



Citation: F. Cioni (2021) Remaking e refashioning *A Midsummer Night's Dream*: cartoons, fumetti, manga e graphic novels. *Lea* 10: pp. 119-145. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13023>.

Copyright: © 2021 F. Cioni. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Remaking e refashioning *A Midsummer Night's Dream*: cartoons, fumetti, manga e graphic novels

Fernando Cioni

Università degli Studi di Firenze (<fernando.cioni@unifi.it>)

Abstract

The plays of Shakespeare have undergone radical transformations in the ways they have been produced and perceived over the centuries. In the 20th and 21st centuries, the plays have been adapted, localized, appropriated through a vast range of media: theatre, cinema, music, comics, and cartoons. This article will focus on the appropriation of *A Midsummer Night's Dream* in the form of cartoons and comics, comparing different versions and different media, from the puppet version of Jiri Trnka to the animated tales, to the manga version adapted by Richard Appignanesi and illustrated by Kate Brown, to Neil Gaiman's graphic novel version of the play.

Keywords: Adaptation, *A Midsummer Night's Dream*, Comics, Graphic Novel, Shakespeare

Introduzione

Nel primo Folio del 1623, i drammi di Shakespeare furono classificati secondo i generi drammatici contemporanei: commedie, tragedie e drammi storici. Nel corso della loro storia testuale, teatrale e critica i drammi di Shakespeare sono stati riclassificati come drammi romanzeschi, commedie romantiche, drammi dialettici, “dark comedies”, “problem plays”, subendo trasformazioni radicali nei modi in cui sono stati messi in scena e percepiti nel corso dei secoli (Taylor 1989; Lanier 2002). La storia teatrale di ogni dramma presenta un uso progressivo di media, che vanno dalla musica alla pittura, dai video alle diapositive, etc. Questi media si sono appropriati di Shakespeare, generando quadri basati sui singoli drammi, o su singole rappresentazioni, musical, opere, e, negli ultimi sessant'anni cartoni animati, fumetti, manga e graphic novels (Burt 2007).

A Midsummer Night's Dream dopo un paio di secoli durante i quali era stato etichettato come “the most insipid ridiculous play” (Pepys 1983, 208), e dove le sue trame erano state trattate come singoli drammi per essere messe in scena, adattate e riscritte, fu restaurato solo nel 1840 da Madame Vestris al Royal Theatre in Covent Garden. Da allora, la commedia è diventata, dopo *Hamlet*, il dramma shakespeariano più messo in scena, adattato, rielaborato, appropriato.

Questo processo di rielaborazione e appropriazione del *Sogno* attraverso media diversi iniziò subito dopo la Restaurazione, quando, nel 1692, Henry Purcell lo trasformò in *The Fairy Queen*. Il modello era quello della semi-opera, che alternava parti recitate a spettacoli simili ai *masque*, con canti, danze ed elaborati apparati scenici. Questo primo rifacimento multimediale del *Sogno* è entrato a far parte del repertorio dei maggiori teatri d'opera del mondo, con spettacoli sempre più elaborati come quello di Luca Ronconi al Maggio Musicale Fiorentino, nel giardino di Boboli, nel 1987. Questa tendenza a musicalizzare il dramma continuò nel diciannovesimo secolo con la versione operistica di Frederick Reynolds (1816) e con le musiche di Frederick Mendelssohn che dal 1841 almeno per 130 anni hanno accompagnato le messe in scena del *Sogno*, quasi come una colonna sonora. Nel corso del ventesimo secolo il dramma ha avuto anche trasposizioni operistiche, come quella in tre atti di Benjamin Britten (1960) che continua ad avere un enorme successo nei teatri lirici di tutto il mondo, e della quale il regista australiano Baz Luhrmann creò una versione Indi stile Bollywood alla Sydney Opera House nel 1993. Di straordinaria intensità, invenzione e realizzazione scenica è *The Enchanted Island*, andata in scena al Metropolitan di New York il 31 dicembre del 2011, una rielaborazione delle trame di *The Tempest* e *A Midsummer Night's Dream*, con musiche di Handel, Vivaldi e Rameau (Cioni 2018). Nel ventesimo e ventunesimo secolo, *A Midsummer Night's Dream* è stato ampiamente appropriato, localizzato, adattato nelle più svariate forme: dal balletto¹ al musical,² dal cinema all'opera, dai fumetti ai cartoni animati, dai burattini alla graphic novel che, nel caso del *Sogno*, come di altri drammi shakespeariani, s'inserisce nella lunga tradizione di transmediazione del dramma, riprendendone e sviluppandone i temi e le modalità.

L'articolo si focalizzerà sull'appropriazione di *A Midsummer Night's Dream* mettendo a confronto versioni diverse e media diversi, dal film animato di Jiri Trnka al cartone animato della serie *Shakespeare: The Animated Tales*, dal manga di Richard Appignanesi e Kate Brown, alla versione a fumetti di Alex A. Blum, dalle multiversioni di John McDonald, Jason Cardy e Kat Nicholson, a quella in forma di graphic novel di Neil Gaiman.

1. I cartoon: un sottogenere filmico e/o televisivo

Gli adattamenti, sia intermediali che extramediali, hanno sempre provocato dure reazioni da parte di coloro che considerano il testo shakespeariano inviolabile. Nel caso dei cartoon, gli inevitabili tagli sono stati attaccati da eminenti critici shakespeariani. Terence Hawkes criticò

¹ Tre sono i principali adattamenti coreutici del *Sogno*: quello di Balanchine del 1962, quello di Frederick Ashton del 1964 e quello di John Neumeier del 1977 (Sanders 2007, 77-92; Scarlini 2001, 117-19).

² Nel 1939, in piena epoca swing, Gilbert Seldes ed Erik Charell crearono, con scarso successo, un'ambiziosa versione swing del *Sogno* (*Swingin' the Dream*), ambientata in una New Orleans del 1900, con Louis Armstrong nella parte di Bottom e la supervisione musicale di Benny Goodman. Miglior fortuna non ebbe l'altra versione musical del *Sogno*, *Babes in the Wood*, andata in scena a Broadway nel 1964, e a West Hollywood nel 1984. Diversa la popolarità della versione rock della commedia che George Griggs scrisse nel 1999, ambientata in una New York contemporanea con Ermia che è la figlia del sindaco, Theo (Theseus), i suoi due giovani spasimanti (Dimitri e Lysander) sono due chitarristi della stessa rock band, e gli artigiani dei giardinieri che devono preparare il giardino del sindaco per il suo terzo matrimonio con Polly (Ippolita).

aspramente la serie *Shakespeare: The Animated Tales*: “Why on earth would anyone want to expose eight-year-old children to Shakespeare?” (1992), sottolineandone l’inutilità: “They are packages of stories based on the Shakespearean plots, which themselves were not original. So, they aren’t going to provide much insight into Shakespeare” (Lewis 1992, 12). Lungi dall’essere esclusivamente dei supporti educativi per bambini e adolescenti, questi cartoons, come sottolinea Stanley Wells, “are not just educational aids that will introduce children to Shakespeare painlessly, but independent works of art which, like many of the operas, ballets, and paintings based on Shakespeare, transmute their raw material into something rich and strange in its own right” (1992, 6).

Adattare e transmediare Shakespeare in forma di cartoon è necessariamente un processo di riduzione, perfino un processo di contrazione, restringimento, nel caso degli *Animated Tales*, ma anche in quello del *Sogno* del *Toon Disney*³ o di *Mr Magoo*.⁴ Leon Garfield, lo sceneggiatore degli *Animated Tales*, era ben consapevole di tutto questo quando scriveva che il suo lavoro sui testi di Shakespeare era “like painting the ceiling of the Sistine Chapel on a postage stamp” (Waite 1992, C16). Nondimeno, come scrive Stanley Wells, “they have their own artistic validity and capacity to stimulate the imaginations of those who see them” (Waite 1992, C11). I cartoni animati, non solo hanno un loro valore artistico, ma, come sostiene Juri Lotman, un loro linguaggio artistico:

The essential condition for further development of animation is the recognition of the specific nature of its language as well as an awareness that the animated cartoon is not a variety of the feature cinema but represents a quite independent form of art, with its own artistic language, opposed in many ways to the language of the feature cinema or the documentary. (1981, 38)

Inoltre, continua Lotman, “The basic property of the language of animation is that it operates with signs of signs; images of images are what moves on the screen in front of the spectator” (39).

La prima versione a cartoni animati di *A Midsummer Night's Dream* fu realizzata nel 1959 nell’allora Cecoslovacchia da Jiri Trnka,⁵ un film animato che rappresenta una pietra miliare nella storia del genere. I personaggi sono muti e la storia viene narrata attraverso la loro mimica e la voce di un narratore. Paul Wells ha fatto notare come:

Trnka’s *A Midsummer Night's Dream* (1959) uses an over-elaboration of design elements to heighten the supernatural abundance of the romantic context – tresses of flowers hang from every bower; figures move with balletic grace; nymphs and elves populate the lush environment. [...] Trnka’s fluid and highly mannered puppet movement is located in an impossibly romantic landscape, hauntingly evocative, often using soft-focus photography to mystify and render uncertain the transposition of fairy figures upon rustic spaces. (1999, 211)

³ Nel settembre del 1999, Tony Craig e Robert Gannaway produssero e diressero per Toon Disney una versione ridotta del *Sogno* incentrata sulla trama degli innamorati, dove Topolino era Lysander e Minnie Hermia, Paperino era Demetrio e Paperina Helena; zio paperone era Egeo (il *senex* della commedia), Pippo era Puck, e Pico de Paperis era il duca Teseo (<<https://www.youtube.com/watch?v=MzA5aOaTwGU>>).

⁴ TFAOMM-A Midnight Summer Dream – YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=UmEqB1LYz-gw>>). Nella versione diretta da Robert McKimson per la serie *Mr Magoo's Literary Classics*, Mr Magoo, il cui nome è, curiosamente, Quincey (che ricorda il Quince in Shakespeare, il “capocomico” della compagnia degli artigiani), recita la parte di Puck. La storia segue piuttosto linearmente quella del *Sogno* fino al quarto atto, quando Teseo perdona gli innamorati e Puck recita il suo epilogo. Il Puck di Mr Magoo non scambia Demetrio per Lisandro perché indossa abiti ateniesi, ma perché non riesce a distinguerli a causa della sua fortissima miopia. La serie *Mr Magoo's Literary Classics*, andata in onda nel 1965 sulla NBC, includeva adattamenti di classici come *Don Chisciotte*, *Cyrano De Bergerac*, *Treasure Island*, *Moby Dick* e *Frankenstein*.

⁵ Il film può essere visto integralmente su YouTube: Sen noci svatojánské/A Midsummer Night's Dream/Ein Sommernachtstraum (1953) pohádka pro děti - YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=xSChEM_Xra-Q&t=1740s>).

La versione inglese del film (1961) non solo venne doppiata nella parte del narratore (la cui voce era di Richard Burton), ma venne localizzata e appropriata, facendo parlare i personaggi con le voci degli attori della Royal Shakespeare Company.⁶ Quel particolare linguaggio dell'animazione, di cui parlava Lotman, viene così distrutto da una imposizione della parola sulle immagini. Al contrario, i burattini/marionette muti di Trnka evocano attraverso i loro movimenti, gesti e mimica l'essenza del *Sogno* di Shakespeare.

