

Spazi cinematografici e letterari
di *Black Humour*:
The Lobster di Yorgos Lanthimos
e *Satin Island* di Tom McCarthy

Vincenzo Maggitti

Per questo breve viaggio nell'umorismo contemporaneo, partirei da un recente articolo, apparso sul *Guardian* a firma di Jonathan Coe (2015), come replica alle critiche mosse da Martin Amis nei confronti di Jeremy Corbyn, il discusso leader del partito labourista inglese. Nel suo intervento, Amis elenca i vari difetti che ha rilevato nella persona di Corbyn in quanto leader politico, tra i quali spicca l'accusa di mancanza di senso dell'umorismo, spunto che Coe utilizza per ragionare su cosa ne sia dell'umorismo nella nostra epoca.

Cita, a questo riguardo, tre esempi che sono emblematici di quella che ritiene una 'sconfitta' del senso dell'humour a vantaggio del protervo senso d'indignazione nel quale sono profuse le nostre energie intellettive, che, nel farlo, rodono e dilapidano la parte più determinante, cioè l'intelletto stesso. I *case-study* prescelti sono, appunto, tre, due dei quali, però, appartengono allo stesso ceppo originario. Il primo è il caso dello scienziato premio Nobel Sir Tim Hunt, il quale, di fronte alla richiesta inattesa di formulare alcune osservazioni *impromptu* ad una platea di donne scienziate a Seoul, ha replicato manifestando la sua perplessità sul perché avessero scelto di chiederlo proprio a un mostro sciovinista come lui. La reazione, prontamente amplificata nei social network, è stata di enorme sdegno ed è risultata nel completo discredito dell'autore della 'battuta', che,

per quanto infelice, non sembrava meritare le vessazioni, anche professionali, che ne sono derivate.

I successivi esempi proposti da Coe sono entrambi relativi al terribile attentato contro la redazione di Charlie Hebdo. Il primo è di particolare rilievo per l'attenzione tematica risvegliata dallo studio comparato delle letterature, in quanto si tratta del diniego, da parte della PEN, associazione letteraria internazionale, di attribuire alla rivista il premio per il coraggio nella libertà di espressione, per motivi di natura estetica, cioè per la mancata adesione del lavoro vignettistico e parodiante ai criteri di coraggio e perseveranza nel diffondere la verità che la associazione sottoscrive, motivazione dietro la quale Jonathan Coe vede profilarsi il pregiudizio estetico verso i generi letterari e non della commedia e dell'umorismo, colpevole, inoltre, di aver anche reso meno proficua la riflessione teorica sull'argomento. L'ultimo esempio è sul fraintendimento di cui è stata oggetto una vignetta pubblicata sulla medesima rivista nella sua ripresa post-attentato, che raffigurava il cadavere del bambino siriano trovato sulle spiagge turche accanto all'insegna di un McDonald reclamizzante un'offerta per un doppio menù baby, il tutto siglato dalla didascalia: "Così vicino alla meta". Torneremo a questa vignetta attraverso un'immagine di simili contrasti che compare nell'incipit di un romanzo inglese recente e si compone per associazione mentale, con meccanismi analoghi a quelli umoristici.

L'ipotesi di Coe, in effetti, sarebbe quella che la nostra società si sta velocemente privando della capacità di interpretare in chiave appunto umoristica la sovrapposizione di due piani concettuali diversi, la cui collisione dovrebbe provocare il riso, un riso, certo, non di scherno, bensì sostenuto da comprensione e empatia, ma pur sempre riso.

Per evidenziare la portata epocale insita nella perdita di questa capacità combinatoria da parte dell'uomo contemporaneo, Coe fa riferimento alla figura archetipica di questo processo mentale che sarebbe identificabile nella statua zoomorfa detta Leone-uomo o Leone-donna trovata in Germania e risalente a 40.000 anni fa, così come la cita Paul McDonald all'inizio del suo studio *The Philosophy of*

