

Francesca Forlini*

Turismo e teatro nell'era post-Covid:
il caso di *Chasing the Ghost of Rome*

ABSTRACT

Le restrizioni imposte dalla crisi sanitaria hanno favorito la diffusione di produzioni teatrali *open-air*, *site-specific* e immersive. Questo contributo esplora l'intersezione tra teatro e turismo, evidenziando come tali modalità possano efficacemente promuovere il patrimonio culturale, l'educazione e lo sviluppo sostenibile. Analizzando la performance itinerante *Chasing the Ghost of Rome*, creata nel contesto della Shakespeare's Rome International Summer School, si discute la rilevanza del turismo come settore economico globale e laboratorio di sperimentazione culturale e pedagogica, interrogandosi sul futuro dei settori legati all'esperienza dal vivo in un contesto sempre più virtuale.

KEYWORDS

Turismo Culturale; Teatro Immersivo; Sviluppo Sostenibile; Patrimonio Culturale; Teatro Post-Covid.

ABSTRACT

The Covid-19 restrictions have led to an increasing diffusion of open-air, site-specific, and immersive theatre productions. This article explores the intersection between theatre and tourism, highlighting how these practices effectively promote cultural heritage, education, and sustainable development. By analysing the promenade performance *Chasing the Ghost of Rome*, developed within the Shakespeare's Rome International Summer School, the article discusses the relevance of tourism as a global economic sector and a cultural and pedagogical experimentation hub, questioning the future of live-performance sectors in an increasingly virtual landscape.

KEYWORDS

Cultural Tourism; Immersive Theatre; Sustainable Development; Cultural Heritage; Post-Covid Theatre.

* Dottore di ricerca in Letteratura inglese, Università degli Studi Roma Tre.

1. Introduzione

Il brusco irrompere della pandemia da Covid-19 ha determinato un incremento significativo nella diffusione di produzioni teatrali *open-air*, *site-specific* e immersive. Tra le motivazioni alla base di questo fenomeno si annoverano principalmente le restrizioni imposte a tutela della sanità pubblica e legate al rispetto del distanziamento sociale e degli indici di capienza ridotti, istituiti a livello normativo nel primo periodo post-Covid. Significativamente, gli spettacoli all'aperto sono stati la prima forma di evento pubblico a essere consentita nell'ottica di una progressiva riapertura dei servizi culturali. Nel prendere atto dell'estrema eterogeneità delle produzioni teatrali realizzate nell'era post-Covid, questo contributo approfondisce l'intersezione tra teatro *site-specific* e immersivo e pratiche turistiche.

A seguito della pandemia, queste modalità di messinscena alternative hanno iniziato infatti a diffondersi con maggior capillarità all'interno dell'ambito turistico in virtù della loro capacità di coniugare modelli di sviluppo sostenibili alle necessità di diversi *stakeholders*. Studi recenti hanno sottolineato il crescente ruolo del teatro all'interno dei piani di sviluppo e di promozione di diverse località turistiche (Gomez-Casero et al., 2020; Mariotti e Tarozzi, 2021; Werry, 2023). Inserendosi in questa riflessione, il contributo intende illustrare i punti di contatto tra teatro e turismo con l'intento di mettere in luce le potenzialità di un approccio unificato a entrambi i settori. L'obiettivo è chiaramente ambizioso. Di turismo scriveva nel 1999 Jane Desmond definendolo come «un modo di percepire, vedere e entrare in relazione con il mondo» e come «un inquadramento ideologico che ha il potere di plasmare la realtà secondo le proprie esigenze» (Desmond, 1999: xiv). Facendo propria questa visione, il teatro viene identificato da questo saggio come una componente fondamentale dell'offerta turistica e come uno strumento privilegiato attraverso cui il turismo interagisce con la realtà contingente.

Rispondendo alla volontà di integrare la riflessione con proposte applicative, il contributo prende in esame la performance itinerante dal titolo *Chasing the Ghost of Rome* (CGR), sviluppata dall'autrice di questo saggio nel 2022 nell'ambito della Shakespeare's Rome International Summer School di Roma Tre (SRISS). Attraverso l'illustrazione dei modelli e delle pratiche che hanno ispirato il progetto, la trattazione svolge tre funzioni principali. In primo luogo, va a definire la rilevanza del turismo come settore chiave dell'economia globale, riconoscendone la complessità e sollevando domande sulla sua natura e sul giudizio che assume in contesti specifici. Adottando una prospettiva storica e diacronica, la prima sezione illustra come il turismo sia una modalità profondamente radicata nell'esperienza globale e collettiva della modernità. Il nostro modo di abitare il mondo moderno è infatti inevitabilmente legato alla circolazione di persone, immagini, idee e capitali. In riferimento alla complessità del fenomeno turistico, la trattazione rileva la sfida di raggiungere una definizione univoca, sottolineando l'importanza di considerare il turismo come un fatto sociale piuttosto che un settore economico isolato.

Introducendo alcune considerazioni sul rapporto tra teatro e turismo, il secondo paragrafo evidenzia la necessità di integrare gli approcci teatrali nello studio del turismo e viceversa, superando pregiudizi storicamente consolidati e ampliando gli orizzonti di ricerca di entrambe le discipline. La trattazione si dedica quindi ad approfondire il divario tra turismo e teatro, riflettendo sulla storica separazione ideologica tra l'arte come entità autonoma e il turismo come fenomeno commerciale e popolare. Partendo da considerazioni etimologiche, il testo si spinge oltre, sottolineando come il teatro stesso possa essere considerato un fenomeno turistico e dar vita a esperienze di intrattenimento. Nel far ciò, il paragrafo suggerisce l'adozione di una visione flessibile del concetto di 'turistico', funzionale a ribadire l'importanza del turismo come una modalità di pensiero e di azione, e ad ampliare il ruolo del teatro nei contesti culturali, economici e politici.

Proponendo un'analisi congiunta dell'evento teatrale e di quello turistico, il terzo paragrafo integra nella discussione il progetto CGR. Nato come una visita guidata incentrata sui drammi romani di Shakespeare, CGR si sviluppa in un'esperienza più ampia, che coniuga il teatro *site-specific* al turismo educativo. Attraverso sei tappe, la visita propone estratti teatrali legati a specifiche aree del parco archeologico di Ostia Antica, coinvolgendo attori, turisti e studenti. La proposta mira a coniugare l'esperienza educativa con il turismo, creando un contesto di apprendimento stimolante e riconfigurando il processo turistico in un'ottica di sostenibilità e di sperimentazione. Riflettendo su aspetti specifici del caso studio proposto, il paragrafo riflette sulla relazione tra turismo e didattica, portando in primo piano il tema dell'evoluzione del teatro e del turismo in risposta all'avvento dei social network e dei media partecipativi accelerato ulteriormente dal Covid-19. Quale futuro, dunque, per il turismo e per il teatro, due settori tradizionalmente legati all'esperienza dal vivo, alla creazione di una comunità e di un rapporto di condivisione in un panorama mediatico sempre più improntato a promuovere esperienze individuali spesso legate all'universo virtuale? La riflessione ricade qui inevitabilmente sul fenomeno del teatro immersivo, un genere sempre più acclamato come la punta di diamante del teatro nell'era post-Covid e come un settore in crescita nell'ambito dell'intrattenimento e del turismo.