Il progetto più ambizioso di trasformazione dei drammi di Shakespeare in cartoni animati è quello prodotto da Channel 4 e da Soyuzmultfilm nel 1992, sotto la supervisione di due accademici shakespeariani, Rex Gibson e l'allora direttore dello Shakespeare Institute di Stratford, Stanley Wells. *Shakespeare: The Animated Tales* presenta dodici drammi condensati in venticinque minuti: quattro commedie (*A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew*, *As You Like It*, e *Twelfth Night*), due drammi romanzeschi (*The Tempest* e *The Winter's Tale*), cinque tragedie (*Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Julius Caesar*, e *Romeo and Juliet*), e un dramma storico (*Richard III*). La tecnica utilizzata dai diversi cartoonist varia dai burattini (*The Winter's Tale*, *The Taming of the Shrew*, e *The Tempest*), alle tradizionali celle animate (*A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, *Julius Caesar*, e *Othello*), dalla tecnica su vetro (*Hamlet*, *Macbeth*, e *Richard III*), alle tecniche miste usate in *As You Like It*, che alludono alle incisioni su legno elisabettiane e ai fumetti. La connessione con le origini teatrali dei drammi viene sottolineata con la scelta di dare ai personaggi la voce di attori della Royal Shakespeare Company.

Leon Garfield ha fatto notare come, a differenza delle tragedie, dove “even a cut-down version [...] retains a great deal of power” (Garfield 2009, 1), nelle commedie “the removal of scenes and sub-plots, frequently results in total nonsense” (*ibidem*). Nel caso di *A Midsummer Night's Dream*, la commedia “requires all its parts, as they interact with one another in a manner that makes it impossible to dispense with any” (*ibidem*). La versione di *A Midsummer Night's Dream* degli *Animated Tales*⁷ mantiene un buon equilibrio fra le tre trame della commedia di Shakespeare (la corte, il bosco e gli artigiani). È caratterizzata da un narratore, scelta probabilmente influenzata dal film di Jiri Trnka del 1959. Oberon, che è onnipresente nell'adattamento, presenta tratti satanici, Puck tratti orientali.

Le entrate e le uscite delle fate ricordano gli “effetti” speciali dell'adattamento cinematografico di Max Reinhardt del 1935, con i balletti/con le coreografie di Bronislava Nijinska; così come la trasformazione di Bottom in asino ricorda quella di James Cagney sempre nello stesso film. La versione, disegnata da Robert Saakians e sceneggiata da Leon Garfield, ha una modalità più ortodossa di animazione, come suggerisce Wells, ed è “more bound up with the overt act of storytelling rather than suggestion” (1992, 212).

2. I manga

Fra gli adattamenti grafici dei drammi di Shakespeare, le versioni manga – pubblicate dalla casa editrice inglese Self Made Hero – rappresentano un ottimo esempio di ricreazione dei drammi shakespeariani. Emma Hayley, la produttrice della serie, scrive che

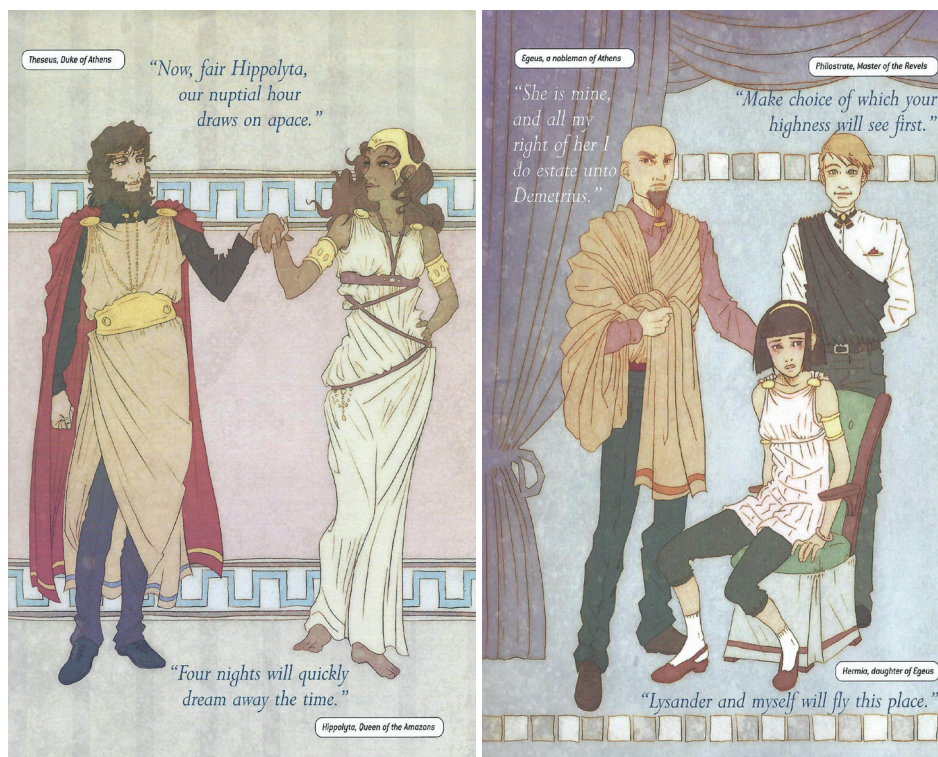
⁶ La versione inglese doppiata, sotto la direzione di Alec McCowen, ebbe la sua prima al Guild Theatre di New York il 18 dicembre 1961. Richard Burton dava la voce al narratore, Alec McCowen a Bottom, Jack Gwillin a Oberon, Roger Shepherd a Puck.

⁷ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* animation on Vimeo <<https://vimeo.com/95722577>>.

Manga Shakespeare provided a bridge between the world of performance and linear text, a way of bringing Shakespeare to life in a visual way for a new audience. I wanted these mangas to be seen as entertainment rather than as primarily educational. (2010, 269)

Le versioni manga ricostruiscono la complessa struttura poetica dei drammi shakespeariani attraverso strutture non verbali, come quelle dell'iconotesto, ovvero il fumetto: "The point of this beautiful medium", continua Hayley, "is not to have pages of talking heads, but to 'show' and not 'tell,' combining visual poetry with textual poetry" (*ibidem*). Secondo la tradizione giapponese, i manga possono essere "shōnen manga" (manga per ragazzi) o "shōjo manga" (manga per ragazze). La differenza non sta nel contenuto, che abbraccia molti argomenti, ma nel pubblico a cui il manga è diretto. Nei manga, a differenza dei fumetti occidentali, che di solito hanno uno stile realistico, l'immagine e i motivi visuali determinano la maggior parte del significato. Michael P. Jensen, enfatizza tutto questo quando sostiene che nei manga "artists exaggerate the emotions shown in faces, add lines around a figure to focus the eye or indicate the intensity of feeling, and draw grown-ups to look like children when they behave childishly. Lastly, words may be placed in the background to reveal what a character feels" (2011, 398).

La versione manga di *A Midsummer Night's Dream* (Appignanesi, Brown 2008) si apre con sette tavole a colori che presentano i personaggi, prima quelli della corte, poi quelli del bosco e in chiusura gli artigiani, presentazioni accompagnate da battute dei singoli personaggi che li caratterizzano – come quella di Teseo in apertura della commedia ("Now, fair Hippolyta, our nuptial hour / Draws on apace", I.i.1-2), quella di Egeus ("She is mine, and all my right on her / I do estate unto Demetrius", I.i.97-98), quella di Puck ("I am that merry wanderer of the night", II.i.43).



Figg. 1, 2 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

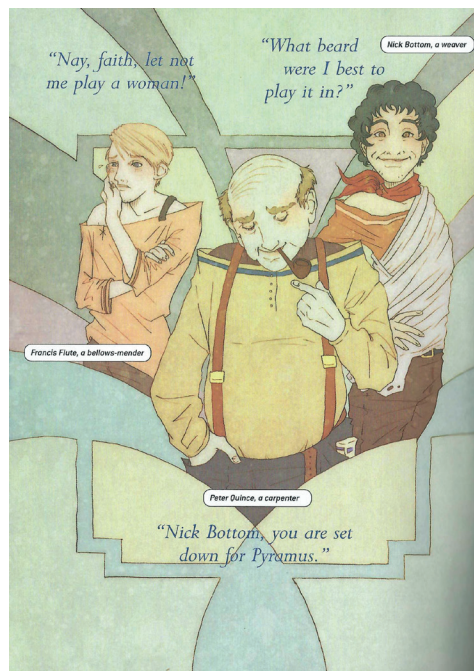
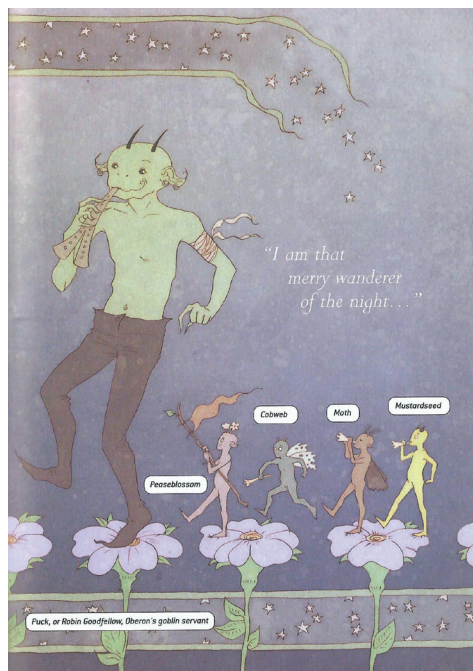
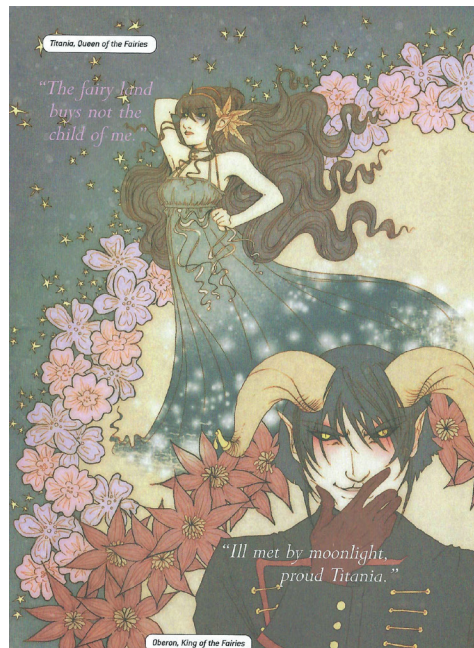
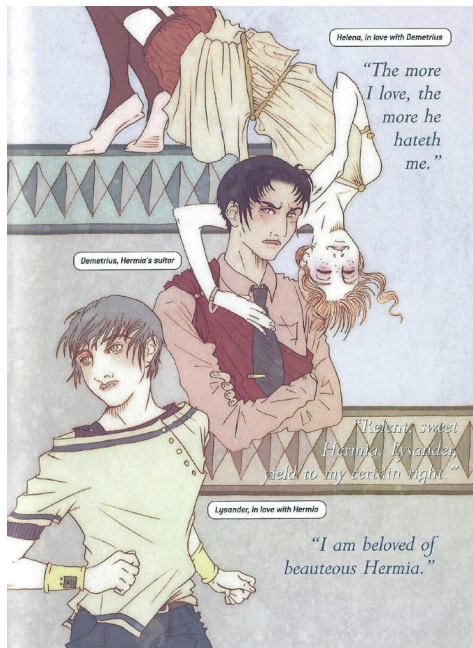