Humour (2012). La combinazione fra testa leonina e gambe di uomo ne farebbe in assoluto uno dei primi esempi di incongruenza, associabile alla omonima e di molto successiva teoria sull'umorismo. Non posso dire di condividere la scelta, perché mi sembra che le figure mitologiche in cui rientrano questo tipo d'ibridazioni fra umano e animale siano più pertinenti alla sovrapposizione fra i due regni che caratterizzava le società arcaiche. Trovo, tuttavia, interessante per lo scopo della nostra indagine, che il rapporto fra umano e animale sia tornato a occupare una posizione di rilievo in uno dei film che stanno facendo ridiscutere le dinamiche dell'umorismo *nero*, individuato come categoria a sé stante nell'universo letterario da André Breton nel 1940: il film in questione è *The Lobster* (2015) di Yorgos Lanthimos. La vicenda declina la trasformazione dell'uomo in animale in senso secolare, in un mondo privo di divinità e di spiritualità, dove la metamorfosi ha luogo come atto punitivo nei confronti di chi non riesce a trovare l'anima gemella, nel senso più letterale del termine, vista la necessità di condividere tare più che gusti che determina e sancisce la compatibilità della neo-coppia. Unico elemento di creatività personale è la libertà concessa al condannato di scegliersi l'animale in cui essere trasformato.

Tra i riferimenti culturali che vengono citati in modo ricorrente nelle recensioni e negli articoli apparsi sul film non mi è parso di vederne alcuni che vorrei discutere brevemente qui. Il primo è *Freaks* (1932), il film di Tod Browning dove la cavallerizza che finge per denaro d'innamorarsi del direttore lillipuziano del circo in cui lavora (altro modello di società chiusa e autarchica come quella del film *The Lobster*) viene punita dalla comunità di freaks con una mutilazione spaventosa che la trasforma in gallina. Il film non appartiene certo al genere umoristico, ma l'incongruenza fisica tra la giunonica amazzone e il piccolo direttore costituisce un elemento di deformazione dalla consuetudine che provoca nello spettatore un'attitudine umoristica, almeno fino al momento in cui la donna stessa ride con scherno della situazione, davanti al consesso dei freaks, credendo e confidando nella propria superiorità fisica, se non morale. Qui lo spettatore viene perentoriamente invitato a dissociarsi dal riso sguaiato della donna,

dallo sguardo di condanna che la panoramica della macchina da presa riprende su ogni singolo volto dei invitati, rinviandolo allo spettatore medesimo che vede la sua posizione, e la sua responsabilità, coincidere con quelle della donna.

Il secondo riferimento che *The Lobster* mi ha richiamato alla mente è *Rhinocéros* (1959) di Ionesco, dove l'incongruenza è esplicita nella progressiva occupazione del suolo cittadino europeo da parte di un animale che non è geograficamente e culturalmente plausibile nel contesto, ma la cui apparizione rivela l'assurdità del consorzio umano, che si perde nel logocentrismo classificatorio di stabilire se l'esemplare sia di provenienza asiatica o africana. Un momento simile, ma solo sul piano visivo, si ritrova nel film *The Lobster*, quando un cammello attraversa lo schermo in una sequenza ambientata nella foresta, sede della comunità dissidente e alternativa a quella delle coppie, in cui l'amore è bandito, sia come forma di sessualità sia come sentimento, specchio deforme dell'altra comunità. Ma l'apparizione, in *The Lobster*, resta sfondo e non provoca stupore né scompensi interpretativi perché lo spettatore è conscio del motivo della presenza di animali esotici, per la libera scelta del candidato a scegliersi l'animale, noncurante dell'ambiente. Il rinoceronte in Ionesco, che calpesta il domestico, resta sempre una minaccia per l'umanità, che nel modo di reagire dimostra la propria inconsapevolezza del processo di assimilazione e omologazione che sta avvenendo. Nel film di Lanthimos la metafora animalesca non diventa mai pregnante, se non nel caso del fratello del protagonista, che ha già subito la mutazione prevista per i single, e, non a caso, è diventato un cane. Il suo assassinio, da parte della neo-consorte, teso a verificare l'assenza di emotività nel suo partner, turba lo spettatore proprio nella misura in cui l'animale vittima è già convenzionalmente un sostituto dell'uomo. Lo straniamento che l'incongruenza uomo-animale dovrebbe provocare resta solo latente nel film, comprovando questa perdita fiducia nelle capacità interpretative segnalata da Coe.