2. Di cosa parliamo quando parliamo di turismo?

Il turismo è uno dei settori trainanti dell'economia globale. I dati forniti dal report annuale pubblicato nel 2023 dal World Travel & Tourism Council (WTTC) in collaborazione con Oxford Economics evidenziano in maniera chiara e inequivocabile il contributo preminente del settore turistico nell'ambito della crescita economica. In riferimento al 2022, il report sottolinea infatti come il settore viaggi e turismo abbia generato il 7,6%, del PIL globale, contribuendo alla creazione di 22 milioni di nuovi posti di lavoro, con un incre-

mento nella produzione di beni e servizi pari al 7,9% rispetto al 2021. Soltanto in Europa, nel 2022 si è assistito a un aumento del 40,1% del contributo del settore turistico al PIL complessivo. Nello stesso anno, i dati relativi all'occupazione nel settore hanno fatto registrare un incremento del 9,2% rispetto al 2021 (WTTC, 2023). Secondo un recente studio pubblicato dalla Banca d'Italia, il 2022 è stato un anno estremamente positivo anche per il nostro Paese. I dati relativi ai flussi turistici e al saldo della bilancia dei pagamenti del settore mostrano infatti un aumento del 39,3% delle presenze turistiche rispetto al 2021. Nel confronto con gli altri Paesi europei, nel 2022 l'Italia si è posizionata al quarto posto per numero di presenze, a dispetto di una performance domestica inferiore alla media dell'Unione Europea (Banca d'Italia, 2023). In termini di PIL, le indagini svolte da OpenEconomics hanno quantificato invece un effetto diretto e indiretto della spesa turistica sul PIL nazionale pari a circa 255 milioni di euro, con un contributo del settore turistico al PIL complessivo italiano pari al 13% (OpenEconomics, 2023).

L'importanza di inaugurare la trattazione con questi dati è duplice. Se da un lato le statistiche riflettono la pervasività, la rilevanza e il fermento di un settore in rapida ascesa dopo la battuta di arresto causata dalla crisi sanitaria, i dati ribadiscono anche l'importanza di interrogarsi sulla definizione del fenomeno turistico. A prima vista, l'impresa può apparire semplice. Statistiche e proiezioni ci hanno infatti abituato a identificare il turismo come un settore economico o più generalmente come un insieme di attività che comportano uno spostamento temporaneo a scopo di piacere o di svago. Per illustrare la problematicità di questa visione e per comprendere al meglio la necessità di rimettere ordine sulla questione, propongo di utilizzare un esempio. Poniamo il caso che io viva e lavori a Roma e che scelga di andare a Milano per assistere a uno spettacolo al Piccolo Teatro. In quel caso potrei, anzi a buon titolo *dovrei*, definirmi una turista. Ma ecco che la questione si complica. Cosa accadrebbe invece se vivessi nella periferia di Milano o in un comune limitrofo e decidessi di spostarmi per andare a vedere lo stesso spettacolo? O se mi fossi da poco trasferita in Italia e ora vivessi a Milano? Dovrei ancora considerarmi una turista? Dovrei forse ritenermi meno turista se scegliessi di andare a vedere uno spettacolo in un teatro più lontano dai flussi turistici, come ad esempio il Teatro Officina, che dista più di cinque chilometri dal duomo? E cosa accadrebbe invece se scegliessi di non andare affatto a vedere quello spettacolo perché magari ho avuto modo di vederlo in streaming sul mio computer? In questo caso potrei ancora definirmi una turista? O dovrei pensarmi di più come una 'turista virtuale'?

Scelgo qui di riproporre e integrare alcune istanze sollevate da Werry nel suo *Theatre & Tourism* (2023), per sottolineare l'impossibilità di isolare in modo significativo il fenomeno turistico e ancor più quella di definirlo in maniera univoca. Come evidenziato da diversi studi, il turismo è infatti un fenomeno eterogeneo, pervasivo e strettamente collegato ad altri servizi, prodotti e forme di mobilità (Carbone, 2017; Getz, 2008). In vista di queste conside-

razioni, il turismo non è tanto un settore economico quanto piuttosto un fatto sociale. Come illustrato negli esempi precedenti, il termine 'turismo' non è da riferirsi esclusivamente all'atto di viaggiare. Più che il prodotto di una dislocazione spaziale, il turismo è infatti l'indicatore di una particolare forma di consumo, che Werry definisce significativamente come «spettatorialità mobile» (2023: 17). Il fenomeno turistico è da intendersi dunque come sinonimo del consumo di prodotti culturali da parte di persone che non intrattengono un rapporto di appartenenza o di identificazione verso la loro cultura di riferimento o che, pur appartenendovi, scelgono di sperimentarla ponendosene all'esterno. Ma turismo è anche sinonimo di una pluralità di prospettive e di giudizi. A questo proposito, una questione importante sollevata dall'esempio riportato in precedenza è quella del sentimento collettivo e del giudizio culturale associati al turismo come forma di consumo. Non a caso, nel linguaggio quotidiano, la definizione 'turistico' viene spesso utilizzata con un'accezione peggiorativa. Quante volte capita di udire racconti di luoghi spettacolari descritti con una patina di nostalgia perché diventati troppo 'turistici'? Nell'immaginario occidentale e ancor di più in quello italiano, il turismo ha il tocco di re Mida: se una località diventa meta dei flussi turistici allora il giudizio culturale e sociale a essa associato cambia, e le esperienze turistiche a essa legate vengono ritenute più superficiali, commerciali e inautentiche. In realtà, questi giudizi dicono poco sul valore o sull'impatto reale delle esperienze turistiche. Sono indice invece di ansie culturali più profonde, legate a tematiche ben più complesse come il timore per gli effetti lesivi del capitalismo sugli ecosistemi locali, sociali e culturali (Werry, 2023).

Da un punto di vista storico, il sentimento anti-turistico accompagna il turismo sin dal suo affermarsi come fenomeno di massa. Come commenta ironicamente Emma Willis, anche prima che Thomas Cook vendesse il primo pacchetto turistico nel 1841, gli autori di cronache di viaggio rimproveravano già ai contemporanei impegnati a percorrere i loro stessi itinerari una certa superficialità (Willis, 2011). Dell'etichetta di turista come attributo peggiorativo, si è scritto molto e a lungo soprattutto in virtù dell'influenza esercitata dalle scienze sociali, un settore che a partire dagli anni Settanta del Novecento ha portato avanti una critica strutturale del turismo di massa. Delle nuove forme adottate dal turismo moderno hanno scritto sociologi e critici culturali come Noel Kent (1975) e Kay Haunani Trask (1993), autori a detta di cui i flussi turistici di massa rappresentavano «il nuovo zucchero» delle piantagioni coloniali (Kent, 1975: 46) o addirittura una forma di «prostituzione culturale» (Trask, 1993: 21). Sebbene l'intento di questi scrittori fosse chiaramente quello di porsi in maniera critica rispetto alla retorica dello sviluppo economico trainato da turismo promossa dalla Banca Mondiale e dal Fondo Monetario Internazionale nel corso degli anni Settanta e Ottanta dello scorso secolo, il diffondersi di una critica strutturale così ampia ha finito per oscurare a lungo la complessità culturale e l'eterogeneità del settore turistico.

