fedeltà alla realtà rappresentata. In un certo senso, esse sono metafora del realismo di Twain: una raffigurazione che si oppone alla idealizzazione, alla sublimazione e alla romanticizzazione della realtà, nel tentativo di coglierla per quel che appare all'uomo comune, dandole al più una patina di colore vivace. Non solo: è il panorama stesso sul quale verte l'atto del *sightseeing* che cambia natura nel passo di Twain. Soffermarsi sulle copie pone infatti al centro dell'attenzione non più il capolavoro, ma la scena sociale che si svolge attorno ad esso, di cui sono protagonisti gli stessi turisti e la loro visita<sup>45</sup>. Ecco, allora, che la rappresentazione di Twain si sposta dal quadro alle reazioni che esso suscita e che sono le vere protagoniste della scena ritratta dallo scrittore:

People come here from all parts of the world, and glorify this masterpiece. They stand entranced before it with bated breath and parted lips, and when they speak, it is only in the catchy ejaculations of rapture:

- «O wonderful!»
- «Such expression!»
- «Such grace of attitude!»
- «Such dignity!»
- «Such a faultless drawing!»
- «Such a matchless coloring!»
- «Such feeling!»
- «What delicacy of touch!»
- «What sublimity of conception!»
- «A vision! a vision!»<sup>46</sup>

Questa non è una parodia soltanto del turista sprovveduto che cerca di darsi una patina di cultura, quanto soprattutto della stessa estetica romantica, fondata sul paradigma della «visione» o sulla categoria del «sublime» che qui scadono a banali stereotipi, messi in bocca a visitatori rozzi e inconsapevoli delle implicazioni delle parole che usano. Nel rivolgere il proprio sguardo ironico ai compagni di viaggio, tuttavia, Twain adotta il protocollo turistico ma contemporaneamente lo supera, producendone una

---

<sup>45</sup> Cfr. Ziff 2000, 185.

<sup>46</sup> Twain 2002, 136.

variante che sfugge al «tourist gaze» standardizzato e reificato descritto da John Urry, per il quale lo sguardo turistico è caratterizzato dall'essere diretto verso qualcosa di straordinario, che oltrepassa l'esperienza comune del turista e che nella sua eccezionalità trova buona parte del suo significato<sup>47</sup>. Al contrario, lo sguardo di Twain sfata l'aura di eccezionalità del capolavoro e si fa beffe proprio della retorica dell'eccezionalità che invece i suoi compagni di viaggio sembrano tanto ansiosi di riaffermare in quanto indice del valore dell'esperienza che stanno vivendo. In questo modo, la prospettiva di Twain sembra incarnare quel «second gaze» teorizzato da Dean MacCannell, secondo il quale iscritto nel «tourist gaze» c'è sempre il desiderio di superare se stesso<sup>48</sup>. È a tale desiderio che sembra rispondere lo sguardo di Twain, che tenta di andare oltre la reazione dei suoi compagni dinanzi al capolavoro ridotto ad attrazione turistica. Quel che colpisce lo scrittore non è, come per gli altri, l'eccezionalità dell'opera; egli è piuttosto sorpreso dalla scena umana nel suo complesso, è sorpreso dallo stato in cui versa la pittura parietale, così come dalle reazioni apparentemente incomprensibili degli altri turisti:

I only envy these people; I envy them their honest admiration, if it be honest – their delight, if they feel delight. [...] How can they see what is not visible? What would you think of a man who looked at some decayed, blind, toothless, pock-marked Cleopatra, and said: «What matchless beauty! What soul! What expression!» What you think of a man who gazed upon a dingy, foggy sunset, and said: «What sublimity! What feeling! What richness of coloring!».<sup>49</sup>

Lo «sguardo turistico» di Twain prende qui a oggetto gli sguardi degli altri turisti, in una sorta di meta-«tourist gaze» che rigira lo sguardo turistico su se stesso. Assumendo come campo di osservazione la rappresentazione turistica della realtà, Twain punta a superarla, giustapponendo alle reazioni stereotipate degli altri turisti un differente modo di essere turista, caratterizzato dal desiderio di capire e leggere con i propri occhi la realtà che gli si para dinanzi. Realtà che, come insegna la visita al *Cenacolo* e come insegna tutto il viaggio nel Mediterraneo, è sempre e comunque una rappresentazione. Come tale, non può non presentarsi che sotto forma di spettacolo, di attrazione turistica anche agli occhi dello scrittore realista. Peter Brooks sottolinea la centralità del senso dello sguardo nella letteratura del reali-

---

<sup>47</sup> Urry 2002<sup>2</sup>.

