

Parola, corpo, potere: esercizi di lettura dal *Julius Caesar* di Shakespeare a *Death and the Maiden* di Ariel Dorfman

Diego Saglia

Nell'atto III, sc. 2 del *Julius Caesar* shakespeariano, durante la sua orazione funebre in onore di Cesare e sul corpo di Cesare, Antonio si rivolge ai plebei riuniti e annuncia: «My heart is in the coffin there with Caesar» (Shakespeare 1979: 82). Accompagnato da un gesto non scritto, ma assolutamente prevedibile, ovvero da un'esplicitazione deittica da parte dell'attore, il verso si trasforma in una *indexical experience*, in un incrocio di parola e corpo tramite cui il testo attiva un intreccio di ciò che la *Affect Theory* denomina *affective intensities* o "intensità affettive" (Gregg – Seigworth 2010: 10-11). Il movimento di Antonio, appassionato o solenne a seconda delle scelte registiche e attoriali, presuppone un'uscita dal proprio ambito corporeo per mirare a un'altra corporeità, quella inerte del cadavere trafitto del tiranno, per poi riverberarsi ulteriormente sul corpo molteplice, pulsante e inquieto della folla. A dare l'avvio a questo rincorrersi e ripercuotersi di intensità è proprio lo scorporamento del cuore pulsante di Antonio che viene a trovarsi metaforicamente deposto nella bara.

Da questo frammento di battuta emerge una rete di tensioni e di contatti affettivi, nel senso di *affecting* – posti al crocevia tra testo, corpo attoriale moltiplicato e corpo del pubblico –, tutti percorsi da pulsazioni di sgomento, amore, vergogna e orrore, scatenate dalla consumata retorica di Antonio e racchiuse nella metafora banale e grandiosa in cui un corpo vivente che si dice attraverso un corpo

morto, viene ad assumere autorevolezza e autorità, ovvero ad acquisire potere.

La scena seconda dell'atto III di *Julius Caesar* è un *locus classicus* del potere della retorica¹, fondato sull'intersezione di numerosi giochi linguistici e forme di *actio* messe in pratica da Bruto e Antonio – da una parte, il retore/tribuno che sceglie il silenzio e si rimette al giudizio del popolo e, dall'altra, il militare/stratega che, dietro la maschera del *modesty trope*, manipola le reazioni della plebe tramite il linguaggio per ottenere un effetto di persuasione utile a rafforzare la sua autorità e il suo potere politico. Inoltre, come sottolinea Roberta Mullini, riprendendo l'osservazione di Alessandro Serpieri secondo cui l'oratoria in *Julius Caesar* (e quella di Antonio, in particolare) è «non solo parola (*elocutio*), ma anche recitazione e regia di movimento (*actio*)» (1992: 126), la retorica nella tragedia è strettamente legata a una delle problematiche ricorrenti del teatro elisabettiano e giacomiano, ovvero quella del «potere del teatro nel modellare gli animi degli spettatori» (*ibid.*: 130).

Se, da un lato, la scena seconda del terzo atto si presenta come un reticolato di effetti retorici e affetti emotivo-corporei in reazione fra loro, dall'altro, essa si apre con un tracciato di intensità "a perdere". Bruto esordisce con l'apostrofe «Romans, countrymen, and lovers, hear me» (Shakespeare 1979: 78), introducendo in tal modo la figura dominante (almeno in quanto a *perspicuitas*) della sua orazione, ossia il *polyptoton* di *love* – figura le cui variazioni disegnano un campo di emozioni e identità incentrate su tale sentimento e che, però, fallisce nello scopo di creare densità emotiva poiché, al contrario, viene immediatamente deviata verso l'immaterialità. Questo slittamento si verifica in modo palese laddove Bruto, rivolgendosi all'uditorio, lo invita a «awake your senses» (*ibid.*), esortandolo così ad appellarsi alla sua facoltà razionale; e tale uso di *sense* per riferirsi alla ragione e non alla sensualità evidenzia il prevalere del *disembodiment* sull'*embodiment*, dell'idea in sé conclusa e inattaccabile sui riverberi e sulle pulsazioni di quel *sensorium* collettivo che è il suo pubblico.

¹ Cfr. Kennedy 1942 e Velz 1982.