Nel corso degli anni Novanta numerosi critici, riprendendo le riflessioni

del sociologo Dean MacCannell, hanno riconosciuto in questa visione del turismo un processo di degradazione culturale (Rojek, 1994; Urry, 1990). Ricerche e studi prodotti nell'ultimo ventennio hanno infatti messo in luce i limiti di questa visione, aprendo lo sguardo a nuovi segmenti di ricerca come l'ecoturismo, il turismo educativo e il turismo d'avventura e promuovendo l'utilizzo di approcci che evidenzino la complessa rete di fattori economici, spaziali, tecnologici, sociali, culturali e istituzionali che sostiene il fenomeno turistico (Franklin, 2004). Più recentemente, alcuni di questi studi hanno preso in esame il rapporto tra teatro e turismo. In questi casi, però, l'accento è stato posto quasi esclusivamente sulla performatività del processo turistico e sull'impatto dei meccanismi ripetuti adottati dai turisti sull'immaginario culturale (Crang e Coleman, 2002; Crouch, Jackson e Thompson, 2005; Larsen e Haldrup, 2010). Autori come Tim Edensor hanno attinto al teatro per discutere del ruolo dei diversi attori coinvolti nell'esperienza turistica, inquadrando il turismo come «un repertorio di tecniche, disposizioni ed epistemologie incarnate» e riconoscendone il potenziale generativo e rigenerativo (Edensor, 2009: 105). Altrove nelle scienze sociali si è discusso del potenziale delle performance turistiche di legittimare simbolicamente le identità nazionali e mettere in luce le disuguaglianze etniche (Bruner, 2005). Soltanto a seguito della pubblicazione del celebre studio di Barbara Kirshenblatt-Gimblett intitolato *Destination Culture* (1998), gli studi teatrologici hanno iniziato a prendere in esame la relazione tra turismo e teatro. Anche in questi casi, però, gli studi pubblicati si sono dedicati ad approfondire casi di studio specifici (Magelssen, 2014; Willis, 2014) o fenomeni storicizzati come quello dello *Shakespeare Trade* (Hodgdon, 1998; Kennedy, 1998; Lanier, 2022; Minier e Pennacchia, 2019; Ormsby, 2017; Watson, 2006, 2007).

Un aspetto cruciale della relazione fra turismo e teatro è che, al di là del crescente numero di riflessioni sul teatro presente negli studi sul turismo e di quelli sul turismo presenti negli studi teatrologici, il numero di ricerche che prendono in esame entrambi i fenomeni in maniera strutturata e congiunta è tuttora piuttosto esiguo. Esistono sì eccezioni isolate, come nel caso di Susan Bennett (2005), Dennis Kennedy (1998), Robert Shaughnessy (2009), Margaret Werry (2023), e Stacy Wolf (2019). Tuttavia, anche in questi testi il turismo è utilizzato principalmente come sfondo d'analisi, piuttosto che come fulcro di indagine. Questa penuria è, a mio avviso, tanto il prodotto di limitazioni metodologiche quanto un sintomo del perdurare del pregiudizio anti-turistico all'interno degli studi teatrologici. Le ricerche prodotte in questo settore sono solite, infatti, prendere in considerazione l'aspetto drammaturgico-produttivo, l'interazione attoriale, l'elemento spaziale e quello testuale ma non le processualità legate al fenomeno turistico. Nel suo piccolo, l'intento di questo contributo è quello di portare in primo piano l'interrelazione tra questi due settori, ampliando gli orizzonti di ricerca delle singole discipline e proponendo una visione unitaria e integrata dell'evento teatrale come fenomeno turistico.

3. Teatro e turismo: due pratiche affini

Come osservato già nel lontano 1991 da John Frow, il turismo ha un'anima duplice: tanto simbolo della modernità quanto baluardo e vettore di sentimenti antimoderni. Come articolare, dunque, una riflessione congiunta su turismo e teatro capace di dar voce a un'identità tanto complessa? E soprattutto, che benefici trarne? A dispetto dell'estrema interdisciplinarietà delle scienze del turismo, un campo di studi che vanta ormai più di cinquant'anni di attività, i rapporti con gli studi teatrologici sono temporalmente dispersi e quasi esclusivamente confinati a casi di studio specifici improntati all'analisi dell'impatto di festival, teatri ed eventi particolari su flussi turistici più ampi. Specularmente, anche gli studi teatrologici hanno espresso scarso interesse nell'interagire con il settore turistico. Tutto ciò a dispetto del fatto che, sin dall'avvento dei flussi commerciali legati allo svolgimento di viaggi di piacere nel corso del XVIII secolo, il turismo e il teatro abbiano continuato a cavalcare rispettivamente l'uno il successo commerciale dell'altro (Werry, 2023). L'idea di mettere insieme teatro e turismo nasce primariamente dalla necessità di superare questa dicotomia.

I richiami tra le due discipline sono d'altronde numerosi e costanti anche in ambiti esterni alla ricerca accademica. Sono infatti numerosi i giornalisti e i critici contemporanei che rimproverano abitualmente ad attrazioni e iniziative turistiche di essere troppo teatrali o alle produzioni teatrali di essere troppo turistiche, come se il sovrapporsi di questi due aspetti costituisca in sé un fattore di demerito o di rischio. Ecco, dunque, che appare ancor più necessario interrogarsi sull'origine di questo pregiudizio, prefigurando la possibilità di investire nell'idea di un teatro turistico e di un turismo teatrale come pratiche esteticamente dinamiche e come spazi deputati a ricoprire una specifica funzione sociale, economica e politica. In ambito occidentale, è storicamente possibile ricondurre l'origine del divario tra turismo e pratiche artistiche alla tendenza a opporre il baluardo critico dell'arte ai cambiamenti innescati dall'affermarsi del capitalismo come modalità ideologica e produttiva dominante. Come nota la stessa Werry, a partire da Kant, i pensatori occidentali hanno progressivamente confinato le arti all'interno di una sfera alternativa e di un immaginario estetico totalmente slegato dall'universo del lavoro, del commercio e del contingente (2023: 6). Riflettendo su questi aspetti, nel suo celebre studio intitolato *La Distinzione: Critica Sociale del Gusto*, Pierre Bourdieu ipotizzava già nel 1979 uno sviluppo e un allineamento di queste posture ideologiche con le gerarchie di classe che erano andate consolidandosi nel corso dell'Ottocento. Nel saggio, Bourdieu ribadiva a più riprese la capacità dell'arte di elevare l'individuo al di sopra della massa e di distinguerlo dal mero consumatore (Bourdieu, 1979).