Spostandoci su un piano diverso, tutto umano, il film riporta in auge un discorso sulla psicopatologia del conformismo e sulla necessità endemica di essere uguali agli altri che Woody Allen aveva

trattato in modo esilarante in *Zelig* (1983). In questo film l'incongruenza era costantemente reiterata nel paradossale processo di assuefazione fisica che il protagonista subiva ogni volta che incontrava un diverso da lui. La diversità in Allen si declinava certo nei modi più evidenti dell'etnia, ma corrispondeva a un bisogno di accettazione che Leonard Zelig rivela solo sotto ipnosi e che costituisce una delle basi su cui si fonda l'utilizzo parrocchiale dell'umorismo, quello che ci riporta al contesto da cui proveniamo ma che rivela, nel rovescio della medaglia, il senso di ansietà e di difficoltà che questa conferma può provocare in noi. La connotazione storicizzante del film permetteva a Allen di creare uno degli apici novecenteschi dell'incongruenza nella visione del piccolo ebreo Zelig seduto sullo stesso palco da cui Hitler sta proclamando alla folla a suon di urla, queste sì bestiali, il suo odio fascista e razzista. Nel film *The Lobster* la dimensione spazio-temporale è invece resa in modo distopico, con l'alternanza tra i due mondi contrapposti della città e dell'hotel residence da un lato, e della foresta dall'altro, in una versione aggiornata di città vs campagna che viene progressivamente annullata dal comune delirio di proibizione e conformismo forzato che anima entrambe le comunità. La dinamica dell'incongruenza viene però ritrovata nei pressi del finale del film, quando la cecità della donna nella coppia eversiva che si è formata con il protagonista dà luogo a dialoghi d'involontario umorismo, basato sul contrasto semantico-visivo tra gli oggetti che lui offre al suo tatto per rieducarne la capacità di riconoscimento e la definizione che lei ne dà, avvalorata dal consenso del suo partner che si prende, non sappiamo quanto teneramente, gioco di lei insieme a noi spettatori, qui invitati ad essere politicamente scorretti. Scorrettezza che diventa poi complicità nell'augurarci che dal bagno in cui va con l'intenzione programmatica di cavarsi gli occhi per diventare cieco come lei, quindi compatibile agli occhi della legge, il protagonista esca solo per scappare. Lo schermo buio su cui si chiude il film, per quanto leggibile come metafora di cecità, può essere anche spazio consono su cui proiettare il nostro umorismo nero sulla coppia.

La trasformazione animale dell'uomo illustrata nel film sembra proporre un riavvicinamento, certo forzato, alla natura e un

riposizionamento dell'animale nel contesto umano, come apparente ritorno dell'uomo a una condizione di libertà da costrizioni sociali e comportamentali, che si traduce nel film in bando e persecuzione per gli animali-uomini braccati nelle battute di caccia che la comunità pro-coppia organizza giornalmente. L'effetto che la mutazione animalesca provoca è umoristicamente contrario a una fuga liberatoria, e rimanda, per straniamento, alla sensazione che suscitano le figure ottocentesche di animali in veste umana dipinte dal caricaturista francese Jean-Jaques Grandville e pubblicate tra il 1840 e il 1842. Come osservava John Berger (2009) in un saggio sul rapporto fra uomo e animale, le illustrazioni di Grandville sembrano inserirsi nell'antica tradizione di esibire i difetti umani attraverso la comparazione con gli animali, mentre, a ben guardare, dimostrano il definitivo imprigionamento degli animali nelle categorie di comportamento umano, nelle quali gli animali trovano compiuta realizzazione dei pregi e difetti attribuiti. Anche nel film di Lanthimos la fuga nel regno animale è solo apparenza, che risulta, anzi, in un annullamento dell'animale, corroborato dalla convinzione che si tratti sempre, in realtà, di un uomo o di una donna che lo sono diventati per punizione. Di questo aspetto lo spettatore prende coscienza in modo scioccante a partire dall'incipit, quando la brutale esecuzione di un asino da parte di una donna insinua il dubbio che sia *solo* un animale l'oggetto di tanto irrefrenabile odio. L'umorismo visivo della sovrapposizione fra uomo e animale, spesso esotico o improbabile come quello del titolo stesso del film, si fa da subito nero per la componente di estrema violenza che lo connota.

Torniamo alla vignetta di Charlie Hebdo che ho introdotto sopra. Ne troviamo eco indiretta in un romanzo corrosivo di recente pubblicazione, che ha avuto, contrariamente al film di Lanthimos, scarso riscontro nel pubblico e nella critica italiani. Il libro s'intitola *Satin Island* (2015) di Tom McCarthy, in cui ci viene descritto un processo mentale di associazione tra immagini incongruenti fra loro, che può valere come modello esplicativo dell'attitudine combinatoria che presiede alla realizzazione di una vignetta come quella della rivista satirica francese, imputata di scorrettezza e di immoralità dai media. Il