Fig. 3, 4, 5, 6 – The Manga MND. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

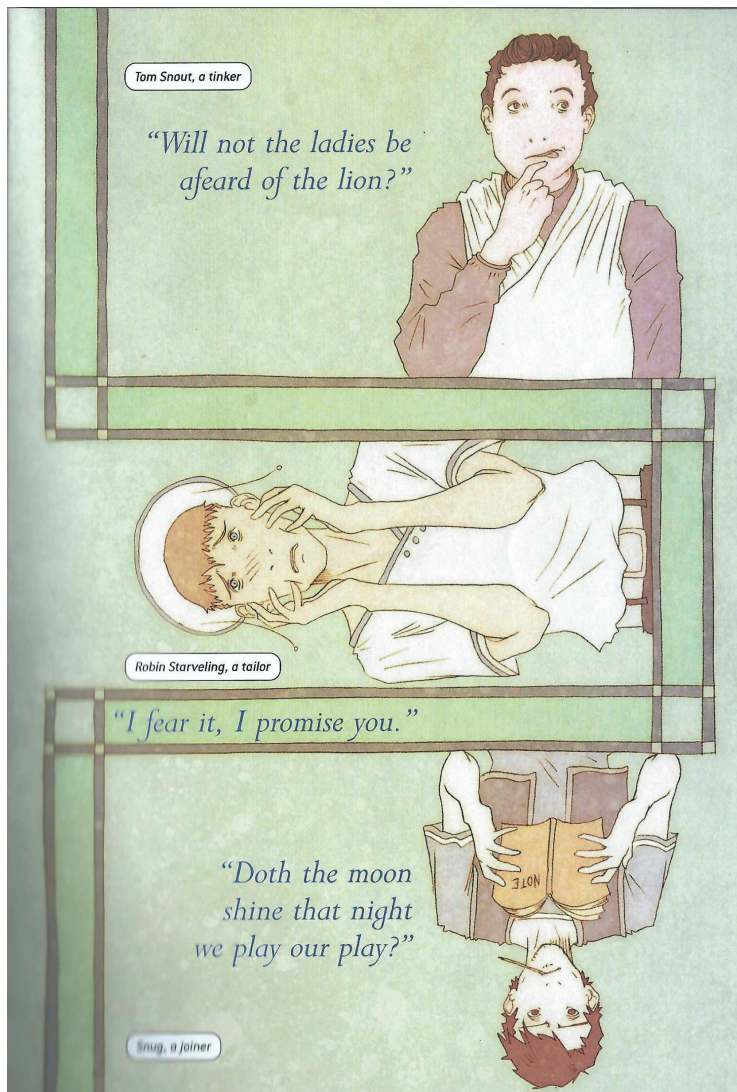
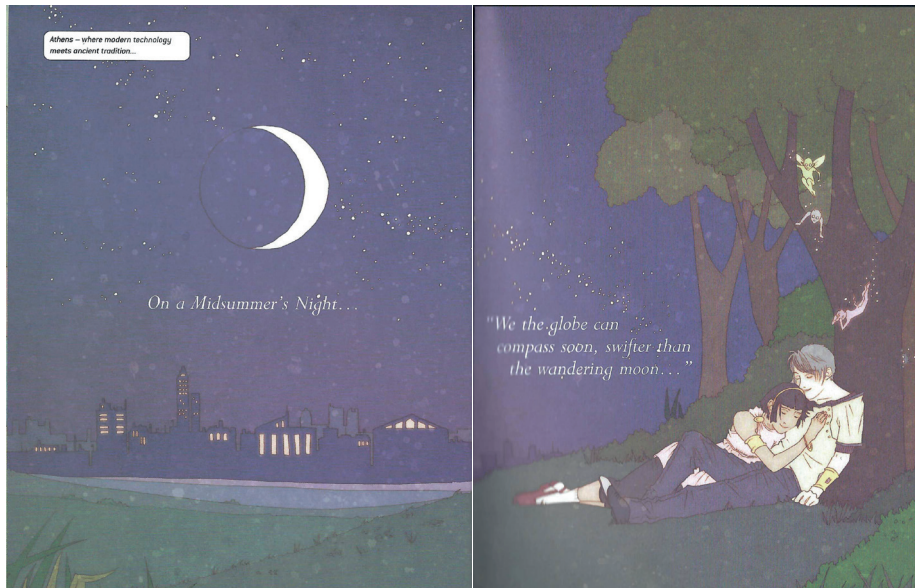


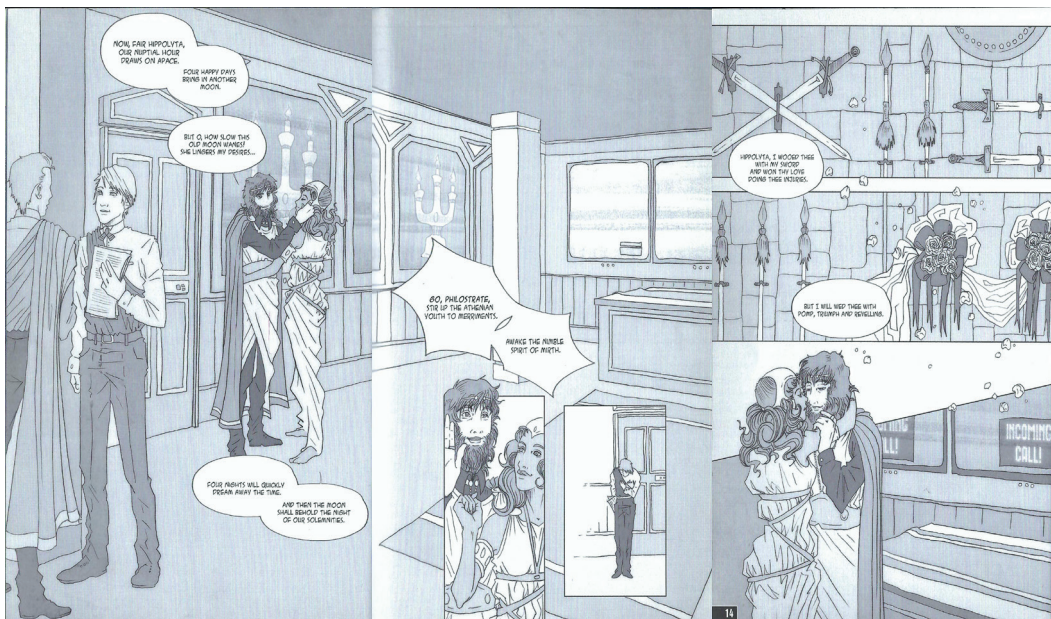
Fig. 7 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Le ultime due tavole a colori mettono a contrasto le due ambientazioni del dramma, una Atene alternativa dei nostri giorni, dove “modern technology meets ancient tradition...” (8), e il bosco dove dormono gli innamorati sui quali sembrano vegliare le fate di Titania.



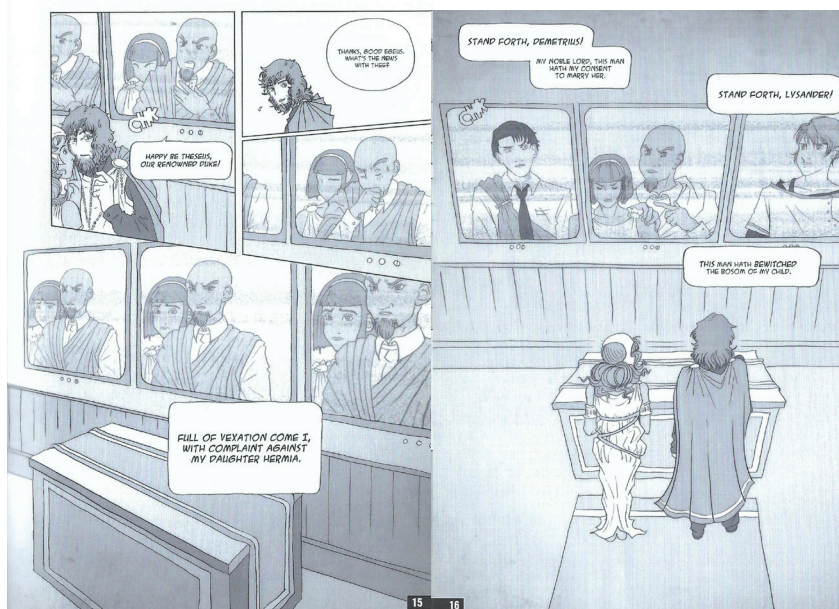
Figg. 8, 9 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Dopo la presentazione dei personaggi, ha inizio l'adattamento vero e proprio della commedia, con i disegni in bianco e nero di Kate Brown e il testo di Richard Appignanesi. La versione tende a produrre un testo al servizio delle illustrazioni. La prima parte della prima scena viene ridotta da 19 a 13 versi, che accompagnano tre tavole che visualizzano ciò che Teseo sta dicendo, la spada che ha conquistato Ippolita, le ghirlande che accompagneranno i festeggiamenti per le nozze.