Bruto delinea in questo modo un percorso semantico simile a una strada senza uscita, in quanto la mente vi si scinde dal corpo – il segno prevale sull'intensità del sentire – e non si verifica alcun trasferimento di affetti da un agente all'altro. Si veda, a ulteriore conferma, quel gesto finale di astrazione e *disembodiment* – di “scorporamento” o “disincarnazione” – in cui confluisce l'elogio funebre di Bruto: «The question of his death is enroll'd in the Capitol» (*ibid.*: 79). Il corpo di Cesare qui si fa trascrizione e scrittura. È “registrato”, ossia reso documento e trasformato in segno, ma non partecipa di alcun “registro” emotivo, né di alcun processo di *impingement* (dove *to impinge* significa “avere ripercussioni”, “colpire” o “intaccare”). Come appunto osservano Gregg e Seigworth, «[a]ffect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relations *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities» (2010: 1). È anche in base a quest'effetto di *impingement* che si misura la distanza fra le modalità con cui i discorsi di Bruto e Antonio legano parola e corpo per convogliarle verso un'acquisizione di autorevolezza e un consolidamento dell'autorità e del potere.

Una cesura significativa nella scena si verifica, com'è noto, con l'entrata di Antonio «with Caesar's body» (Shakespeare 1979: 79). Bruto gli cede la parola, annunciando: «Here comes his body, mourned by Marc Anthony, who, though he had no hand in his death, shall receive the benefit of his dying, a place in the commonwealth [...]» (*ibid.*: 79-80). Tutto cambia in questo momento di transizione: il corpo entra di prepotenza sulla scena della persuasione e nella messinscena degli effetti di potere resi possibili dalla parola.

«Friends, Romans, countrymen» – esordisce Antonio (*ibid.*: 81), echeggiando il suo predecessore ma con una differenza sostanziale dovuta al fatto che sostituisce immediatamente, con una decisa virata sulla sfera corporea, l'isotopia affettiva ma in ultima analisi sprecata di Bruto, quel *love* che va a disperdersi in «enroll'd in the Capitol», cioè in un potere monumentalizzato dal ricordo e dall'ufficialità delle iscrizioni istituzionali. Cruciale, quindi, la soppressione di *lovers* dall'apertura di Antonio e la trasformazione di «hear me» nel ben più efficace – e fisico – «lend me your ears» (*ibid.*: 81). Il corpo entra di

forza nel discorso retorico atto a persuadere, facendosi punto di convergenza di intensità emotive che, a loro volta, possono tradursi in capitale di autorevolezza ideologica e potere politico.

Si torna così all'immagine del cuore nella bara, che racchiude, con grande potenza emotiva, un corpo (quello di Antonio) che si offre (al pubblico) come frammento per riunirsi a un corpo lacerato – raffigurazione che, ancora una volta, è non soltanto impregnata di emozioni, ma si traduce inoltre in una retorica percorsa da scariche affettive come nel quadro evocato da Antonio del popolo che «would go and kiss dead Caesar's wounds, / And dip their napkins in his sacred blood» (*ibid.*: 83). In questo caso, poi, il tema affettivo come interrelazione di effetti e reazioni corporee si innesta, oltre che sul legame tattile tra corpo vivo e cadavere stabilito dal bacio, anche sull'esperienza altrettanto tattile della *texture*, della testura del corpo in disfacimento, e della tessitura, ossia del tessuto che ricopre il corpo. Il *napkin* è tramite e veicolo della messinscena dell'affetto che, a sua volta, *affects* il corpo per riversarsi infine nella scena narrativo-performativa abilmente costruita da Antonio intorno al mantello di Cesare: «If you have tears, prepare to shed them now. / You all do know this mantle. I remember / The first time ever Caesar put it on; / 'Twas on a summer's evening in his tent, / That day he overcame the Nervii» (*ibid.*: 84). Con questo richiamo all'oggetto che ricopre il corpo (ora cadavere) dell'incarnazione del potere, la rete di immagini legate al campo della *texture* si amplifica progressivamente tramite scelte lessicali come «put it on» (*ibid.*: 84) e «muffling up his face» (*ibid.*: 85), che indicano il contatto tra il tessuto e il corpo, nonché «ran [...] through», «rent» e «Through [...] stabb'd» (*ibid.*: 84), che veicolano la lacerazione del tessuto e la correlata apertura della ferita nel corpo di Cesare e dell'autorità da lui rappresentata.