Riprendendo queste considerazioni, questo studio identifica nella cesura tra arte e pratiche commerciali una prima origine della dicotomia tra teatro e turismo. Immaginando che entrambi i fenomeni sussistano all'interno di un

unico sistema, infatti, da un lato si situa l'arte, presumibilmente autonoma dal mercato, frutto del genio individuale, unica e trascendente, orientata a perseguire il bene morale ed etico piuttosto che fini mondani come il profitto; dall'altra si colloca invece il turismo, strumento privilegiato al servizio della neonata società di massa, commerciale e popolare, incentrato sulla vendita e sulla promozione di esperienze replicabili e spesso indifferenziate, il cui successo si basa sull'effimerità del piacere e dell'intrattenimento offerti. Sulla scia di queste considerazioni, è possibile identificare una radice comune alla base dell'ostilità anti-turistica e dello sgomento estetico spesso manifestato nei confronti di alcune categorie di teatro commerciale. Riconoscendo l'opposizione tra teatro e turismo come il prodotto di una postura ideologica, questo contributo si prefigge l'obiettivo di accantonare questa rigida separazione e di soffermarsi sulle affinità tra i due settori.

Una prima forma di continuità è visibile già a livello etimologico. Come nota Michael Bowman, il sostantivo teatro deriva dal greco antico *théatron*, 'luogo di pubblico spettacolo' e dal verbo *theàomai*, 'osservare', verbo da cui origina anche la parola *theoria*, la pratica (ben illustrata dagli storiografi greci) che prevedeva di viaggiare e visitare terre straniere per arricchire la conoscenza e la veridicità delle informazioni in proprio possesso e fornirne un resoconto pubblico (Bowman, 2006: 105). In questa visione, il teatro è un luogo sì, ma anche il punto di partenza di un viaggio immaginativo che porta il pubblico a confrontarsi con mondi ignoti. Allo stesso modo, il turismo contiene in sé una radice performativa che lo configura come un'officina di sperimentazione in cui realizzare «un'utopia possibile», offrendo al turista un'esperienza di contatto e di scambio con identità e pratiche sociali diverse (Løfgren, 2002: 6-7). Ad attrarre i turisti non è soltanto l'idea di visitare un luogo in quanto tale, quanto piuttosto la prospettiva di potersi inserire all'interno di un sistema di valori e di una narrazione connessi all'immagine di quel luogo. Questa considerazione ci porta inevitabilmente a riconoscere il fatto che ogni attrazione turistica si componga fondamentalmente di un elemento di teatralità. La teoria della *staged authenticity* di Werry, nel riproporre l'idea originariamente formulata da McCannell (1976), aggiunge un'interessante dimensione a questa prospettiva, sottolineando come molte esperienze turistiche siano progettate e presentate per apparire autentiche, ma in realtà siano attentamente orchestrate e spesso commercializzate per soddisfare le aspettative dei visitatori (Werry, 2023). Per offrire un esempio legato al progetto discusso nel paragrafo successivo, agli occhi di un turista le rovine del periodo repubblicano e imperiale osservabili in diverse aree della Capitale non rappresentano soltanto tappe cruciali nello sviluppo della città di Roma. Nascondono invece la promessa di un viaggio nel passato, alla scoperta di civiltà e luoghi che fin dagli albori della storia hanno offerto metafore e modelli alle lotte politiche, ai conflitti religiosi e alle scelte culturali, generando miti che è possibile tracciare all'origine delle idee politiche e dell'immaginario popolare attuali (Giardina e Vauchez, 2016).

Come sottolinea Maurya Wickstrom, il turismo aggiunge valore all'ele-

mento quotidiano attraverso l'inquadramento, la messa in scena e il confezionamento di un'immagine, di un'esperienza e di quello che l'autrice definisce come un vero e proprio *brand-scape* della destinazione (Wickstrom, 2006). Questa considerazione è facilmente riscontrabile in diversi contesti, non soltanto per quel che riguarda quelle attrazioni turistiche dichiaratamente incentrate sull'offrire al pubblico una ricostruzione fedele della vita originale del sito – penso qui a parchi archeologici di alto livello didattico come l'Archeodromo di Poggibonsi, che prendono in prestito tecniche teatrali per ricostruire in maniera fittizia ma verosimile l'originale quotidianità del sito. La riflessione di Wickstrom è applicabile, infatti, anche a esperienze turistiche apparentemente meno mediate. Il riferimento è al modello preso in oggetto in maniera più specifica da questo contributo, ovvero a quello delle visite guidate con interpreti e accompagnatori turistici. In queste modalità di esperienza, la guida si fa artefice, protagonista e interprete di un arco drammaturgico che guida i visitatori nell'esperienza.

Per chiudere la riflessione sulla continuità della relazione tra turismo e teatro, il teatro stesso può essere riconosciuto come una destinazione turistica in sé, un luogo deputato a offrire esperienze di intrattenimento capaci di traghettare il pubblico verso altri mondi, che prendono vita sul palcoscenico indipendentemente dalla loro esistenza fisica o geografica. Anche questa forma di turismo – per strizzare l'occhio alla rivoluzione digitale – può essere definita a buon titolo come una forma di 'turismo virtuale'. Da un punto di vista strettamente geografico, le produzioni teatrali vengono spesso portate in tournée da una località all'altra, generando flussi di spostamento che coinvolgono pubblico, interpreti e maestranze. Il teatro è quindi anche un sistema turistico. Come sottolinea Werry, il teatro e il turismo non sono semplicemente due fenomeni simili ma allineati, che «lavorano in sinergia all'interno di un ecosistema commerciale che alimenta la circolazione di persone durante il lavoro e il tempo libero, generando discorsi complessi, sentimenti, immagini e ideologie rispetto a persone, luoghi e tempi diversi» (2023: 8). Certo, si potrebbe obiettare che non tutto il teatro risponde a questa visione del turismo. Esistono infatti teatri estremamente legati alla dimensione e al contesto locale. Anche in questi casi, però, è necessario notare che la differenza rispetto al modello prefigurato è di grado piuttosto che di tipo.

Quello che il teatro è in grado di rivelarci sul turismo è che il turismo costituisce ad oggi una modalità così pervasiva del nostro modo di rapportarci alla realtà e di organizzarla, da riuscire a influenzare anche elementi della cultura lontani dall'industria turistica stessa. Piuttosto che articolare una distinzione binaria tra teatro turistico e non turistico, sarebbe quindi più utile e funzionale pensare al turismo come a una modalità e a un modificatore. Esiste infatti un modo turistico di pensare, sperimentare e agire e questo inquadramento mentale può essere utilizzato per amplificare la connessione tra il teatro e altri settori dell'economia, della politica e dell'attualità. In questa prospettiva, l'aggettivo 'turistico' può a buon titolo essere reimpiegato per identificare tutte

quelle pratiche estetiche che producono valore sviluppandosi all'interno o in riferimento all'attività turistica. Ecco allora che anche il teatro può essere considerato un'attività turistica. Questa visione estremamente duttile prepara il terreno alla presentazione del caso studio in oggetto, conducendoci direttamente al cuore pulsante delle industrie culturali e stimolando il lettore a mettersi in ascolto rispetto al modo in cui i processi economici e le innovazioni estetiche interagiscono con la dimensione dell'intrattenimento e della divulgazione e con il gusto popolare.