Figg. 10, 11, 12 - The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Nella seconda tavola in basso si anticipa l'entrata in scena di Egeo ("Incoming call") che non sarà un'entrata fisica, l'irruzione nella sala delle cerimonie, ma virtuale, con la scena che non è in presenza ma a distanza, tramite collegamento video:



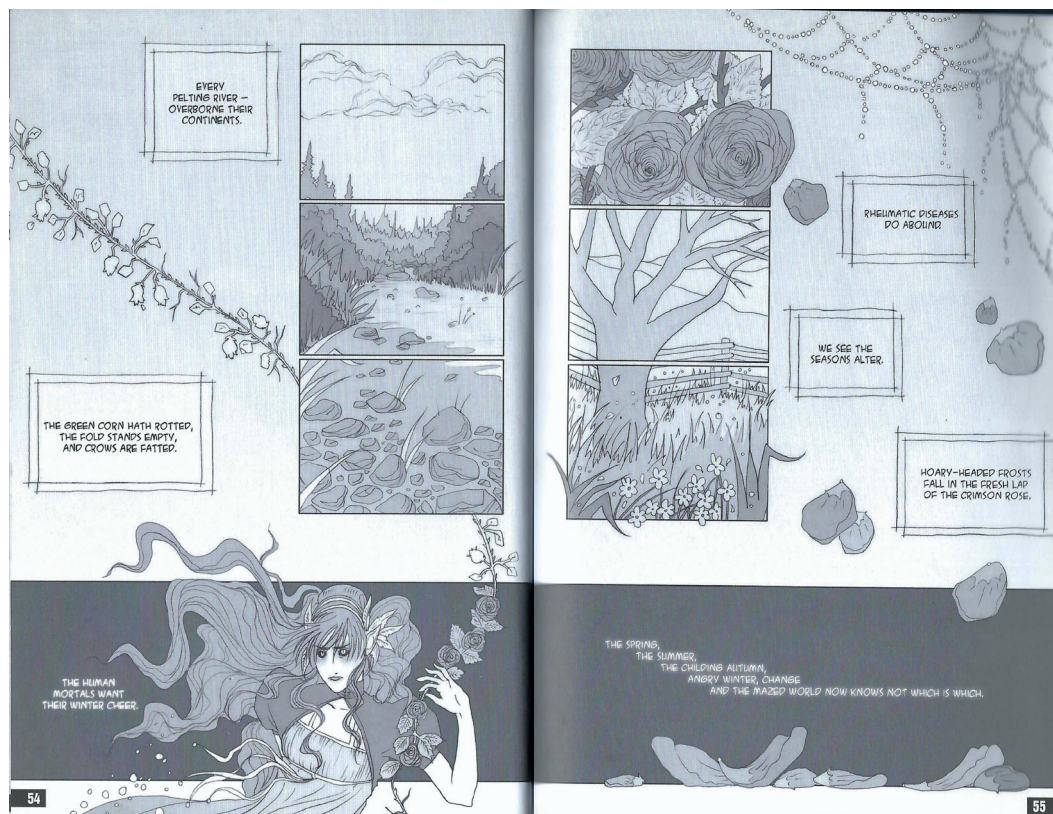
Figg. 13, 14 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Nella versione manga il mondo del bosco è anche visivamente in contrasto con l'Atene tecnologica del primo atto, sia per la sua ambientazione lunare – che era stata sottolineata anche nelle tavole di presentazione alle pp. 10-11 – che per la sua dimensione fantastica. L'entrata in scena della fata e di Puck, che nella commedia ha la funzione di introdurre la lingua del bosco e l'identificazione di Titania con la regina Elisabetta, nell'adattamento di Appignanesi – che taglia undici dei quindici versi di apertura di II.i e poi venticinque dei quarantaquattro che precedono l'entrata in scena di Oberon e Titania – ha la funzione di presentazione della fata e, soprattutto, di Puck con le sue caratteristiche sia di folletto che di diavoletto, che di servitore di Oberon.



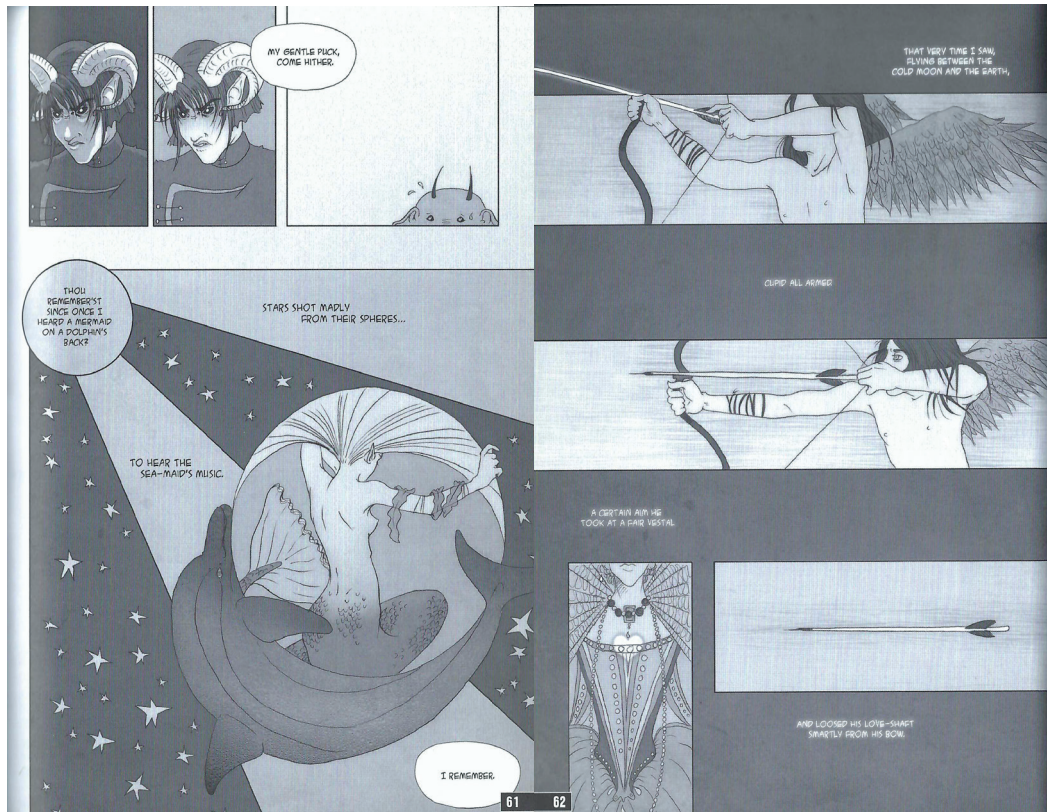
Figg. 15, 16, 17 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Lo scontro fra Oberon e Titania, che occupa i vv. 60-145, viene ridotto a soli trentatré versi o parti di verso, spostando la narrazione degli eventi catastrofici evocati da Titania all'iconotesto, affidando all'immagine la descrizione dei singoli eventi, che nella commedia vengono dettagliati attraverso la parola e che qui esplicitano ciò che viene riportato nelle singole battute evidenziate in balloon a forma di quadro.



Figg. 18, 19 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Allo stesso modo, il racconto di Oberon ai vv. 148-164 viene esplicitato attraverso le illustrazioni, rendendo ancor più evidente il riferimento alla regina Elisabetta (“At certain aim he took / At a fair vestal thronèd by the west”, vv. 157-158) attraverso la riproduzione del corpo della regina nella tavola a p. 62.



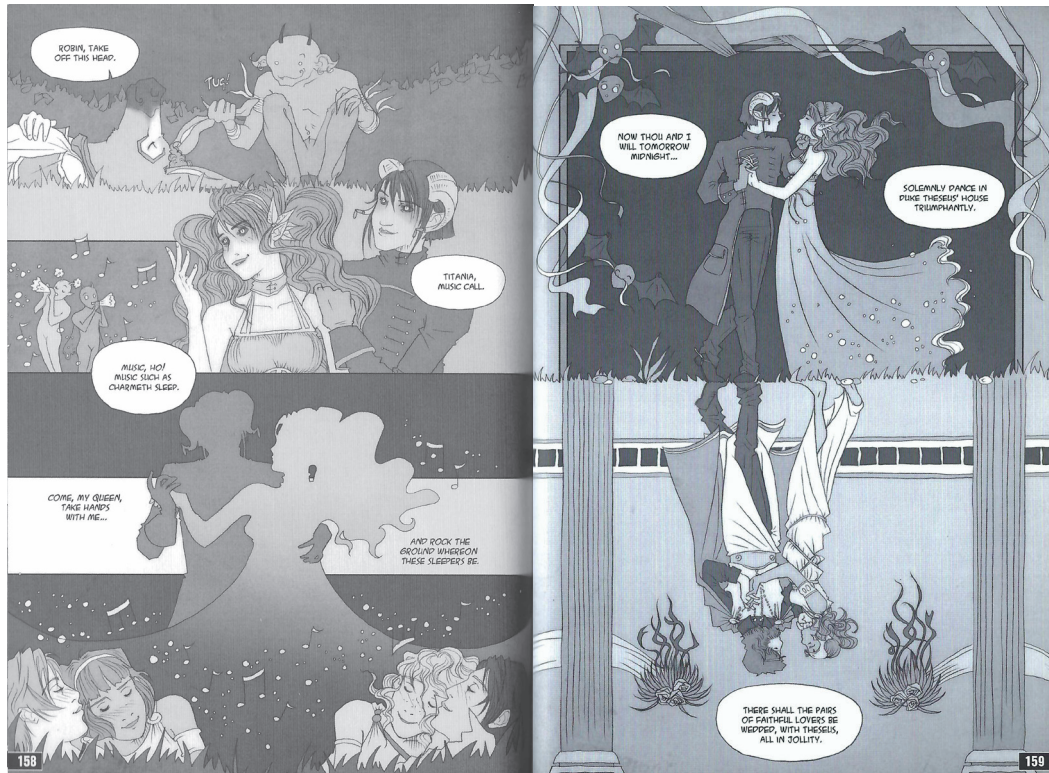
Figg. 20, 21 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Uno dei momenti centrali della commedia, la trasformazione di Bottom in asino e l'innamoramento di Titania, si trasforma da uno scontro problematico fra mondo degli umani e mondo delle fate, a una sorta di felice love story, che vede Titania e Bottom prima in una riconfigurazione in chiave quasi sdolcinata del famoso quadro di Fuseli *Titania, Bottom and the Fairies*, poi con la tavola a p. 107 che suggella il loro amore con addirittura uno striscione sorretto da due pipistrelli con la scritta "Love" in mezzo a due cuori. Tutta la dimensione perturbante del bosco, messa in rilievo dagli studi di Jan Kott (1964) e messa in scena da Peter Brook nel 1976, viene quasi annullata, ridotta alla sola figura demoniaca di Puck.



Figg. 22, 23 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

Interessante è la riconciliazione fra Titania e Oberon, la rimozione dell'incantesimo su Bottom e la ricomposizione delle coppie degli innamorati, il tutto concentrato nella tavola a p. 158 e che nella commedia occupa IV.i.79-91. La tavola a p. 159 sottolinea la specularità del mondo delle fate con il mondo degli umani, con Oberon e Titania che hanno la stessa configurazione di Teseo e Ippolita e che sembrano una loro prosecuzione. Lo sguardo e l'intreccio delle mani è identico, ma speculare (Titania con la sua mano sinistra prende la mano sinistra di Oberon, mentre Ippolita con la sua mano destra prende quella destra di Teseo) e sembra sottolineare una simmetria fra i due mondi – simmetria che, a partire da Peter Brook, viene spesso esplicitata tramite il *doubling* degli attori che interpretano i ruoli di Titania/Ippolita e Oberon/Teseo.



Figg. 24, 25 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

La messinscena del *Piramo e Tisbe* è uno dei momenti più comici e tragicomici della commedia che si dipana attraverso tre momenti: il prologo apologetico – letto o recitato da Quince senza rispettare la punteggiatura, con l'effetto comico di dire l'esatto contrario di quello che avrebbe dovuto dire; il prologo introduttivo che presenta la trama; la rappresentazione vera e propria. Questa terza parte nella commedia genera prima momenti comici con i malapropismi di Bottom e tutta una serie di doppi sensi sessuali, poi nel finale lascia spazio, a seconda dell'impostazione registica, o alla farsa o al finale tragico. Nell'adattamento di Appignanesi e Brown si sceglie di illustrare la trama utilizzando come testo quello del prologo introduttivo, tagliando sia il prologo apologetico che l'interazione tra Piramo e Tisbe. Lo scambio che segue fra Ippolita e Teseo nella commedia non è una reazione alla storia del prologo, ma alla prima parte, che precede l'entrata del leone (V.i.206-209), con l'aggiunta del v. 335 ("Moonshine and lion are left to bury the dead") – dove Teseo commenta ironicamente che sta alla Luna e al Leone liberare la scena – e che qui ha la funzione di collegare la storia al finale della commedia, con la bergamasca degli artigiani interrotta dallo scoccare della mezzanotte.