È chiaro che le prodezze retoriche di Antonio sono intramate di una metaforicità pervasiva in cui il dato fisico centrale (il cadavere) si trasforma ripetutamente, e pirotecnicamente, in altro. Al tempo stesso, però, tali processi di “estrusione” metaforica rimangono del tutto corporei, poiché scaturiscono dalla prossimità metonimica che, sin dalla sua entrata in scena, Antonio stabilisce con il corpo di Cesare –

entrandoci appunto insieme («with Caesar's body») – in base a quel regime corporeo e discorsivo che Eve Kosofsky Sedgwick associa alla categoria del *beside* e che comprende «a wide range of desiring, identifying, representing, repelling, paralleling, differentiating, rivaling, leaning, twisting, mimicking, withdrawing, attracting, aggressing, warping, and other relations» (2003: 8).

Questa intersezione fra metafora e metonimia si manifesta chiaramente in un'ulteriore, sconvolgente declinazione del contatto tattile, allorché Antonio afferma che, se volesse, egli saprebbe «put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny» (Shakespeare 1979: 87). L'interpretazione più diretta di questo passo sconcertante nel suo impatto affettivo – situato al crocevia tra la dimensione del *surprise-startle* e quella del *fear-terror* – è quella secondo cui ogni ferita si trasforma in una bocca dotata di una propria lingua e per questo capace, per effetto di moltiplicazione, di “commuovere” e “far muovere” – altrettante accezioni di *to affect* – le stesse pietre di Roma, spingendole alla rivolta. Tuttavia, in sintonia con l'immagine del bacio rituale delle ferite di cui si è già detto, il passo si presta implicitamente a una lettura inversa – le lingue si possono interpretare anche come quelle del popolo di Roma, ovvero dell'uditorio di Antonio, che le sue parole inducono a penetrare le ferite del cadavere del potere, a entrarci per sperimentarne la *texture*, passando dal regime discorsivo e affettivo del *beside* a quello dell'*inside*, dalla mediazione del linguaggio all'immediatezza del tatto e del gusto.

Lo scivolamento che il testo innesca ripetutamente tra proiezione metaforica e adesione metonimica genera una scarica di intensità racchiuse in un linguaggio impregnato di *surprise-startle* e *fear-terror* e, in quanto manifestazione mediata della propensione alla “fusione” tipica degli affetti e dei loro effetti (Demos 1995: 57), questo linguaggio performativo sfocia, puntualmente, nella rivolta. A livello testuale, in altre parole, l'effetto dell'affetto si trova racchiuso nell'intreccio di espressioni imperative, dichiarative ed esortative che costellano la scena seconda dell'atto III, a partire da quel «We'll mutiny» che segue l'immagine delle ferite e delle lingue sino alla conclusione della scena

(Shakespeare 1979: 87). Sull'onda della transattività della piena affettiva, il dire si traduce in agire.

È nello slittamento dai *senses* invocati da Bruto alla sensorialità *affective* e *affecting* del discorso di Antonio che si colloca il legame fra parola, corpo e potere – un legame che va letto sia in termini di effetti del discorso, sia di quegli effetti del corpo e sul corpo che il discorso veicola ma che, al tempo stesso, lo oltrepassano nel momento in cui il corpo è espressione di un agire non detto e non scritto (ovvero nelle ellissi del testo drammatico che alludono all'azione scenica potenziale). È in tal senso che il corpo scritto e non scritto, ovvero imprevisto (fisico e affettivo), funge da catalizzatore degli effetti della storia e del potere. In un passo frequentemente citato di "Nietzsche, la genealogia, la storia", Michel Foucault sostiene che, essendo il corpo «superficie d'iscrizione degli eventi», tra i compiti della genealogia vi è quello di mettere a nudo «il corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo» (2001: 50). Se, in questa prospettiva, la sfera fisica è una trama di eventi, Shakespeare ci permette di vederla e considerarla come un tracciato che si attiva mediante il movimento delle immagini e dei tropi, ovvero mediante l'azione di un linguaggio *in performance*, per cui il corpo diventa un'interfaccia vibrante tra la dimensione fisica e quella verbale, fra la trascrizione storica e l'agire politico. In *Julius Caesar*, poi, lo spettacolo retorico di Antonio è impostato su una forma principalmente deliberativa (e solo in apparenza epidittica), il cui scopo persuasivo è cioè rivolto a esortare la plebe ed a tradurre l'*actio* in azione (distruttiva). In termini di affetto e di *affectiveness*, il suo fine può considerarsi analogo a quello di un'interpellazione althusseriana.