<sup>48</sup> MacCannell 2011, 196-210.

<sup>49</sup> Twain 2002, 136.

smo, tracciando così un intimo legame tra l'attività del *sightseeing* e quella dello scrittore realista: «[...] realism more than almost any other mode of literature makes sight paramount – makes it the dominant sense in our understanding of and relation to the world»<sup>50</sup>. Se per Brooks, e per la maggior parte dei critici, tale enfasi sul senso della vista scaturisce dalla tradizione dell'empirismo, va invece ricordato come sia il turismo, in quegli anni, a fare di tale senso un uso paradigmatico, senza trascurare, ovviamente, anche l'invenzione della fotografia. In tal senso, il realista appare simile al turista descritto da MacCannell: un osservatore capace di personalizzare il «tourist gaze», trasformando le impressioni ricevute in una rappresentazione che non si limita a confermare il mondo così com'è già stato descritto, ma che tenta di spiegarlo e comprenderlo nuovamente, a partire dalla propria esperienza. A tal proposito, va rilevato come lo spostamento del centro di interesse della scena dall'affresco alle reazioni indotte dalla sua vista nei turisti segnala un preciso passaggio nella scrittura di Twain: infatti, il testo della lettera scritta per *Alta California* e pubblicata il 22 settembre 1867 si sofferma quasi esclusivamente sul *Cenacolo*, con appena un rapido accenno ironico alla domanda, fra il serio e il faceto, posta da Brown – uno dei compagni di viaggio – alla guida turistica che li conduce a visitare l'opera:

«Is this fellow dead?»

«Who?»

«That dobbed this.»

«Da Vinci? Oh, yes, Monsieur – three hundred year.»

This information seemed to give Brown great satisfaction, and the gloom passed away from his countenance.<sup>51</sup>

Nella lettera, la visita si conclude con l'osservazione della superiorità delle copie rispetto all'originale. Il testo rivisto per la pubblicazione in volume, invece, di tale osservazione fa la base per la costruzione di un nuovo sguardo turistico, ben più complesso di quello messo in scena nel testo scritto per il giornale. Circa un anno dopo il ritorno dalla crociera, mentre si sta accingendo a licenziare il volume che ne descrive il resoconto, Twain afferma che il viaggio è sempre «fatal to prejudice, bigotry and narrow-mindedness, and many of our people need it sorely on these accounts. Broad, wholesome, charitable views of men and things can not be acquired by vegetating in one little corner of the earth all one's lifetime»<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Brooks 2005, 3.

<sup>51</sup> Twain 1958, 58.

<sup>52</sup> Twain 2002, 498.

Di nuovo, in forma ancora di abbozzo, troviamo i presupposti della raffigurazione realistica. Due scene, immediatamente successive alla visita al *Cenacolo*, esprimono in maniera icastica la complessità della nuova percezione della realtà cui Twain, turista *sui generis*, sta cercando di dar forma:

Troops of picturesque peasant girls, coming from work, hooted at us, shouted at us, made all manner of game of us, and entirely delighted me. My longstanding judgment was confirmed. I always did think those frowsy, romantic, unwashed peasant girls I had read so much about in poetry were a glaring fraud.<sup>53</sup>

From my window here in Bellaggio [*sic*], I have a view of the other side of the lake now, which is as beautiful as a picture. A scarred and wrinkled precipice rises to a height of eighteen hundred feet; on a tiny bench half way up its vast wall, sits a little snow-flake of a church, no bigger than a martin-box, apparently; skirting the base of the cliff are a hundred orange groves and gardens, flecked with glimpses of the white dwellings that are buried in them; in front, three or four gondolas lie idle upon the water – and in the burnished mirror of the lake, mountain, chapel, houses, groves and boats are counterfeited so brightly and so clearly that one scarce knows where the reality leaves off and the reflection begins!<sup>54</sup>

Nel racchiudere metaforicamente l'intero Mediterraneo raccontato da Twain, le due immagini lasciano il lettore a chiedersi se lo sguardo che il testo vi posa sia quello di un turista eccezionale o di uno scrittore che, proprio grazie alla sua esperienza turistica, ha già intuito la strada che conduce al realismo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baedecker 1870<sup>2</sup>                      K. Baedecker, *Italy: Handbook for Travelers. Northern Italy and Corsica*, Coblenz, Karl Baedeker, 1870<sup>2</sup>.
- Boorstin 1961                        D.J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row, 1961.
- Bourdieu 2005                        P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005 (*Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992).

---

<sup>53</sup> *Ivi*, 139.

<sup>54</sup> *Ivi*, 143.