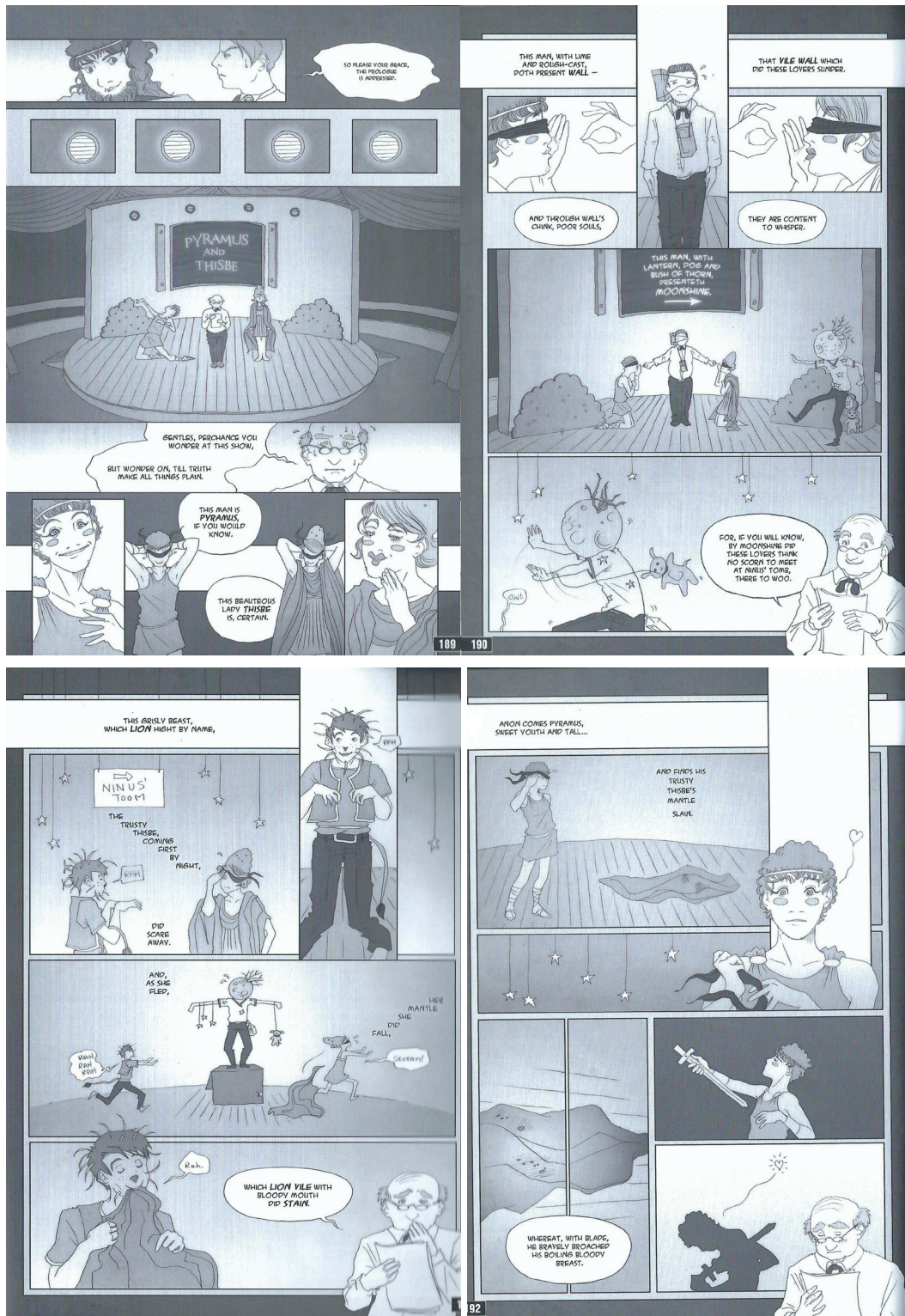
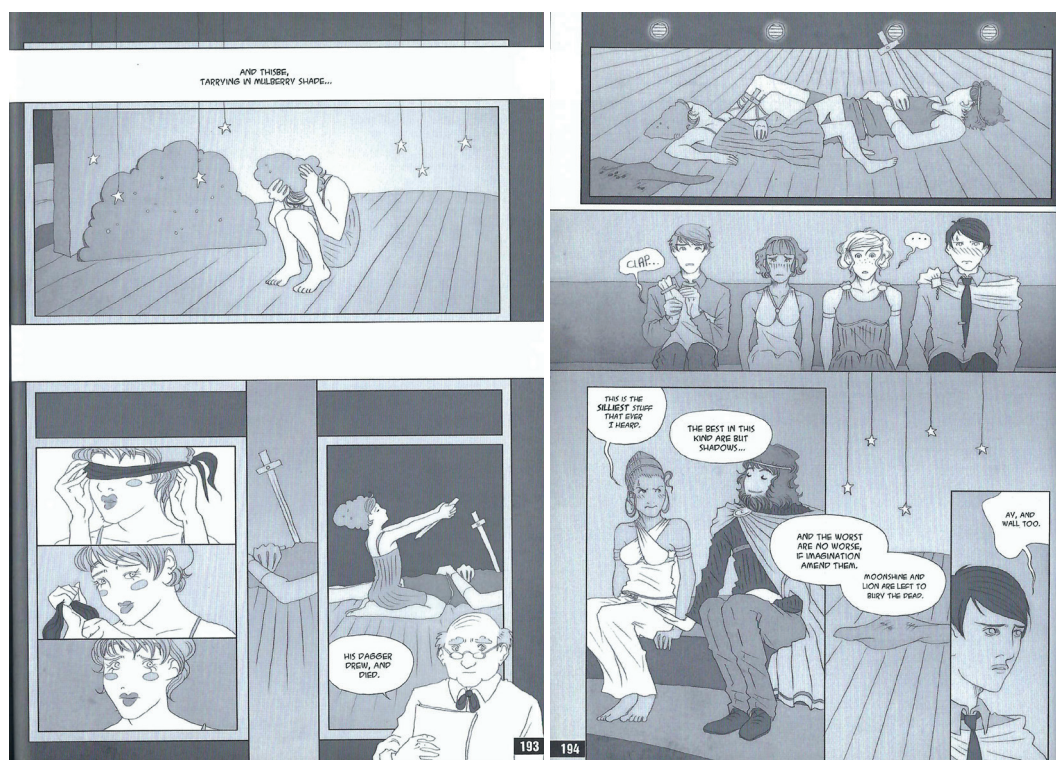


Fig. 26, 27, 28, 29 – The Manga MND. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)



Figg. 30, 31 – The Manga *MND*. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

L'adattamento si conclude rapidamente con la benedizione dei tre matrimoni da parte di Oberon e l'augurio di fertile prosperità, augurio che viene sottolineato dall'illustrazione delle tre coppie coricate nelle proprie camere da letto – un probabile riferimento al finale del film di Peter Hall del 1968. L'epilogo di Puck viene ripreso integralmente e illustrato in tre tavole che iniziano con Puck di spalle con una scopa in mano,⁸ come nella tradizione folclorica – a cui si fa riferimento nella commedia in *V.i.374-375* (“I am sent with broom before / To sweep the dust behind the door”) – per poi proseguire con due illustrazioni di Puck che lo vedono leggere l'epilogo, con tanto di occhiali e script come Quince che raccontava la trama del *Piramo e Tisbe* (pp. 189-93), e poi recitarlo indossando una gorgiera, che ricorda l'attore elisabettiano. L'ultima parte dell'epilogo viene suddiviso in sei parti poste in verticale sulla tavola, senza illustrazione eccetto la quinta (“Else the Puck a liar call”) e si conclude con Puck di nuovo di spalle, con una penna in mano, che scrive il finale sull'ultima pagina: “And Robin shall restore amend”.

⁸ Puck viene spesso raffigurato con una scopa e una candela in mano, come nel frontespizio di *Robin Good-Fellow, His Mad Pranks, and Merry Jest* (1628). In *Love Restored* (1612) di Ben Jonson, Puck cerca di far parte del *masque* e si presenta con “my broom, and my candles” (1995, 69) e viene descritto come colui che “sweeps the hearth, and the house clean” (67).

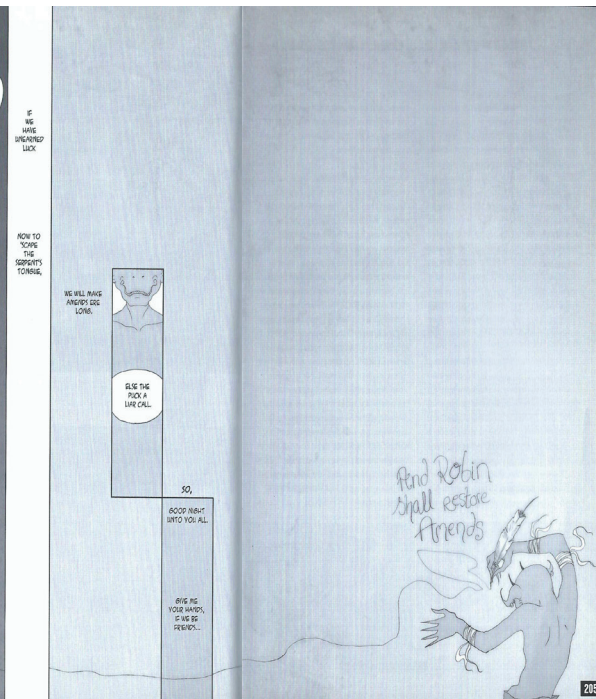
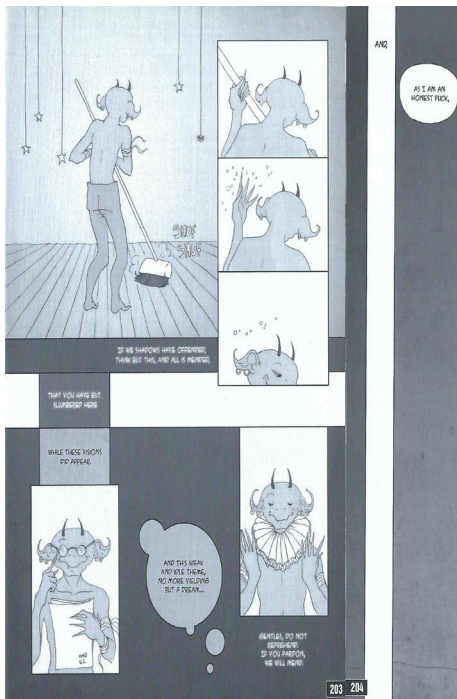


Fig. 32, 33, 34, 35, 36 – The Manga MND. Courtesy of Emma Hayley (SelfMadeHero)