romanzo ha già, di per sé, una struttura che regge sull'incongruenza come procedimento compositivo, essendo basato sulla combinazione di spazi anti-narrativi e non congruenti fra loro, se non per la presenza del narratore. Quest'ultimo, anche protagonista *sui generis* del romanzo, inizia la narrazione in un non-luogo come l'aeroporto, dove consuma l'attesa del ripristino dei voli, navigando sul suo laptop alla ricerca d'informazioni sulla veridicità della Sindone (da qui apprendiamo che si trova a Torino) e sbirciando sul laptop del vicino e sui monitor degli schermi che alternano immagini di palinsesti televisivi a notizie sui voli. Una partita di calcio, la scena di un attentato appena accaduto in Medio-oriente e l'incidente marittimo di una petroliera si offrono alla visione multimediale dell'io narrante, che, dopo averne registrato l'affastellarsi, si sofferma su quelle che riguardano l'attentato e si accorge, per il modo in cui l'incongruenza spicca nel contesto delle immagini, che una delle persone coinvolte, ripresa mentre corre urlando verso la macchina da presa, indossa una maglietta con sopra stampato un disegno di Snoopy nella sua solita posizione sdraiata sul tetto della cuccia con la scritta Perfection che vi aleggia sopra. L'incongruenza è simile a quella che Coe ravvisa nella descrizione della vignetta sul bambino siriano accanto al McDonald, e che motiva il dissenso popolare per la sovrapposizione dei piani di lettura. Ma nel testo di McCarthy avviene un passaggio ulteriore.

Mentre sta riflettendo sull'incongruenza, il narratore riceve, infatti, un sms dal direttore della compagnia per cui lavora che gli comunica l'approvazione di un progetto di particolare importanza e di lunga gestazione. Questa notizia riformula la percezione delle immagini sull'attentato, per cui l'incongruenza prima osservata si amplifica e trasforma improvvisamente la scena, facendo sembrare che la vittima dell'attentato stia esultando per il successo della compagnia, e che, come per osmosi televisiva, lo stiano facendo anche i calciatori dopo aver segnato il gol che il monitor accanto visualizza con immagini rallentate. La scorrettezza politica del rovesciamento non fa che esaltare la differente prospettiva da cui l'evento è considerato, prospettiva che, nel caso del narratore, è quella di un antropologo. Giunto alla ribalta accademica come provetto ricercatore per una

pubblicazione sulla club culture nella Londra degli anni Novanta del decennio passato (fama che il narratore connota e ribalta ironicamente come pari a quella di un calciatore di serie C), trova poi lavoro come consulente (*corporate ethnographer*) per una ditta dal profilo etereamente terziario, il cui operato consiste nel dare consigli ad altre società su come ricontestualizzare e dare sfumature originali ai loro prodotti e servizi.

Nel riferire in cosa era stato maggiormente lodato il suo libro di antropologia contemporanea, il narratore puntualizza che, a suscitare il plauso della critica, non erano stati i risultati della ricerca svolta, quanto gli *asides*, frequenti e consistenti, in cui rifletteva sui metodi della disciplina e sulle perplessità che la loro applicazione generava nella sua mente. Questo riferimento alla convenzione dell'*aside* contiene, "en abyme", il principio compositivo del romanzo stesso, cui ho accennato sopra, dove il rapporto privilegiato nonché complice con il lettore viene cercato fin dall'inizio, per quanto incongruamente decentrato nel secondo capitolo, dall'incipit d'eco melvillianiana del «Me? Call me U», che scardina per sovrapposizione fonetica anche la distinzione fra chi narra e chi legge. La considerazione a margine, lo spunto riflessivo, la notazione estemporanea perdono la loro caratteristica brevità d'esposizione e diventano il testo, o meglio, il Great Report che, come presto scopriremo, l'antropologo sta redigendo per il capo della compagnia. Sull'oggetto di questo Great Report non esiste una precisa indicazione, e lo stesso antropologo ne paga le conseguenze, arrivando a paventare l'impossibilità di stesura: si tratta del Documento, come lo chiama il boss, anzi, del Libro che dovrebbe sintetizzare l'era presente, lasciandosi alle spalle il formato stesso del libro come siamo abituati a pensarlo. Proprio a causa di questo carattere spropositato del Report, e per la sua mancanza di limiti e di campi ben definiti da indagare, il romanzo di McCarthy ne diventa riflesso e i file che l'antropologo compila per il Report sono a immagine e somiglianza di quelli che compongono il romanzo stesso. Vi entrano svariati argomenti, spesso accomunati da caratteristiche tragiche di cui l'antropologo mette in risalto gli aspetti paradossali e incongruenti che li attraversano, tanto: l'incidente mortale di un paracadutista, ad

esempio, diventa occasione per seguirne la parabola giudiziaria che vede prima indagati la moglie e gli amici (tutti della “tribù” dei paracadutisti) per poi passare a vagliare l’ipotesi di un suicidio da parte degli inquirenti, secondo una modalità che sembra ripetersi anche a latitudini diverse, come in un sistema antropologico di ricorrenze rituali.