Un trattamento correlato, ma con alcune importanti differenze, di questo fascio di questioni emerge in un altro testo drammatico in cui l'agone retorico svolge un ruolo nodale e in cui il corpo funge da nucleo pulsante di affetti e parole, storia e potere – *La muerte y la doncella* dell'argentino-cileno Ariel Dorfman, tradotto dallo stesso autore in inglese come *Death and the Maiden* e rappresentato per la prima volta al Royal Court Theatre di Londra il 4 luglio 1991. Intesa come una riflessione sui traumi insanabili prodotti dalla dittatura di Augusto Pinochet in Cile tra il 1973 e il 1990, sebbene ambientata in un

paese non specificato dell'America Latina, l'opera si snoda attorno alla figura di Paulina, vittima di torture da parte del regime, la quale, ad anni di distanza e in un paese ora post-dittatoriale, si trova – per caso o forse no – ad accogliere in casa, assieme al marito Gerardo (un giurista impegnato nella commissione per la pacificazione nazionale), Roberto – il suo aguzzino.

Il corpo martoriato, violentato e penetrato, in questo testo, è davvero oggetto di violenza sessuale ed è un corpo di donna che vuole vendetta. Nottetempo, Paulina stordisce e lega Roberto per poi iniziare a interrogarlo, minacciandolo di tortura se non ammetterà quanto accaduto anni prima, il tutto sotto gli occhi del marito e con l'aiuto di vari mezzi di trascrizione – fra cui una dichiarazione scritta e una registrazione audio. Il dramma si impernia dunque sulla lingua e sulla parola e, come ha giustamente osservato Teresa Godwin Phelps, le sue priorità tematiche ed ideologiche ruotano attorno ai processi di «restoration of [...] language» e di «recovery of [...] destroyed language» (2004: 5). Atti di parola come la narrazione, l'ammissione o lo svelamento costituiscono i meccanismi di esplicitazione di ciò che per troppo tempo è rimasto indicibile. A questo servono l'interrogatorio in stile poliziesco, la situazione giuridica del tribunale e del processo, nonché la registrazione della confessione.

Ancora una volta il corpo, quello di Paulina, è una superficie percorsa da *affective intensities* – un tracciato incancellabile di reazioni fisiche ed emozioni sedimentate, ma anche assolutamente nuove – che rivela un intreccio di effetti di parola e di potere (e dunque anche di storia) secondo modi che divergono da un testo come il *Julius Caesar*, perché in *Death and the Maiden* il corpo vessato parla, anzi reclama il diritto alla parola: «I'm not dead, I thought I was but I'm not and I can speak, damn it – so for God's sake let me have my say» (Dorfman 2011: 25). Se, come suggerisce Kimberly Rostan, l'opera «re-imagines the formal tragedy as an important site of traumatic witnessing», attingendo così a quel processo di «unsparing emotional confrontation that is the origin of emotional catharsis in Greek tragedy» (2005: 13-14), questo intreccio di testimonianza verbale e ricerca di una catarsi personale e collettiva si innesta su un corpo traumatizzato che

coinvolge lo spettatore imprigionandolo in un reticolato di reazioni affettive, le quali, a loro volta, trasformano il suo stesso corpo in un ricettore dei traumi della storia.

Nel rivelare un corpo «falling apart» (Dorfman 2011: 39), la parola di Paulina è veicolo dei desideri del suo fisico torturato, trafitto e penetrato. Ella appunto confessa al marito: «the only thing I want is to have him raped, have someone fuck him [...] as I can't rape – I thought that it was a sentence that you would have to carry out» (*ibid.*: 27). Nell'enfasi ottativa di queste battute si profila di nuovo l'immagine di un contatto sconvolgente fra corpi coinvolti in un fascio di manifestazioni del potere (il corpo del regime dominante che si sostituisce a quello della vittima del regime) che è anche un nesso intricato ed esplosivo di *affectiveness* calato in una situazione retorica di tipo giudiziario, dal momento che il termine *sentence* di Paulina richiama sia il *leitmotif* del processo («We're going to put him on trial. This doctor. Right here», *ibid.*: 18; «Put him on trial», *ibid.*: 22), sia la scena della confessione e del giudizio a cui Roberto è sottoposto.