3. Il fumetto: *The Classics Illustrated Series*

Gli Shakespeare a fumetti hanno avuto il loro periodo d'oro negli anni Cinquanta del ventesimo secolo, con *Julius Caesar* (1950), *A Midsummer Night's Dream* (1951), *Hamlet* (1952), *Macbeth* (1955), e *Romeo and Juliet* (1956), pubblicati in una collana, *Classics Illustrated*, iniziata da Albert Kantner nel 1941 per rendere popolari letture "sane". La serie è stata ristampata alla fine del ventesimo secolo dalla Acclaim Comics, a seguito della costante popolarità dei testi grafici negli anni Novanta, a dimostrazione di un filo che collega le nuove modalità di narrazione grafica di fine millennio e del ventunesimo secolo e la tradizione del fumetto prima e del cartoon poi. Questi giornalini a fumetti contengono una versione rivista, e a volte modificata di Shakespeare e avevano lo scopo di incoraggiare i giovani a leggere i classici, come suggerisce l'ultima striscia: "Now that you have read the classics illustrated edition, why not go on to read the original version to get the full enjoyment of this classic work?" (*Classics Illustrated: A Midsummer Night's Dream (MND)*, 46). La versione del *Sogno*, con le illustrazioni di Alex A. Blum e l'adattamento di Samuel Willinsky, pubblicata nel settembre del 1951, è molto tradizionale, con fate e folletti raffigurati come bambini, incluso Puck. Ermia ed Elena, probabilmente per un errore del colorista, vengono rappresentate in modo opposto rispetto all'originale: Elena mora ed Ermia bionda. Nella commedia, Elena è bionda e con il carnato chiaro, Ermia è mora con il carnato scuro. Il che rende incongrue alcune battute come quella di Demetrio rivolta a Elena ("princess of pure white", III.ii.144; *Classics Illustrated MND*, 27), o quelle di Lisandro per Ermia ("Away you Ethiopie", III.ii.257, "Out tawny Tartar", III.ii.264; *Classics Illustrated MND*, 30). La copertina, illustrata da Blum, riassume l'atmosfera magica della commedia: "The painted cover captured, in its naive style, something of the moonlight, madness, and magic that suffuses the comedy" (Jones 2011, 84). Il testo è tutto in prosa, obliterando la distinzione fra verso e prosa dell'originale shakespeariano. La storia viene pesantemente tagliata, ma presenta alcuni interessanti flashback, narrati in Shakespeare, e qui illustrati (pp. 11 e 12), come ad esempio i ricordi di Oberon nella prima scena del secondo atto.

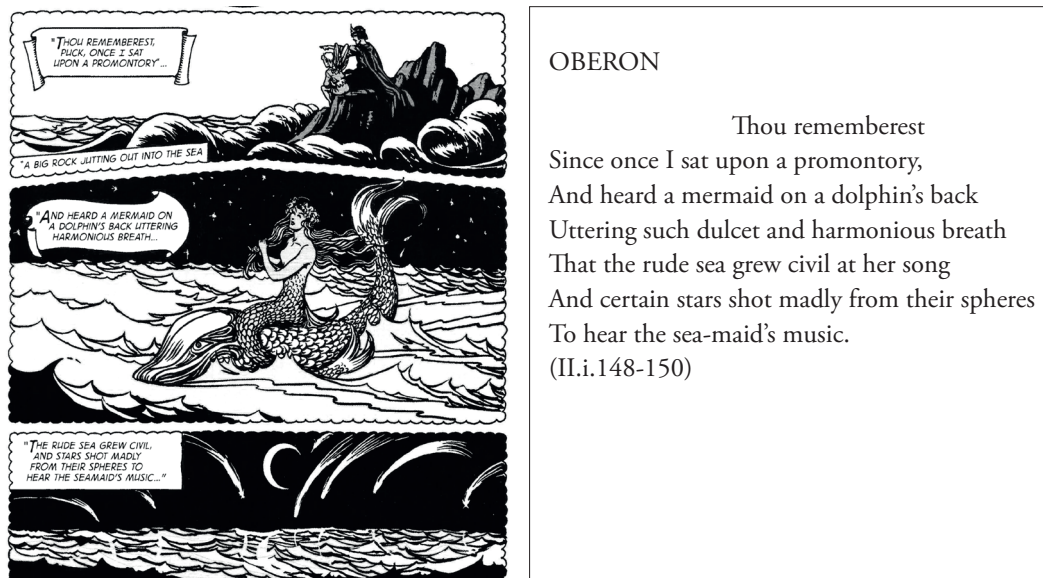


Fig. 37 – *Classics Illustrated MND* (1951)⁹

⁹ Le immagini n. 37-42, tratte da *Classics Illustrated MND*, sono qui riprodotte per finalità illustrative e non commerciali.



OBERON

That very time I saw (but thou couldst not)
 Flying between the cold moon and the earth
 Cupid all armed. A certain aim he took
 At a fair vestal thronèd by the west,
 And loosed his loveshaft smartly from his bow
 As it should pierce a hundred thousand hearts;
 But I might see young Cupid's fiery shaft
 Quenched in the chaste beams of the watery moon;
 And the imperial votress passèd on
 In maiden meditation, fancy-free.
 Yet marked I where the bolt of Cupid fell:
 It fell upon a little western flower,
 Before, milk-white, now purple with love's wound:
 And maidens call it 'love-in-idleness'.
 (II.i.155-168)

Come ha fatto notare William Jones, Blum gioca con la disposizione delle strisce, “adding playful decorative motifs and experimenting with panel shapes and layout” (2011, 85).

Il passaggio al finale è molto veloce, con quattro strisce (p. 43) sulla messinscena del *Piramo e Tisbe* e con due strisce (pp. 43-44) consecutive che illustrano il loro suicidio, che condensano in poche battute i vv. 280-295 (la morte di Piramo) e i vv. 311-331 (la morte di Tisbe).



Figg. 38, 39, 40, 41 – *Classics Illustrated MND* (1951)

La storia si chiude con la morte dei due innamorati, tagliando tutta la parte finale (vv. 335-407) prima dell'epilogo, che viene riassunta da un pannello in alto nell'ultima striscia: "this ends the evening's entertainment. The clock strikes midnight. Nobles, players, all retire save the fairies who have come to bless the triple marriage" (*Classics Illustrated MND*, 44). L'epilogo di Puck, ripreso integralmente e disposto in versi, chiude la storia con l'incoraggiamento a leggere l'originale della commedia.



Fig. 42 – *Classics Illustrated MND* (1951)

4. *La graphic novel: Classical Comics e The Sandman Dream Country*

La funzione pedagogica dei *Classics Illustrated* viene replicata nel nuovo millennio dai *Classical Comics*, una serie di graphic novels che comprende, ad oggi, cinque drammi shakespeariani (*Macbeth*, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* e *Henry V*) e dieci classici della letteratura inglese, corredati da "Teaching Resource Pack", con esercizi, versione elettronica, guida al testo, ecc. La serie, in modo non dissimile dall'intento dei *Classics Illustrated*, è stata accolta come una grande risorsa "to entice students into the world of our classical authors".¹⁰ La versione di *A Midsummer Night's Dream*, adattata da John McDonald e illustrata da Jason Cardy e Kat Nicholson, si apre con un indice articolato in atti e scene e con le successive due tavole che presentano tutti i personaggi con la loro funzione nella vicenda, una sorta di "prologo" che rimanda alla natura teatrale della storia che verrà illustrata nelle pagine successive.

¹⁰ *Romeo and Juliet* (<<https://parentsintouch.co.uk/Romeo-and-Juliet>>). Vedi anche Holland (2014, 79-80).

Due sono le caratteristiche più interessanti di questa graphic novel, una a livello di illustrazione e una a livello testuale. C'è una tendenza a illustrare ciò che nella commedia rimane a livello diegetico, come il sogno di Ermia che si risveglia avendo sognato un serpente che le striscia sul petto (“Help me, Lysander, help me! Do thy best / To pluck this crawling serpent from my breast”, II.ii.151-152), che nella graphic novel viene illustrato (*A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*, 52-53). Ermia e il lettore vedono il serpente strisciare e minacciare la ragazza.



Figg. 43, 44 – *Classical Comic MND* © Classical Comics

A livello testuale, la serie fornisce tre versioni (due per i classici non shakespeariani) della stessa graphic novel: “Original Text” (“Shakespeare’s entire play as a full-color Graphic novel”); “Plain Text” (“The entire play translated into plain English”) e “Quick Text” (“The entire play in quick modern English for a fast-paced read”). Le tre versioni sono rispettivamente indicate con una etichetta arancione, una viola e una verde (*A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*, 141). Nella sezione “education” del sito della serie si raccomanda di “Start with the Quick Text version to get a rapid understanding of the set sections. Then progress onto the Plain Text version, and on to the Original Text of Shakespeare”.¹¹ L’iconotesto rimane lo stesso, quasi a sottolineare la preminenza dell’immagine sulla forma e sulla struttura del testo. La semiscena in II.ii della commedia che vede Lisandro ed Ermia nel bosco dopo la loro fuga da Atene è un esempio di questo iperadattamento testuale. Il testo della versione “Original Text” è di 251 parole, tutte in maiuscolo, senza la scansione del verso, diventando di fatto prosa – questo, tipico di quasi tutte le versioni a fumetti e manga di Shakespeare.

¹¹ Free Resources - Classical Comics (<<http://www.classicalcomics.com/education/free-resources/>>).

LYS. FAIR LOVE, YOU FAINT WITH WANDERING IN THE WOOD, AND, TO SPEAK TROTH, I HAVE FORGOT OUR WAY. WE'LL REST US, HERMIA, IF YOU THINK IT GOOD, AND TARRY FOR THE COMFORT OF THE DAY.

HER. BE IT SO, LYSANDER; FIND YOU OUT A BED, FOR I UPON THIS BANK WILL REST MY HEAD.

LYS. ONE TURF SHALL SERVE AS PILLOW FOR US BOTH; ANE HEART, ONE BED, TWO BOSOMS, AND ONE TROTH.

HER. NAY, GOOD LYSANDER, FOR MY SAKE, MY DEAR, LIE FURTHER OFF YET; DO NOT LIE SO NEAR.

LYS. O TAKE THE SENSE, SWEET, OF MY INNOCENCE! LOVE TAKES THE MEANING IN LOVE'S CONFERENCE. I MEAN THAT MY HEART UNTO YOURS IS KNIT, SO THAT BUT ONE HEART WE CAN MAKE OF IT: TWO BOSOMS INTERCHAINÈD WITH AN OATH, SO THEN, TWO BOSOMS AND A SINGLE TROTH. THEN BY YOUR SIDE NO BED-ROOM ME DENY, FOR LYING SO, HERMIA, I DO NOT LIE.

HER. LYSANDER RIDDLES VERY PRETTILY. NOW MUCH BESHREW MY MANNERS AND MY PRIDE, IF HERMIA MEANT TO SAY LYSANDER LIED. BUT, GENTLE FRIEND, FOR LOVE AND COURTESY LIE FURTHER OFF, IN HUMAN MODESTY; SUCH SEPARATION AS MAY WELL BE SAID BECOMES A VIRTUOUS BACHELOR AND A MAID, SO FAR BE DISTANT.