4. Turismo e teatro: immersività e presenza in *Chasing the Ghost of Rome*

Qual è il potenziale del teatro *site-specific* immersivo per ricontestualizzare il sito ospitante e arricchire l'esperienza di visita del pubblico partecipante? È questo lo spunto di indagine da cui nasce la visita teatrale itinerante *Chasing the Ghost of Rome* (2022). Concepita inizialmente come una semplice visita guidata del parco archeologico di Ostia Antica in cui condividere nozioni e impressioni che legano l'immagine di Roma descritta nei drammi romani di Shakespeare all'attualità storica, CGR evolve ben presto in un progetto più ampio. Su suggerimento di Maddalena Pennacchia, direttrice della SRISS, si è scelto infatti di strutturare una proposta che coniuga modalità e forme proprie del teatro *site-specific* immersivo alla necessità di offrire un'esperienza di didattica alternativa ai partecipanti coinvolti nello svolgimento della scuola estiva internazionale di alta formazione. L'obiettivo con cui è stato costruito il progetto è duplice: mettere a punto una formula di visita del parco archeologico di Ostia Antica che valorizzi il luogo scelto e indagare le potenzialità applicative della modalità teatrale nell'ambito del turismo educativo.

Da un punto di vista strettamente turistico, il progetto si colloca nell'ambito di un settore particolarmente attenzionato, messo in crisi più recentemente soltanto dall'insorgere dell'emergenza sanitaria. Viaggi di istruzione, visite guidate, vacanze-studio, campi estivi, sono infatti alcune delle definizioni che riguardano le iniziative educative scolastiche ed extrascolastiche orientate a forme di turismo educativo che hanno più recentemente attratto l'attenzione del mondo accademico (Mariotti e Tarozzi, 2021). Considerato a lungo un segmento minore, negli ultimi anni il turismo educativo è riuscito a ritagliarsi un ruolo di primo piano tanto in virtù della propria rilevanza economica (prima della pandemia il solo turismo scolastico in Italia muoveva oltre quattro milioni di persone all'anno con un volume di circa un miliardo di euro), quanto in risposta alla necessità di formare la cultura turistica delle nuove generazioni. Sfruttando il modello della visita guidata, CGR si presta a considerazioni legate all'utilizzo del turismo come strumento pedagogico e opportunità di educazione formale in ambito accademico. Coniugando l'esperienza educativa con il turismo, il progetto si propone infatti di costruire un contesto esperienziale stimolante e innovativo intorno all'esperienza di apprendimento, riconfigu-

rando il processo turistico in un'ottica di sostenibilità, di collaborazione e di coesione.

Più nel concreto, la relazione complessa fra questi due campi di esperienza si articola in una pluralità di forme e di processi. CGR nasce per rivolgersi prettamente a un pubblico internazionale costituito quasi esclusivamente da studenti e da accademici coinvolti a vario titolo nell'organizzazione della SRISS, da cui la scelta di articolare il progetto in inglese e di strutturarlo su brani e luoghi chiave desunti dal canone shakespeariano e da una ridotta selezione di autori. L'esperienza di visita proposta da CGR è suddivisa in sei tappe, selezionate da una rosa ben più ampia principalmente in virtù della necessità di far sì che il percorso all'interno del parco archeologico non sia troppo lungo e dispendioso e possa svolgersi in circa un'ora. A ogni tappa è abbinato un estratto da leggere o recitare nell'ottica di approfondire un aspetto specifico della cultura romana presente nei drammi romani di Shakespeare. Ogni brano prevede la presenza di uno o più attori in aggiunta all'attore/attrice principale che accoglie il pubblico all'ingresso del parco, svolgendo simultaneamente il ruolo di accompagnatore turistico e di performer. Al di là delle tappe identificate, che prevedono indicazioni di scena più rigide, l'intero progetto prevede un buon margine di improvvisazione in virtù del grado di interazione dei partecipanti alla visita. Questi ultimi sono infatti liberi di esplorare liberamente il sito e le aree visitate, di porre domande e di interagire con l'attore-guida secondo il modello tradizionale offerto nel corso delle consuete visite guidate del parco. La partecipazione alla passeggiata non è poi limitata alle sole persone aderenti all'iniziativa, ma prevede anche la possibilità che altri turisti presenti all'interno del parco possano prendere parte all'esperienza. A livello performativo, questa scelta aggiunge ulteriori livelli di lettura all'opera, che si configura non soltanto come un'esperienza di didattica alternativa per gli studenti ma anche come un potenziamento delle dinamiche di accesso e di fruizione del sito rivolta al pubblico allargato. Più nel dettaglio, la suddivisione dei brani e delle tappe previste dal progetto è la seguente:

- Ingresso: Roma e le strade > Cicerone (*Ad Atticum* 14,9)
- In vista dell'abitato: la Necropoli > Shakespeare (*Giulio Cesare* 1.1.33–56)
- Porta Romana > Shakespeare (*Coriolano* 2.1.179–80 & 2.2.114–18)
- Gli *Horrea Ortensio* > Alessandro Baricco (estratto adattato da *Omero, Iliade*)
- Il Foro: L'orazione funebre di Antonio > Shakespeare (*Giulio Cesare* 3.2.74–108)
- Conclusione: al crocevia del *Castrum* > Considerazioni generali

Nell'ottica di offrire ai partecipanti un'esperienza formativa completa, le transizioni che separano le diverse tappe prevedono che l'attore-guida si soffermi di volta in volta nella descrizione di un elemento architettonico/strutturale o di un edificio chiave del parco, prendendo spunto dalla materialità del

sito per approfondire aspetti specifici dello sviluppo della civiltà romana. Integrando il precedente schema:

- Roma e le strade > strade e sistema viario > Roma e il multiculturalismo
- La Necropoli > i *columbaria* > pratiche funebri
- Porta Romana > le prime colonie romane, il commercio e la rete di rapporti con popolazioni laziali
- Gli *Horrea Ortensio* > le donne di Roma, partecipazione alla vita politica e istruzione
- Il Foro > Oratoria funebre, Mario e Silla
- Al crocevia del *Castrum* > La struttura del *castrum*