In *Death and the Maiden*, il nesso corpo/parola/potere si manifesta regolarmente, oltre che nelle scelte lessicali, nel *besides* non verbale dell'affetto. Nel riconoscere Roberto, che durante le torture ella non poteva vedere perché bendata, Paulina dice al marito: «It's not only the voice I recognise, Gerardo. I also recognise the skin. And the smell. Gerardo. I recognise his skin» (*ibid.*: 25). Il corpo è una zona di *intensities* in cui si impiglia una verità diversa da quella della parola. La voce è meno probante dell'odore e soprattutto della pelle. E tutto ciò si intreccia a quella «failure of witnessing» che Rostan segnala come una delle preoccupazioni fondamentali di un testo incentrato sul contrasto fra l'eruzione delle «traumatic memories» di Paulina, da una parte, e «her husband's and her country's impulses toward silence and anonymity», dall'altra (Rostan 2005: 15). In tal senso, «It is in the play's sustained response to this silence that we can begin to appreciate its commitment to testimony within the tragic drama» (*ibid.*). Ciò nonostante, una lettura che tenga presente la dimensione corporea e i sussulti affettivi che la percorrono può complicare ulteriormente il tema della testimonianza e del suo fallimento nell'opera di Dorfman.

Nel riferimento alla pelle di Roberto, la parola (e la retorica) vengono infatti a riassorbirsi in una scena tattile, in cui il significante *skin* ci trasporta dentro alla *texture* dell'epidermide dell'aguzzino in contatto con quella della vittima, permettendoci, in altre parole, di esperire l'effetto del potere assoluto e spietato del medico-torturatore racchiuso nel processo affettivo incentrato, appunto, su *skin*².

Per questo, è significativo che, in un testo incentrato sull'atto di esprimere l'indicibilità della tortura, sul rivelare e mettere sotto giudizio l'abuso del potere, nonché sul silenzio di matrice pinteriana, il corpo emerga con prepotenza nel gioco di sguardi che conclude l'opera e che, in effetti, costituisce l'ironico atto di chiusura del processo all'aguzzino e al regime. Nell'atto III, alla fine della prima scena, al posto del sipario cala uno specchio che obbliga il pubblico a guardarsi in un'esplicitazione di quel coinvolgimento dello spettatore che, in *Julius Caesar*, invece, rimane implicito, mediato da presenze sceniche come la folla. Il coinvolgimento del pubblico a livello sensoriale, e quindi la sua interpellazione, sono ulteriormente enfatizzati dall'uso del suono e della luce: «PAULINA and ROBERTO are covered from view by a giant mirror which descends, forcing the members of the audience to look at themselves. For a few minutes, the Mozart quartet is heard, while the spectators watch themselves in the mirror. Selected slowly moving spots flicker over the audience, picking out two or three at a time, up and down rows» (Dorfman 2011: 44-5). Nella scena successiva, davanti a questo specchio Gerardo e Paulina prendono posto per assistere a un concerto. Roberto si siede poco lontano. Paulina si volta lentamente e lo fissa e «Their eyes interlock for a moment» (*ibid.*: 46).

Il doppio sguardo, snodo di questo momento metateatrale, funziona da punto di contatto (quasi gli occhi avessero una funzione tattile) fra i due corpi protagonisti del conflitto di *Death and the Maiden*, riassumendo la fitta rete di intensità traumatiche che li raccordano,

² Per gli studi sulla tattilità da un punto di vista interdisciplinare, nonché più specificamente letterario, cfr. Grunwald 2008 e Garrington 2013.

nonché fungendo da tracciato non verbale di eventi storici dilanianti, di effetti di potere sconvolgenti, nonché della vacuità di una loro “messa in parola” suppostamente terapeutica come quella operata della commissione a cui partecipa Gerardo.