- Brodhead 1990 R.H. Brodhead, «Introduction», in N. Hawthorne, *The Marble Faun*, New York, Penguin Books, 1990, ix-xxxii.
- Brooks 2005 P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven - London, Yale University Press, 2005.
- Burckhardt 1991 J. Burckhardt, *Vedute d'Italia*, trad. it. di L. Farulli, Firenze, Vallecchi, 1991 («Bilder aus Italien», *Der Wanderer in der Schweiz*, 1838).
- Buzard 1993 J. Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Culler 1981 J. Culler, «Semiotics of Tourism», *American Journal of Semiotics* 1, 1-2 (1981), 127-140.
- Edwards 1857 J.E. Edwards, *Random Sketches and Notes of European Travel in 1856*, New York, Harperand Brothers, 1857.
- Enzensberger 1998 H.M. Enzensberger, «Una teoria del turismo», in *Questioni di dettaglio. Poesia, Politica e industria della conoscenza*, Roma, Edizioni e/o, 1998 (*Bewußtseins-Industrie; Eine Theorie des Tourismus, Weltsprache der modernen Poesie, Die Aporien der Avantgarde, Poesie und Politik*, Frankfurt amMain, Suhrkamp Verlag, 1962).
- Fetridge 1865<sup>4</sup> P.W. Fetridge, *Harper's Hand-Book for Travelers in Europe and the East*, New York, Harper & Brothers, 1865<sup>4</sup>.
- Goethe 1821 J.W. Goethe, *Observations on Leonardo da Vinci's Celebrated Picture of The Last Supper*, translated from the German and accompanied with an introduction and a few words by G.H. Noehden, London, W. Bulmer and W. Nicol, 1821.
- Howells 1889 W.D. Howells, «Editor's Study», *Harper's New Monthly Magazine* 79, 474 (1889), 962-967.
- James 1877 H. James, *The American*, Boston, James R. Osgood, 1877.
- James 1879 H. James, *Daisy Miller: A Study*, New York, Harper & Brothers, 1879.
- Kearns 1996 K. Kearns, *Nineteenth-Century Literary Realism: Through the Looking Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Lowry 1991 R.S. Lowry, «Framing the Authentic: The Modern Tourist and 'The Innocents Abroad'», *New Orleans Review* 18, 2 (1991), 18-28.

- MacCannell 1999<sup>3</sup> D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999<sup>3</sup>.
- MacCannell 2011 D. MacCannell, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- McKay 2006 D. McKay, «Imperial Therapy: Mark Twain and the Discourse of National Consciousness in 'Innocents Abroad'», *Colloquy: Text Theory Critique* 11 (2006), 164-177.
- Melton 2002 J.A. Melton, *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement*, Tuscaloosa - London, The University of Alabama Press, 2002.
- Metwalli 1979 A.M. Metwalli, «Americans Abroad: The Popular Art of Travel Writing in the Nineteenth Century», in S.E. Kagle (ed.), *America: Exploration and Travel*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1979, 68-82.
- Murray 1897<sup>16</sup> J. Murray, *Handbook for Travellers in Northern Italy*, London, Murray, 1897<sup>16</sup>.
- Pemble 1998 J. Pemble, *La passione del sud. Viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1998 (*The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Oxford University Press, 1987).
- Prime 1855 S.I. Prime, *Travels in Europe and the East*, II, New York, Harper & Brothers, 1855, 2 vols.
- Quirk 2002 T. Quirk, «Introduction», in M. Twain, *Innocents Abroad*, New York, Penguin Books, 2002.
- Shelley 1844 M. Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*, London, Edward Moxon, 1844.
- Steinbrink 1983 J. Steinbrink, «Why the Innocents Went Abroad: Mark Twain and American Tourism in the Late Nineteenth Century», *American Literary Realism* 16, 2 (1983), 278-286.
- Twain 1958 M. Twain, *Traveling with the «Innocents Abroad»: Mark Twain's Original Reports from Europe and the Holy Land*, ed. by D.M. McKeithan, Norman, University of Oklahoma Press, 1958.
- Twain - Dudley 2001 M. Twain - Ch.D. Warner, *The Gilded Age: A Tale of Today*, ed. by L.J. Budd, New York, Penguin Books, 2001.

- Twain 2002 M. Twain, *The Innocents Abroad*, with an introduction by T. Quirk and notes by G. Cardwell, New York, Penguin Books, 2002.
- Urry 2002<sup>2</sup> J. Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage, 2002<sup>2</sup>.
- Ziff 2000 L. Ziff, *Return Passages: Great American Travel Writing 1780-1910*, New Haven - London, Yale University Press, 2000.