Il tour si apre con una riflessione sul *Genius loci*, un'entità mutuata dalla cultura greca con cui i romani identificavano gli spiriti che abitavano specifici territori allo scopo di proteggerli e rappresentarli. Alla luce dell'esperienza proposta, questo concetto viene utilizzato per sottolineare l'importanza di vivere in prima persona la materialità del sito e instaurare una connessione con gli elementi tangibili e intangibili della sua storia. Nel contesto di Ostia Antica, il *Genius loci* si manifesta attraverso la presenza dei fantasmi del passato romano, che permeano i luoghi e influenzano l'esperienza del visitatore. All'inizio del tour, l'attore-guida invita i partecipanti a considerare la presenza di questi spiriti all'interno dei paesaggi e dei luoghi attraversati, anticipando un'esperienza immersiva. La visita procede attraverso vari luoghi significativi di Ostia Antica, offrendo interpretazioni e riflessioni sul passato romano e sulle sue connessioni letterarie con l'opera di Shakespeare. La visita alla necropoli diventa occasione per discutere delle tradizioni funerarie e dell'interazione tra classi sociali in epoca repubblicana e imperiale, offrendo un contesto per comprendere meglio i personaggi delle opere di Shakespeare. L'attore guida i visitatori attraverso i cosiddetti *columbaria*, strutture costruite allo scopo di ospitare le urne funerarie, posizionati tradizionalmente al di fuori del *pomerium*, le mura sacre della città. L'atto di entrare e uscire dalle rovine della città si configura quindi come un vero e proprio atto di ingresso e di uscita dal mondo dei morti.

Nel commentare le diverse epigrafi reperibili *in situ*, l'attore-guida illustra l'estrema mobilità sociale che caratterizzava la società romana, soffermandosi in particolar modo sulla figura di Cicerone. Proprio questo personaggio, che fa una breve apparizione nel *Giulio Cesare* (1.3, 1-40), riuscì infatti ad accedere a diverse cariche politiche ed entrò a far parte del Senato romano a dispetto delle sue origini umili. Nel commentare la vicenda di Cicerone, l'attore-guida riflette sul sistema meritocratico su cui si basava la società romana, mettendo in evidenza la facilità con cui era possibile accedere al potere e al tempo stesso esserne privati. Per farlo, utilizza proprio le parole di Shakespeare, che fa elaborare una riflessione simile al personaggio di Murello, uno dei due tribuni che nel Primo Atto del *Giulio Cesare* condannano il popolo per aver acclamato Cesare (1.1, 33-56).

Nell'attraversare Porta Romana, l'attore-guida evidenzia il legame tra Ostia Antica e le vicende descritte nel *Coriolano*. A seguito del suo esilio da Roma, il protagonista del dramma shakespeariano si rifugia infatti nella capitale volsca di Anzio, città con cui Ostia condivide numerose caratteristiche. Innanzitutto, entrambe le città furono concepite come porti e per questo motivo conservano caratteristiche affini. Per molto tempo si è pensato che *Antium* fosse stata la prima colonia romana. Oggi, però, si è più propensi a pensare che il primato spetti all'antica Ostia, soprattutto se si vuole dar credito alla leggenda che vuole il quarto re di Roma, Anco Marzio, come suo fondatore. Come Anzio, anche Ostia fu teatro di numerosi scontri durante la guerra civile tra il generale romano Silla e i suoi avversari, la fazione di Cinna e Mario. Nell'87 a.C., Mario attaccò Ostia per interrompere il flusso commerciale verso Roma. Guidato da Cinna, l'esercito di Mario attraversò il Tevere e conquistò la città. Dopo aver preso possesso di Ostia, Mario attaccò anche la città di Anzio. Ecco, dunque, che il fantasma della guerra civile giunge a sovrapporre l'immagine della Roma shakespeariana a quella dell'antica Ostia.

Mettendo in luce le similitudini tra le città romane e le sfide affrontate dai loro abitanti, la visita si sposta negli *Horrea Ortensio*, un'area verde che nasconde nel suo sottosuolo parte della città che è ancora in attesa di essere riportata alla luce. Il tema del patrimonio sommerso diventa, quindi, spunto per discutere dell'importanza delle figure femminili nella storia romana e della loro scarsa presenza all'interno delle narrazioni storiche. La storia romana è infatti ricca di figure maschili: Mario, Silla, Catone, Cicerone, Catilina, Spartaco, Marco Antonio e poi Crasso, Pompeo, Giulio Cesare, Ottaviano. Eppure, come ben espresso da Shakespeare attraverso i personaggi di Lucrezia, Imogene, Volumnia, Cleopatra, Porzia e altre, la storia romana è stata scritta anche da donne straordinarie. Basti pensare a Clodia, una vera stratega politica che utilizzò la sua ricchezza e la sua posizione per promuovere gli obiettivi politici del fratello. Al centro di alcune delle più aspre orazioni di Cicerone, si ritiene che sia proprio lei la seducente amante celebrata dalla poesia di Catullo. Si pensi a Tulliola, l'amata figlia di Cicerone, che lo sostenne durante tutta la sua carriera politica. Oppure Servilia, una donna spesso tralasciata dai resoconti biografici della vita di Cesare, nonostante sia stata a lungo sua amante e abbia dato alla luce il suo assassino, Bruto. Riflettendo sul tema del sommerso storico, l'attore-guida si avvale di alcuni passaggi di *Omero, Iliade* (2004) di Alessandro Baricco per restituire ai partecipanti il senso dell'importanza di riflettere sull'assenza e sul peso della mancata trasmissione o della scarsa visibilità di queste storie.

L'arrivo al Foro rappresenta il momento culminante del tour. Una volta giunti sul posto, ai partecipanti viene chiesto di sedersi sui gradini del tempio anticamente dedicato a Giove, Giunone e Minerva per ascoltare la descrizione dell'area. Articolando una riflessione sulla connessione tra storia e letteratura, l'attore-guida illustra l'importanza dell'oratoria e delle pratiche legate alle orazioni funebri. Il momento chiave giunge quando a essere illustrata è la con-

suetudine di recitare l'elogio funebre da un punto elevato situato sul lato nord del Foro. Guardando alla geografia di Ostia Antica, infatti, questo punto coincide esattamente con la scalinata del tempio. Se il defunto era un membro dell'élite, i romani erano soliti mescolare alla folla di astanti giunti per assistere all'orazione alcuni attori che interpretavano gli antenati del defunto, indossando maschere che ne riproducevano le fattezze. Sovrapponendo alla materialità del sito la dimensione storica e quella narrata, ai partecipanti al tour viene chiesto quindi di riprodurre questa pratica utilizzando delle maschere fornite dall'attore-guida mentre un altro degli attori scritturati compare in cima alla scalinata e recita i versi dell'orazione funebre di Antonio riportata nel *Giulio Cesare* (3.2, 74-108). Al termine della scena, l'attore-guida invita il pubblico a lasciare il Foro e a riprendere la via che conduce all'uscita dal parco archeologico. Ad accompagnare la conclusione dell'esperienza è una riflessione sui fantasmi che popolano i luoghi della nostra vita quotidiana. Storie, miti, leggende... le ultime parole del tour sono dedicate a ribadire l'importanza di stabilire una connessione personale con lo spazio che abitiamo, per farci noi stessi promotori, interpreti e custodi in prima persona della loro identità e della loro salvaguardia.