Uno degli argomenti che il romanzo disamina anche in vista del suo inserimento nell’immane contenitore del Report è il fenomeno delle perdite di petrolio in mare, di cui aveva appunto seguito il recente episodio sui monitor dell’aeroporto. Qui, ancora più che altrove nel testo, emerge la strategia di straniamento che Henk Driessen interpreta come elemento chiave nel connubio fra antropologia e humour, per mezzo del quale «si smantella il senso comune e si evoca l’inaspettato» (Driessen 1977: 227).

Prima ancora che sul tema prescelto, la prospettiva di straniamento come strategia d’interpretazione del mondo viene sperimentata dall’antropologo sulla sua pelle quando, invitato a una conferenza sul Contemporaneo, ma privo di un’argomentazione valida per sostenere il suo punto sul tema proposto, decide di esporre il suo dubbio sui presupposti logici dell’argomento, provocando una reazione di gelida accoglienza fra i convenuti. Questa prima, fallimentare esposizione, serve, in realtà, a prepararci per il secondo intervento che avverrà, con maggiore dispiego di energia retorica, a unico beneficio di noi lettori, perché frutto del lavoro di ripensamento che l’antropologo fa nei giorni successivi su come sarebbe dovuta essere la sua presentazione. La settimana dopo il narratore, infatti, torna a riflettere sulla conferenza, cercando di ricreare, quasi inscenandola nella sua mente, una nuova occasione per presentare il suo contributo alla conferenza. Non solo la presentazione, ma anche la platea dell’auditorium si configura nella sua mente come un viaggio a ritroso nel tempo, riempita da un pubblico di soli uomini con le basette folte e la pipa in bocca (anche se lui continua a usufruire di proiettore e Wi-Fi). E decide di esaminare la questione delle fuoriuscite di petrolio, ma da un punto di vista completamente diverso dal solito. In questa sua prospettiva rovesciata, il petrolio assume, o meglio, recupera i

tratti di un elemento squisitamente naturale, per il suo essere fatto di composti animali vegetali e minerali filtrati dalla roccia, e la sua fuoriuscita lo riporterebbe, nella sua visione inedita, a occupare uno spazio ben più compatibile con la natura del mare stesso che è accusato di inquinare. La relazione si conclude, paradossalmente, con la proposta che l'uomo responsabile di questo zampillo dovrebbe essere considerato il vero ambientalista. A questo ribaltamento, che ottiene il plauso più entusiasta da parte degli altri convegnisti, tanto rumoroso da essere quasi assordante, ci dice il relatore, siamo stati preparati dalla rilettura 'epocale' che aveva fatto nella prima presentazione, quella accolta male, proponendo d'interpretare il termine "epoca" nel senso di prospettiva e di punto di vista che aveva anticamente nella pratica astronomica. La trovata umoristica di sbagliare la relazione 'ufficiale', per poi correggerla nella fantasia della seconda relazione, fa letteralmente coincidere lo straniamento dell'argomentazione a 'favore' delle perdite di petrolio con il cambiamento duplice di prospettiva, come termine e come prassi. Altri particolari poi concorrono a meglio definire la descrizione di questo ripensamento in chiave umoristica, non ultimo il dettaglio dell'unica voce di dissenso che si alza dalla platea, nella quale l'antropologo riconosce quella del suo vicino di sala d'attesa all'aeroporto di Torino, lo stesso che, infastidito dalle ripetute occhiate lanciate sul monitor del suo laptop, aveva cambiato prontamente posto.