Fig. 45, 46, 47 – Classical Comic MND © Classical Comics

Versione “Original Text”	Versione “Plain Text”	Versione “Quick Test”
<p>LYS. FAIR LOVE, YOU FAINT WITH WANDERING IN THE WOOD, AND, TO SPEAK TROTH, I HAVE FORGOT OUR WAY. WE’LL REST US, HERMIA, IF YOU THINK IT GOOD, AND TARRY FOR THE COMFORT OF THE DAY.</p> <p>HER. BE IT SO, LYSANDER; FIND YOU OUT A BED, FOR I UPON THIS BANK WILL REST MY HEAD.</p> <p>LYS. ONE TURF SHALL SERVE AS PILLOW FOR US BOTH; ANE HEART, ONE BED, TWO BOSOMS, AND ONE TROTH.</p> <p>HER. NAY, GOOD LYSANDER, FOR MY SAKE, MY DEAR, LIE FURTHER OFF YET; DO NOT LIE SO NEAR.</p> <p>LYS. O TAKE THE SENSE, SWEET, OF MY INNOCENCE! LOVE TAKES THE MEANING IN LOVE’S CONFERENCE. I MEAN THAT MY HEART UNTO YOURS IS KNIT, SO THAT BUT ONE HEART WE CAN MAKE OF IT: TWO BOSOMS INTERCHAINED WITH AN OATH, SO THEN, TWO BOSOMS AND A SINGLE TROTH. THEN BY YOUR SIDE NO BED-ROOM ME DENY, FOR LYING SO, HERMIA, I DO NOT LIE.</p> <p>HER. LYSANDER RIDDLES VERY PRETTILY. NOW MUCH BESHREW MY MANNERS AND MY PRIDE, IF HERMIA MEANT TO SAY LYSANDER LIED. BUT, GENTLE FRIEND, FOR LOVE AND COURTESY LIE FURTHER OFF, IN HUMAN MODESTY; SUCH SEPARATION AS MAY WELL BE SAID BECOMES A VIRTUOUS BACHELOR AND A MAID, SO FAR BE DISTANT.</p>	<p>LYS. MY LOVE, YOU LOOK LIKE YOU ARE ABOUT TO FAINT FROM WANDERING IN THIS FOREST. TO TELL YOU THE TRUTH, I THINK WE ARE LOST. WE CAN REST HERE, AND WAIT FOR MORNING.</p> <p>HER. LET’S DO THAT, LYSANDER. FIND YOURSELF A BED, AND I WILL LIE DOWN ON THIS SLOPING BANK.</p> <p>LYS. WE CAN SLEEP TOGETHER ON THE GRASS. TWO BODIES, WITH ONE HEART AND ONE PLEDGE OF LOVE.</p> <p>HER. NO DEAR LYSANDER – SLEEP FURTHER AWAY, FOR MY SAKE. DON’T SLEEP SO CLOSE TO ME.</p> <p>LYS. I DIDN’T MEAN TO OFFEND YOU SWEETHEART! LOVERS SHOULD BE ABLE TO UNDERSTAND EACH OTHER. I MEANT THAT OUR HEARTS ARE LINKED TOGETHER TO MAKE ONE HEART. OUR TWO BODIES ARE JOINED BY OUR MUTUAL PLEDGE OF LOVE. SO, LET ME SLEEP BESIDE YOU HERMIA. LYING NEXT TO YOU IS NOT THE SAME AS LYING TO YOU.</p> <p>HER. YOU HAVE A WAY WITH WORDS, LYSANDER. CURSE MY MANNERS AND MY PRIDE – I MA NOT SUGGESTING YOU ARE LYING; BUT PLEASE, DEAR, SLEEP FURTHER AWAY FROM ME, FOR THE SAKE OF LOVE AND RESPECT. IT IS ONLY PROPER THAT A WELL-MANNERED BACHELOR AND A WELL-BEHAVED YOUNG LADY SHOULD KEEP THEIR DISTANCE.</p>	<p>LYS. YOU LOOK LIKE YOU ARE ABOUT TO FAINT. WE CAN REST HERE UNTIL MORNING.</p> <p>HER. FIND YOURSELF A PLACE TO SLEEP. I WILL LIE DOWN HERE.</p> <p>LYS. CAN’T WE SLEEP TOGETHER?</p> <p>HER. NO, LYSANDER. SLEEP FURTHER AWAY.</p> <p>LYS. I DIDN’T MEAN OFFEND YOU. WE ARE SO MUCH IN LOVE, HERMIA – LET ME SLEEP BESIDE YOU.</p> <p>HER. PLEASE DEAR – SLEEP FURTHER AWAY. WE SHOULD KEEP OUR DISTANCE UNTIL WE ARE MARRIED.</p>

La versione “Plain Text” ha una lunghezza di 192 parole, con un solo balloon in meno nell’ultima illustrazione. La versione “Quick Text” ha una lunghezza drasticamente ridotta a sole 65 parole, con meno scambi nei cinque momenti illustrati sulla tavola, sedici contro otto, e un testo semplificato e più diretto – si veda l’invito di Lisandro a Ermia a dormire insieme, romantico e velatamente ammiccante nell’originale (vv. 47-48), quasi sfacciato in questa versione (“Can’t we sleep together?”). Nelle tre versioni si assiste a una riduzione del numero delle parole, ma anche alla loro semplificazione. La versione “Plain Text” condivide con la “Original Text” solo 18 parole, compresi i nomi dei personaggi; la versione “Quick Text” è approntata a partire dalla “Plain Text” con la quale condivide 37 parole sulle 65 totali.

L’apice di tutte le versioni comic e graphic di Shakespeare sono senz’altro i tre episodi di *The Sandman*¹² di Neil Gaiman, illustrati da Charles Vess: l’episodio 13, *Man of Good Fortune* (1990b), il 19, *A Midsummer Night’s Dream* (1990a), il 75, *The Tempest* (1996). L’antefatto alle due versioni shakespeariane è un patto fra il protagonista assoluto della serie Morpheus e Shakespeare, dopo che Marlowe ha espresso tutte le sue perplessità sul dramma che gli ha dato da leggere – *1 Henry VI* – e sembra scoraggiarlo da continuare dicendogli che potrebbe essere il suo primo e ultimo dramma (“It could be your last”, Gaiman 1990b, 1). Morpheus propone a Shakespeare di fargli scrivere “new dreams to spur the minds of men” (14).



Fig. 48 – N. Gaiman, *The Dream Country 3 MND*¹³

La versione del *Sogno* si focalizza sulla prima rappresentazione di *A Midsummer Night’s Dream* il 23 giugno 1593, probabile notte del solstizio d’estate. La commedia viene rappresentata sulle colline vicino a Wilmington di fronte a un pubblico un po’ bizzarro che proviene dal mondo delle fate, inclusi i protagonisti della commedia: Titania, Oberon, e Puck, che sono arrivati attraverso un portale che divide la fairyland dal mondo degli umani. Titania sembra interessata al figlio di Shakespeare Hamnet, che interpreta una piccola parte e che ricopre parzialmente il ruolo del bambino indiano, oggetto del litigio fra Oberon e Titania nella commedia che darà il via alla serie degli incantesimi. Titania cerca, alla fine della rappresentazione, di convincere

¹² Per una descrizione degli episodi della serie e un’analisi di quelli “shakespeariani” vedi Lancaster (2004), Castaldo (2004), Berninger (2010, 258-61), Ciaramaglia (2001) e (2003, 29-40), Round (2008).

¹³ Le immagini n. 48-51, tratte da N. Gaiman, *The Dream Country 3 MND*, sono qui riprodotte per finalità illustrative e non commerciali.

Hamnet a seguirla promettendogli che nella fairyland ci saranno “bonny dragons that will come when you do call them and fly you through the honeyed amber skies” e che “there is no night in my land, pretty boy, and it is forever summer’s twilight” (Gaiman, 1990a, 16). Hamnet alla fine, come gli altri attori, ricorda il tutto come un sogno: “I had such a strange dream. There was a great lady, who wanted me to go with her to a distant land” (24).

La versione di Gaiman mette a nudo il contrasto fra il mondo incantato delle fate e quello degli umani, ma a differenza della commedia sono le fate gli spettatori della storia e sono proprio loro che mettono in dubbio la veridicità degli eventi rappresentati, come se il mondo fantastico creato da Shakespeare – reale proprio nella prospettiva delle fate nella commedia – fosse non reale o meglio non rappresentabile. Sarà l’artefice del mega sogno, Morfeo, a sottolineare come le cose non necessariamente devono essere accadute per essere vere:

Auberon. But this diversion, although pleasant, is not true. Things never happened thus.

Morpheus. Oh, but it is true. Things need not have happened to be true. Tales and dreams are the shadow-truths that will endure when mere facts are dust and ashes, and forgot. (21)

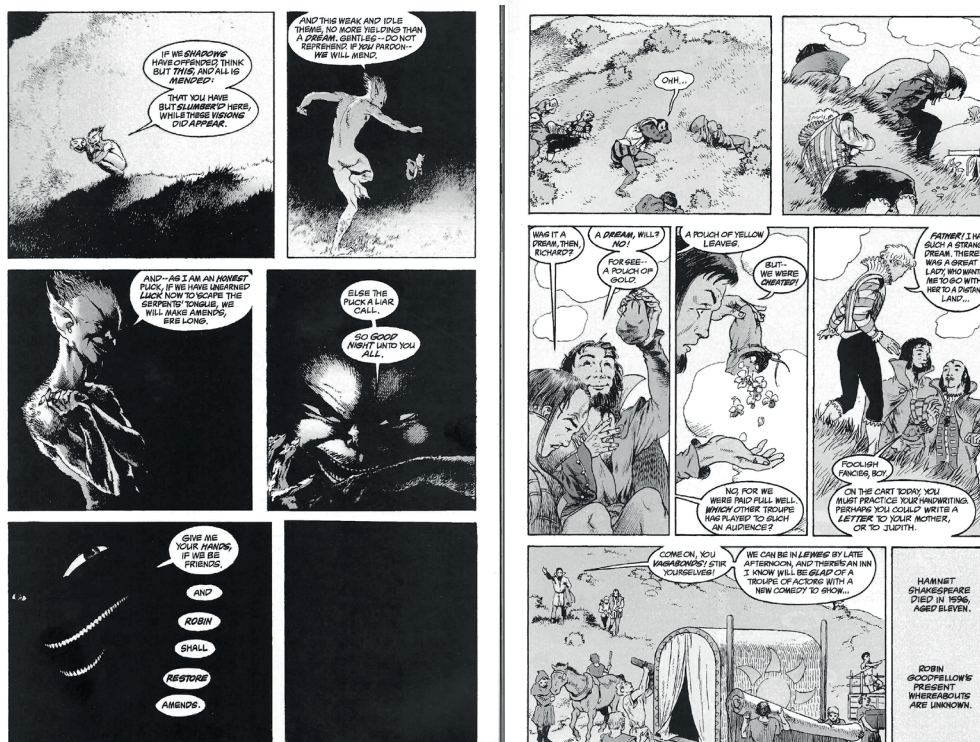
Il contrasto fra il mondo della rappresentazione della commedia (il mondo degli attori) e quello delle fate viene sottolineato dall’uso del colore più scuro e meno cromatico per gli scambi fra gli esseri soprannaturali, con Dream/Morpheus che ha i balloons neri con le parole in bianco – a sottolinearne la diversità.