Da una prospettiva pedagogica, alla base del progetto proposto sussiste sicuramente la volontà di riflettere sul processo turistico come strumento educativo, atto ad accrescere la trasmissione di conoscenze e competenze nell'ambito della formazione accademica. I brani scelti per accompagnare la visita sono infatti desunti dai testi affrontati nel corso delle lezioni frontali della SRISS o sono intesi come corollario alle riflessioni sviluppate nel corso delle sessioni. Lo stesso pubblico partecipante all'iniziativa si identifica principalmente con quello della scuola estiva di alta formazione, motivo per cui il progetto si configura più marcatamente come un'estensione della didattica accademica più tradizionale. A questo aspetto si affianca la volontà di mettere in luce la potenzialità di modalità didattiche alternative come quella proposta nell'ambito dell'educazione al turismo, nell'ottica di un auspicato accrescimento personale e collettivo e di un arricchimento dell'esperienza turistica fra i giovani in formazione. Offrendo un'esperienza di turismo di prossimità integrata alla didattica, CGR propone un approccio al processo turistico come esperienza educativa in sé. Configurandosi come una visita teatrale itinerante aperta alle suggestioni del sito e a quelle del dibattito contemporaneo, il progetto offre infatti ai suoi partecipanti un laboratorio di apprendimento esperienziale, la cui rilevanza si situa a cavallo fra la ricerca pedagogica, il teatro e le scienze del turismo. Da un punto di vista turistico-pedagogico, CGR permette ai suoi partecipanti e ai suoi organizzatori di riflettere sulle pratiche turistiche e sulle modalità con cui le nuove generazioni sono portate ad affrontare il tema della mobilità a scopo ricreativo e educativo. Se infatti, come riconosce Werry (2023), il sito turistico si configura come una zona di permeabilità e di incontro tra culture diverse, la partecipazione all'iniziativa rappresenta un momento cruciale nella formazione alla cittadinanza globale dei singoli membri

del pubblico, plasmando la loro capacità di interagire culturalmente e socialmente con realtà diverse dalla propria. Al tempo stesso, in virtù delle diverse fasce di età e del profilo internazionale dei partecipanti, il progetto offre ai singoli partecipanti la possibilità di mettere in relazione l'aspetto locale e globale dell'esperienza di visita proposta, in un'ottica di sostenibilità che ben si adatta agli obiettivi di sviluppo sostenibile dell'Agenda 2030. Restituire al pubblico la capacità di abitare lo spazio e di immaginare il sito archeologico come un luogo abitato permette infatti di instaurare un rapporto emotivo e personale con lo spazio, capace di responsabilizzare il singolo rispetto alla sua capacità di contribuire alla sua conservazione e alla strutturazione della sua identità. Riconoscendo nell'integrazione e nella valorizzazione dei processi teatrali all'interno dell'esperienza turistica un supporto ai processi di apprendimento nelle università e nelle scuole, CGR fornisce un esempio di come il turismo educativo, se orientato alla sostenibilità in maniera attiva e responsabile, possa contribuire alla costruzione di una coscienza collettiva in linea con le sfide dell'educazione alla cittadinanza globale.

Da un punto di vista formale, CGR nasce da riflessioni e conoscenze maturate nel corso dell'emergenza sanitaria legata alla pandemia. Proprio il concretizzarsi di questo evento ha determinato, infatti, una brusca accelerazione del passaggio a quel nuovo paradigma mediatico improntato alla partecipazione, alla convergenza e all'ubiquità rilevato già a partire dalla prima decade degli anni Duemila (Featherstone, 2009; Jenkins, 2006; Jenkins et al., 2016). Fermando l'intero settore turistico globale e compromettendo la formazione di capitale culturale e di equità sociale con la chiusura di scuole e teatri, la pandemia ha messo in luce, con la loro assenza, la centralità di questi settori e il potenziale insito nella progressiva digitalizzazione dei processi e delle esperienze che li caratterizzano. Se l'ingresso delle tecnologie Web 2.0 nella vita di tutti i giorni ci aveva già abituato a interagire in modo dematerializzato e personalizzato con alcune esperienze legate al quotidiano, la transizione pandemica ha dato vita a un complesso intreccio di virtuale e reale, mescolando il concetto di presenza dematerializzata e fisica, di spettacolo e spettatore. Il risultato è la necessità, tanto del pubblico teatrale quanto del turista, di sentirsi parte dell'esperienza piuttosto che mero osservatore. La scelta di improntare CGR come uno spettacolo immersivo *site-specific* risponde a questa necessità sfruttando elementi come la specificità del sito scelto, la presenza di stimoli sensoriali e intellettuali che interagiscano con la sua materialità e il coinvolgimento del pubblico all'interno della narrazione. Il risultato è un modello di esperienza ibrida che dal punto di vista dell'intrattenimento si avvicina a esperienze commerciali come il LARPing, il *simming*, i giochi pervasivi, le *escape room* o pratiche più antiche come la rievocazione partecipativa e le mostre di storia vivente (Magelssen, 2014). Configurandosi come un potenziamento dell'esperienza di visita convenzionale, CGR offre ciò che il teatro e il turismo tradizionali non possono offrire: l'esperienza fisica e incarnata della narrazione. Proponendo un incontro intimo e connesso con la materialità del sito e con l'immaginario let-

terario ad esso legato, CGR incentiva i suoi partecipanti a esplorare e a sperimentare altri mondi e altri modi di essere. Assecondando la virata del settore teatrale e di quello turistico verso un'ecologia mediatica partecipativa, il progetto fa suoi alcuni tratti salienti dei nuovi media, mirando ad amplificare la capacità di socializzazione del pubblico e mettendo in primo piano la capacità di scelta e la creatività individuali. Nel far ciò, il progetto mette in luce la capacità del teatro immersivo di esprimersi in termini educativi e quindi trasformativi, intervenendo a livello geografico e sociale sulla costruzione di un futuro sostenibile.

5. Conclusione

Se c'è un aspetto che la pandemia è riuscita a mettere in luce, è la capacità costante della cultura di reinventarsi. Come il teatro, il turismo è una pratica culturale proteiforme capace di adattarsi a scenari cangianti, dall'affermarsi della globalizzazione, all'avvento dei media partecipativi, alla stessa crisi sanitaria. Nonostante gli inevitabili limiti che le logiche di mercato e gli intrecci politici impongono alle forme che può assumere, il turismo è infatti un settore sorprendentemente resiliente, capace di sostenere e sfruttare forme culturali diverse come il teatro e stimolare la creazione di nuove estetiche. Soffermandosi sulla diversità e sulla vicinanza di questi settori, questo contributo ha voluto mettere in luce le potenzialità di un approccio unificato e collaborativo, riflettendo sull'applicabilità e sulla significatività di esperienze come quella di *Chasing the Ghost of Rome* all'interno del panorama culturale post-pandemico. Proprio questo progetto rappresenta infatti un intrigante esperimento che coniuga il teatro *site-specific* e immersivo al contesto turistico-educativo, proponendo un approccio alternativo e complesso alla fruizione del patrimonio culturale. Incentrato sulla valorizzazione del sito turistico e sull'indagine delle potenzialità educative del teatro, CGR propone una riflessione approfondita sulla convergenza tra teatro e turismo nell'era post-pandemica. La flessibilità del progetto, che oltre a rivolgersi ai partecipanti della SRISS si apre anche ai turisti presenti sul posto al momento della visita, amplifica il suo impatto e lo colloca in un contesto di condivisione culturale più ampio. L'approccio esperienziale, che coinvolge attivamente il pubblico, si distingue come una risposta alle sfide emergenti, combinando elementi di teatro tradizionale e di turismo sostenibile. L'integrazione di elementi didattici all'interno della visita evidenzia invece la volontà di trasformare il progetto in un'opportunità formativa e di contribuire al dibattito contemporaneo sulla promozione del patrimonio e sulla sostenibilità del turismo.