Nel petrolio, McCarthy ritrova l'origine fluida degli umori che avevano governato il senso della parola prima che l'arguzia settecentesca di Shafetsbury¹ se ne appropriasse nei termini a noi oggi noti. Anche il Great Report, che di questo humour nero è pieno, viene definito, a un certo punto del romanzo, come «una massa umida e morbida che forma il corpo *opaco*» del lavoro/testo/opera in continua trasformazione per il dilatare e dilagare continuo delle incongruenze

¹ Collegando lo *humour* all'idea di *sensus communis*, come recita il titolo del suo trattato, Antony Ashley-Cooper, conte di Shafetsbury, sancisce l'accezione moderna del termine, ma in un senso che «comporta restrizioni al libero uso dello spirito e dello humour», Critchley 2004: 80.

che l'antropologo osserva nel contemporaneo (un riflesso vischioso e magmatico che lo accomuna con il *Petrolio* pasoliniano²) Altrettanto nero è il colore che sta prendendo la pelle del suo amico Petr, malato terminale di cancro, nel cui corpo è come se il mondo avesse lasciato il suo deposito sporco e scuro, trasformandolo in un angelo che emana una radiosità fatta di pura oscurità ma intensa e accecante come quella opposta della luce. E nero, per finire, è anche l'inchiostro che l'antropologo vede deturpare la pagina bianca dopo averlo associato all'immagine del petrolio che vede diffondersi in mare sullo schermo del suo laptop. L'interdipendenza fra testo e mondo che l'approccio ecocritico alla letteratura sta mettendo in maggiore evidenza, concentrandosi «sulla relazione e la contaminazione tra i diversi elementi dell'ambiente rappresentati nell'opera letteraria» (Scaffai 2011), viene osservata da McCarthy da una posizione umoristica, nel senso che acuisce la capacità di percepire l'incongruenza nelle situazioni, soprattutto in quelle, come il disastro ecologico, in cui la reazione culturalmente convenzionale ha irrigidito le forme della nostra risposta, esprimendo l'urgenza di liberarsi dal rifiuto in modo soprattutto simbolico, per preservare, come scrive ancora Niccolò Scaffai, «un confine invalicabile tra ordine e disordine» (*ibid.*). Questo confine viene ridisegnato dallo scrittore fino al suo margine estremo, quello della morte, quando l'antropologo ripensa all'insulsaggine del suo desiderio che le finestre dell'ospedale dove è ricoverato il suo amico vengano pulite, mentre il loro sporco non è che immagine materiale dello stesso sporco che si è stratificato nel corpo dei malati, determinando la loro beatificazione al negativo, come al negativo è stata storicamente, e incongruamente letta la foto che ha creato l'immagine della Sindone con cui si apre il romanzo.

² A maggior conforto di questa possibile convergenza in temi di opacità politica della storia italiana, il romanzo di McCarthy offre una rilettura particolarmente inquietante dei fatti di Genova ai tempi del Summit del G8 attraverso l'esperienza della "fidanzata" dell'antropologo, Madison, che rivela così il suo passato da attivista.

Bibliografia

- Berger, John, "Why Look at Animals?", Id., *Why Look at Animals?*, London, Penguin, 2009: 12-37.
- Coe, Jonathan, "Is Martin Amis right? Or will Jeremy Corbin have the last laugh?", <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/30>, online (ultimo accesso (25/11/2016)).
- Critchley, Simon, *On Humour* (2002), trad. it. *Humour*, trad. Armando Lo Monaco, Il Melangolo, Genova, 2004.
- Dressen, Henk, "Humour, laughter and the field: reflections from anthropology", *A Cultural History of Humour*, Eds. Jan Bremmer - Herman Roodeenburg, Cambridge, Polity, 1977.
- McDonald, Paul, *The Philosophy of Humour*, Penrith, CA, HEB Humanities E Books, 2012.
- Scaffai, Niccolò, "Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo", *Between*, I.1 (2011), <http://www.betweenjournal.it/>

Filmografia

- The Lobster*, Dir. Yorgos Lanthimos, Grecia, 2015.
- Freaks*, Dir. Tod Browning, USA, 1932.
- Zelig*, Dir. Woody Allen, USA, 1983.

L'autore

Vincenzo Maggitti

Vincenzo Maggitti insegna Inglese nella scuola secondaria superiore. Ha svolto attività di lettore di italiano presso l'Università di Stoccolma dal 2007 al 2013. Ha conseguito il dottorato di ricerca in

Scienze Letterarie (Letterature Compare) a Roma Tre e si occupa della relazione fra linguaggi artistici, in particolare cinema e letteratura. Ha pubblicato una monografia sull'argomento (*Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*) per i tipi di Liguori, e diversi articoli su riviste letterarie specialistiche ("Letterature d'America", "Contemporanea" e "Annali d'Italianistica") e su riviste online ("Between", "Arabeschi").

Email: vincenzo.maggitti@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Maggitti, Vincenzo, "Spazi cinematografici e letterari di Black Humour: *The Lobster* di Yorgos Lanthimos e *Satin Island* di Tom McCarthy", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>