La vista e il tatto, che qui si intersecano, sono analoghi ai *senses* invocati e provocati dal discorso di Antonio in *Julius Caesar* – si pensi allo sguardo degli spettatori su Antonio e Cesare e alla percezione tattile legata al tessuto del mantello/sudario o, ancora, alla possibile inversione della metafora della lingua, organo del tatto e del gusto, del sapore che è anche sapere, la quale, invece di spuntare dalla ferita, ci entra, in un’immagine rivoltante che ci trasmette la sconcertante sensazione fisica della storia che si fa, del potere in atto.

Nel rappresentare il nesso fra corpo, parola e potere, le opere qui prese in esame sono esemplari di altrettante rielaborazioni di ciò che Sedgwick chiama «bodily knowledge» (2003: 116), una conoscenza che la parola drammatica veicola ricorrendo ai dispositivi della retorica ma che rimane ulteriore rispetto ad essa, parzialmente inaccessibile e quindi presente senza esserlo, situata nella potenzialità della rappresentazione scenica. Entrambi i testi invitano dunque a raccogliere la sfida della parola e della sua elaborazione retorica alla luce del corpo, facendo di quest’ultimo il luogo di una messinscena che complica il confine tra dicibile e indicibile, verbale e non-verbale, e testimoniando, in modi distinti ma convergenti, l’impatto affettivo di un potere inteso come forza inestricabile dal divenire degli eventi.

Bibliografia

- Demos, E. Virginia (ed.), *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Dorfman, Ariel, *Death and the Maiden* (1994), London, Nick Hern, 2011.
- Foucault, Michel, *Il discorso, la storia, la verità: interventi 1969-1984*, Ed. Mauro Bertani, Torino, Einaudi, 2001.
- Garrington, Abbie, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- Gregg, Melissa – Seigworth, Gregory J., “An Inventory of Shimmers”, *The Affect Theory Reader*, Eds. Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, Durham and London, Duke University Press, 2010: 1-25.
- Grunwald, Martin (ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2008.
- Kennedy, Milton B., *The Oration in Shakespeare*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1942.
- Morace, Robert A., “The Life and Times of *Death and the Maiden*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 42 (2000): 35-53.
- Mullini, Roberta, “*Play-within-a play-within-a play...: i segni del teatro in Julius Caesar, III.ii*”, *Julius Caesar: dal testo alla scena*, Ed. Mariangela Tempera, Bologna, Clueb, 1992: 125-43.
- Phelps, Teresa Godwin, *Shattered Voices: Language, Violence, and the Work of Truth Commissions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Rostan, Kimberly, “Sweet are the Uses of Tragedy: Death and the Maiden’s ‘Almost Aristotelian’ Testimony”, *Atenea*, 25 (2005): 9-24.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham and London, Duke University Press, 2003.
- Shakespeare, William, *Julius Caesar*, ed. T.S. Dorsch (1965), n.e. London, Methuen, 1979.
- Velz, John W., “Orator and Imperator in *Julius Caesar*: Style and the Process of Roman History”, *Shakespeare Studies*, 15 (1982): 55-75.

L'autore

Diego Saglia

Professore Associato di letteratura inglese presso l'Università di Parma e autore delle monografie *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia* (2000), *I discorsi dell'esotico: l'oriente nel romanticismo britannico 1780-1830* (2002) e *Lord Byron e le maschere della scrittura* (2009). Con Beatrice Battaglia ha curato il volume di saggi *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland* (2004) e, con Laura Bandiera, *British Romanticism and Italian Literature: Translating, Reviewing, Rewriting* (2005). I suoi saggi sono comparsi in *La questione romantica*, *Textual Practice*, *Studies in Romanticism*, *The Keats-Shelley Journal*, *Women's Writing*, *Romanticism*, *European Romantic Review*, *Nineteenth-Century Contexts*, *ELH*, *Studies in the Novel*, *Gothic Studies*, *Rivista di letterature moderne e comparate*, *SEL* e altre riviste internazionali. Il volume *Byron e il segno plurale: tracce del sé, percorsi di scrittura*, da lui curato nel 2011, ha ottenuto il premio 2012 della International Byron Society.

Email: diego.saglia@unipr.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Saglia, Diego, "Parola, corpo, potere: esercizi di lettura dal *Julius Caesar* di Shakespeare a *Death and the Maiden* di Ariel Dorfman", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>