Fig. 49 – N. Gaiman, *The Dream Country* 3 MND

Puck, alla fine della commedia, si congeda dal suo essere un attore che rappresenta sé stesso e interpreta il ruolo del vero Puck sulla scena e, a differenza di tutte le altre fate e folletti, non risponde all’invito di Auberon di lasciare il mondo degli umani decidendo di rimanere fra di loro come “the last hobgoblin in a dreary world” (22). L’epilogo di Puck, come suggerisce Mark Berninger è un doppio epilogo che segna da una parte la fine della commedia e, dall’altra, “the return to the frame narrative of the comic” (2010, 261). Questo passaggio vede Puck

progressivamente passare da una tenue oscurità all'inizio dell'epilogo, al buio assoluto che segue i versi "Give me your hands if we be friends and Robin shall restore amend", suddivisi in sei balloons (Gaiman 1990a, 23), per poi far trovare alla pagina successiva gli attori addormentati.



Figg. 50, 51 – Gaiman, *The Dream Country 3 MND*

Al loro risveglio, come gli innamorati in IV.ii della commedia, Shakespeare si chiede se sia stato tutto un sogno ("Was it a dream, then, Richard?", 24); la borsa, che credevano contenesse l'oro in ricompensa del loro spettacolo, contiene solo fiori gialli. Alle rimostranze di Richard Burbage ("We were cheated!", *ibidem*), Shakespeare replica: "No, for we were paid full well. Which other troupe has played to such an audience?" (*ibidem*). La storia si chiude con due riferimenti: uno fattuale, la morte di Hamnet nel 1596, e uno fantastico, "Robin Goodfellow's present whereabouts are unknown" (*ibidem*), che indica la successiva presenza di Puck nella serie di *Sandman*¹⁴ – che si concluderà con l'episodio *The Tempest*, nel 1996 dopo sessantadue episodi.

¹⁴ Puck tornerà negli episodi 58 e 66 (*The Kindly Ones 2, The Kindly Ones 10*).

Conclusion

Giorgio Melchiori ha fatto notare come il teatro e il predicatore fossero in epoca elisabettiana “gli unici mezzi di comunicazione” (1994, 253) e che gli equivalenti odierni siano i media come il cinema e la televisione. Negli ultimi settant’anni, altri media – cartoons, fumetti e manga – si sono appropriati di Shakespeare, un’appropriazione popolare che si scontra con quelle “high cultural conceptions of the ‘authentic Shakespeare’ ” (Lanier 2002, 19) che hanno dominato la ricezione delle opere shakespeariane. Nonostante l’avversione accademica, scrive Douglas Lanier, “they also communicate to a wide audience claims about what Shakespeare does and might mean to various cultural constituencies. They are, in short, productive, an important means by which notions about Shakespeare’s cultural significance is created, extended, debated, revised, and renewed” (19-20).

Riferimenti bibliografici

- Anonymous. 1628. *Robin Good-Fellow, His Mad Pranks, and Merry Jests*. London.
- Appignanesi, Richard, and Kate Brown, 2008. *A Midsummer Night’s Dream. Manga Shakespeare*. London: SelfMadeHero.
- Berninger, Mark. 2010. “Workshop III: Teaching Comics and Literary Studies—Neil Gaiman and Charles Vess’ ‘A Midsummer Night’s Dream’ ”. In *Comics as a Nexus of Cultures*, edited by Mark Berninger, Jochen Ecke, and Gideon Haberkorn, 253-64. Jefferson: McFarland & Company.
- Blum, Alex A. 1951. *Classics Illustrated 87: A Midsummer Night’s Dream*. New York: Classics Illustrated.
- Bottoms, Janet. 2001. “Speech, Image, Action: Animating Tales from Shakespeare”. *Children’s Literature in Education* vol. 32, no. 1: 3-15.
- Burt, Richard (ed.). 2007. *Shakespeares After Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in Mass Media and Popular Culture*. 2 vols. Westport-London: Greenwood Press.
- Calabrese, Stefano, e Elena Zagaglia. 2017. *Che cos’è la graphic novel*. Roma: Carocci.
- Castaldo, Annalisa. 2004. “‘No More Yielding than a Dream’: The Construction of Shakespeare in The Sandman”. *College Literature* vol. 31, no. 4: 94-110. doi: 10.1353/lit.2004.0052.
- Ciaramaglia, Fabio. 2001. “Shakespeare: disegni, nuvole, parlanti e sogni”. *Memoria di Shakespeare 2*, a cura di Agostino Lombardo, 225-50. Roma: Bulzoni.
- . 2003. *Shakespeare e il linguaggio del fumetto*. Roma: Bulzoni.
- Cioni, Fernando. 2018. “When the Lovers Meet Prospero: Jeremy Sams’s *The Enchanted Island*, a Shakespearean Pastiche”. *Textus* vol. 31, no. 3: 73-96.
- Colón Semenza, Gregory M. 2008. “Teens, Shakespeare, and the Dumbing Down Cliché: The Case of *The Animated Tales*”. *Shakespeare Bulletin* vol. 26, no. 2: 37-68.
- Gaiman, Neil. 1990a. *The Sandman Dream Country. A Midsummer Night’s Dream*. New York: DC Comics.
- . 1990b. *The Sandman Dream Country. The Man of Good Fortune*. New York: DC Comics.
- . 1996. *The Sandman Dream Country. The Tempest*. New York: DC Comics.
- Garfield, Leon. 1992a. *Shakespeare. the Animated Tales. A Midsummer Night’s Dream*. London: Heinemann.
- . 2009 [1992b]. “A Present for Mr Patten”. *Booksforkeeps 77*: <<https://booksforkeeps.co.uk/article/a-present-for-mr-patten/>> (09/2021).
- Hawkes, Terence. 1992. “Shakespeare for Children?”. *SHAKSPER: The Global Shakespeare Discussion List*.
- Hayley, Emma. 2010. “Manga Shakespeare”. In *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, edited by Toni Johnson-Woods, 267-80. New York: Continuum.
- Holland, Peter. 2014. “Selling Shakespeare: Comic Books, Graphic Novels and Manga”. *Anglistik: International Journal of English Studies* vol. 25, no. 120: 77-89.
- Jensen, Michael P. 2011. “Shakespeare and the Comic Book”. In *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, edited by Mark Thornton Burnett, Adrian Streete, and Ramona Wray, 388-405. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Jones, William B. Jr. 2011. *Classics Illustrated. A Cultural History*. Jefferson: McFarland.
- Jonson, Ben. 1995 [1612]. *Love Restored*. In *Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments, 1605-1640*, edited by David Lindley, 66-73. Oxford: Oxford University Press.
- Kott, Jan. 1985 [1964]. "Titania e la testa d'asino". In *Shakespeare nostro contemporaneo*, traduzione di Vera Petrelli, 211-34. Milano: Feltrinelli.
- Lancaster, Kurt. 2004. "Neil Gaiman's *A Midsummer Night's Dream*: Shakespeare Integrated into Popular Culture". *The Journal of American & Comparative Cultures* vol. 23, no. 3: 69-77.
- Lanier, Douglas. 2002. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, Barbara. 1992. "Bard Suffers Slings and Arrows", *Sunday Telegraph* 1 November.
- Lotman, Juri. 1981. "On the language of animated cartoon". In *Film Theory and General Semiotics*, edited by Lawrence M. O'Toole, and Ann Shukman, 36-39. Oxford: RPT Publications.
- McDonald, John F., Jason Cardy, and Kat Nicholson. 2011. *A Midsummer Night's Dream. The Graphic Novel*. Birmingham: Classical Comics.
- Melchiori, Giorgio. 1994. *Shakespeare: Genesi e struttura delle opere*. Roma-Bari: Laterza.
- Myklebost, Sven-Arve. 2008. "Rebuilding Shakespeare: Manga". *American, British, and Canadian Studies* vol. 11: 33-48.
- . 2012. "Shakespeare Manga: Early- or Post-modern?", *ImageText; Interdisciplinary Comic Studies* vol. 6, no. 3. <<https://imagetextjournal.com/shakespeare-manga-early-or-post-modern/>> (09/2021).
- . 2016. "Comic Books and Manga". In *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, edited by Bruce R. Smith, 2 vols., 1899-1905. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, Laurie. 2003. "Mixing media and animating Shakespeare tales". In *Shakespeare, The Movie II: Popularizing the plays on film, TV, video, and DVD*, edited by Richard Burt and Lynda E. Boose, 140-53. London: Routledge.
- . 2016. "Shakespeare and Animation". In *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, edited by Bruce R. Smith, 2 vols., 1966-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pepys, Samuel. 1983. *The Diary of Samuel Pepys*. vol. 3. 1662, edited by Robert C. Latham and William Matthews. London: Bell&Hyman.
- Rokison, Abigail. 2013. *Shakespeare for Young People: Productions, Versions, and Adaptations*. London: The Arden Shakespeare.
- Round, Julia. 2008. "Subverting Shakespeare? *The Sandman* #19: '*A Midsummer Night's Dream*'". In *Subl versions. Cultural Status, Genre and Critique*, edited by Pauline McPherson, Christopher Murray, Gordon Spark, and Kevin Corstorphine, 18-33. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sanders, Julie. 2007. *Shakespeare and Music. Afterlives and Borrowings*. Cambridge: Polity Press.
- Scarlini, Luca (a cura di). 2001. *Shakespeare & Shakespeare: trascrizioni, adattamenti, tradimenti 1965/2000*. Venezia: La Biennale.
- Shakespeare, William. 2017. *A Midsummer Night's Dream*. London: The Arden Shakespeare.
- Taylor, Gary. 1989. *Reinventing Shakespeare*. London: Hogarth Press.
- Waite, Teresa L. 1992. "'Tempest' and Others the Size of a Teapot", *The New York Times*, 9 November: C11.
- Weiner, Stephen. 2003. *The Rise of the Graphic Novel: Faster than a Speeding Bullet*. New York: NBM.
- Wells, Paul. 1999. "'Thou art translated': Analysing animated adaptation". In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 199-213. London: Routledge.
- Wells, Stanley. 1992. "Shakespeare's Been Framed". *Daily Telegraph: Telegraph TV and Radio*. 11 June.
- Wetmore, Kevin J. Jr. 2006. "The Amazing Adventures of Superbard: Shakespeare in Comics and Graphic Novels". In *Shakespeare and Youth Culture*, edited by Jennifer Hulbert, Kevin J. Wetmore Jr., and Robert L. York, 171-98. New York: Palgrave Macmillan.
- Yomtov, Nel, Berenice Muniz, and Fares Maese. 2012. *Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. A Graphic Novel*. North Mankato: Stone Arch Books.