Bibliografia

- ASSAF, A.G., JOSIASSEN, A. (2011). Identifying and ranking the determinants of tourism performance. *Journal of Travel Research*, 51(4), 388–399.
- BANCA D'ITALIA. (2023). *Indagine sul Turismo Internazionale*. Report del 28 giugno 2023. <https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/indagine-turismo-internazionale/2023-indagine-turismo-internazionale/statistiche_ITI_28062023.pdf>.
- BARICCO, A. (2004). *Omero, Iliade. An Iliad*. Milano: Feltrinelli.
- BENNETT, S. (2005). Theatre/Tourism. *Theatre Journal*, 57(3), 407–428.
- BOURDIEU, P. (1983 [1979]). *La distinzione: critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- BOWMAN, M. (2006). Looking for Stonewall's Arm: Tourist Performance as Research Method. In Hamera, J. (ed.), *Opening Acts: Performance in/as Communication and Cultural Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications Inc., 102–133.
- BRUNER, E. (2005). *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. Chicago: University of Chicago Press.
- CARBONE, F. (2017). International Tourism and Cultural Diplomacy: A new conceptual approach towards global mutual understanding and peace through tourism. *Tourism. An International Interdisciplinary Journal*, 65(1), 61–74.
- CARVER, R. (2001). *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*. Roma: Minimum Fax.
- CRANG, P., COLEMAN, S. (2002). *In Tourism: Between Place and Performance*. New York: Berghahn Books.
- CROUCH, D., RHONA J., THOMPSON, F. (2005). *The Media and the Tourist Imagination: Converging Cultures*. London: Routledge.
- D'HAUTESERRE, A.M. (2004). Postcolonialism, Colonialism, and Tourism. In Lew A.A., Hall M.C., Williams A.M. (eds.), *A Companion to Tourism*. Blackwell Publishing Ltd, 235–245.
- DESMOND, J. (1999). *Staging Culture: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*. Chicago: Chicago University Press.
- EDENSOR, T. (2009). Performance. In Robinson, M., and Tazim, J. (eds.), *Sage Handbook of Tourism Studies*. Aldershot: Sage Publications.
- FEATHERSTONE, M. (2009). Ubiquitous Media: An Introduction. *Theory, Culture & Society*, 26(2–3), 1–22.
- FRANKLIN, A. (2004). Tourism as an Ordering: Towards a New Ontology of Tourism. *Tourist Studies*, 4(3), 277–301.
- FROW, J. (1991). Tourism and the Semiotics of Nostalgia. *October*, 57, 123–151.

- GETZ, D. (2008). Event tourism: Definition, evolution, and research. *Tourism Management*, 29, 403-428.
- GIARDINA, A., VAUCHEZ, A. (2016). *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*. Roma e Bari: Biblioteca Storica Laterza.
- GOMEZ-CASERO, G., JARA ALBA, C.A., LÓPEZ-GUZMAN, T., PÉREZ GÁLVEZ, J.C. (2020). Theatre festival as a tourist attraction: A case study of Almagro International Classical Theatre Festival, Spain. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 14(4), 599-617.
- HODGDON, B. (1998). *The Shakespeare Trade*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Coincide*. New York: New York University Press.
- JENKINS, H., BOYD, D., ITO, M. (2016). *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce and Politics*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- KENNEDY, D. (1998). Shakespeare and Cultural Tourism. *Theatre Journal*, 50(2), 175-188.
- KENT, N. (1975). A New Kind of Sugar. In Finney, B., Watson, K.A. (eds.), *A New Kind of Sugar: Tourism in the Pacific*. Honolulu: East West Center.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- LANIER, D. (2002). *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- LARSEN, J., HALDRUP, M. (2010). *Tourism, Performance and the Everyday: Consuming the Orient*. London: Routledge.
- LERNER, M., HABER, S. (2001). Performance factors of small tourism ventures. *Journal of Business Venturing*, 16(1), 77-100.
- LØFGREN, O. (2002). *On Holiday: A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- MACCANNELL, D. (1976). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- MAGELSSSEN, S. (2014). *Swimming: Participatory Performance and the Making of Meaning*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MARIOTTI, A., TAROZZI, M. (2021). *Turismo Educativo: Cultura in Movimento*. Vol. 1. Bologna: Koiné.
- MINIER, M., PENNACCHIA, M. (2019). *Shakespeare and Tourism*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- OPENECONOMICS. (2023). *Impatto della Spesa Turistica sull'Economia*. Novembre 2023. <https://www.openeconomics.eu/wp-content/uploads/2023/12/OE_ImpattoTurismo.pdf>.
- ORMSBY, R. (2017). Shakespearean Tourism: From National Heritage to Global Attraction. In Levenson, J., Ormsby, R. (eds.), *The Shakespearean World*. Abingdon and New York: Routledge, 431-443.

- ROJEK, C. (1994). *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- SHAKESPEARE, W. (2016), *The Norton Shakespeare*. Third edition. New York: W.W. Norton & Company.
- SHAUGHNESSY, R. (2009). Behind the Scenes. *The Shakespeare Survey*, 62, 236-248.
- TRASK, H.K. (1993). *From a Native Daughter: Colonialism and Sovereignty in Hawai'i*. Monroe, Maine: Common Courage Press.
- URRY, J. (1990). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- WATSON, N.J. (2006). *The Literary Tourist: readers and Places in Romantic and Victorian Britain*. Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan.
- WERRY, M. (2023). *Theatre & Tourism*. London: Methuen Drama.
- WICKSTROM, M. (2006). *Performing Consumers: Global Capital and Its Theatrical Seductions*. New York: Routledge.
- WILLIS, E. (2014). *Theatricality, Dark Tourism, and Ethical Spectatorship: Absent Others*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- WOLF, S. (2019). *Beyond Broadway: The Pleasure and Promise of Musical Theatre Across America*. Oxford: Oxford University Press.
- WORLD TRAVEL & TOURISM COUNCIL. (2023). *Global Retail Tourism Trends and Insights*. 2023 annual report. <<https://researchhub.wttc.org/product/global-retail-tourism-trends-insights-full-report>>.