



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte,
del cinema e della musica**

**Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello
spettacolo**

Tesi di laurea triennale

**Il comico in *Everything Everywhere All at Once*
(2022) di Daniel Scheinert e Daniel Kwan**

**Comedy in *Everything Everywhere All at Once* (2022) by Daniel Scheinert and
Daniel Kwan**

Relatrice:

Prof.ssa Farah Polato

Laureanda: Prisca Teresa
Sofia Spagnol

Matricola: 2004725

Anno Accademico: 2022-2023

Indice

<i>Introduzione</i>	1
1. Genere cinematografico tra metodi, contaminazione e comico	3
1.1 Introduzione al concetto di “genere” e alla sua categorizzazione all’interno dell’ambito cinematografico.....	3
1.2. Contaminazione di generi cinematografici e cinema ibrido.....	13
1.3. Teorie sul comico	17
2. <i>Everything Everywhere All at Once</i>	27
2.1. Introduzione alla trama	27
2.2. Ricezione della critica	33
2.3. Ibridazione di generi all’interno del film	37
3. <i>Il comico ed Everything Everywhere All at Once</i>	42
3.0.	42
3.1. L’assurdo come categoria del conflitto.....	42
3.1.1. Le rocce parlanti.....	44
3.2. Parodia come imitazione e trasgressione.....	49
3.2.1. <i>Ratatouille</i> (Brad Bird, USA, 2007) e “ <i>Lavatouille</i> ”.....	52
3.2.2. <i>2001: Odissea nello spazio</i> (Stanley Kubrick, USA, 1968) e l’universo delle dita hot dog	55
3.3. Origine e definizione di “slapstick comedy”	57
3.3.1. Slapstick: tra violenza e gentilezza	60
<i>Bibliografia</i>	65
<i>Voci enciclopediche</i>	66
<i>Articoli su Everything Everywhere All at Once (2022)</i>	67
<i>Sitografia</i>	69
<i>Scheda Filmografica</i>	69

Introduzione

Everything Everywhere All at Once, film del 2022 prodotto e distribuito dalla casa cinematografica americana A24, è risultato vincitore di 7 premi agli Oscar 2023. Diretto da Daniel Kwan e Daniel Scheinert, conosciuti anche semplicemente come “The Daniels”, si caratterizza, da una parte, per alcuni temi di attualità trattati, quali, ad esempio, la filosofia nichilista o il trauma generazionale, dall'altra per la forte componente di ibridazione e contaminazione tra generi cinematografici e per la capacità di alternarli tra di loro, passando dalla commedia al drammatico, dal genere d'azione allo science-fiction, dal cinema delle arti marziali all'animazione etc... A tal riguardo, in considerazione della centralità assunta dal comico, verrà indagata la relazione di questo genere con i temi trattati, socialmente rilevanti, e con gli stilemi degli altri generi con cui interagisce. A fronte dell'ampia letteratura riguardante lo sviluppo del genere cinematografico e le sue diverse implicazioni, l'analisi si concentrerà su alcuni contributi e, in particolare, sull'apporto offerto dagli interventi di Rick Altman.

Inizialmente l'elaborato si concentrerà su una sezione dedicata all'introduzione alla nozione di “genere”, che ha conosciuto diverse accezioni sia in relazione a componenti di carattere testuale, sia alle forme di produzione, sia a quelle della ricezione. Successivamente, sempre all'interno dello stesso capitolo, verrà trattato l'aspetto dell'ibridazione e contaminazione di generi cinematografici; infine, l'attenzione sarà volta alla riflessione sul genere comico attraverso le teorie sul riso e sul comico di Henri Bergson, Luigi Pirandello e Michail Bachtin. Ci si focalizzerà, quindi, su alcuni studi letterari di tali autori, adattando e trasportando al caso cinematografico le loro teorie sulla letteratura.

Nel secondo capitolo, si introdurrà il film in oggetto, *Everything Everywhere All at Once*, a partire dalla ricezione della critica dove emerge l'attenzione volta alla contaminazione di generi cinematografici all'interno dell'opera. Essendo il film di recente uscita, non sono ancora presenti testi o saggi a riguardo. L'analisi partirà, quindi, da recensioni e articoli, soprattutto in lingua inglese, pubblicati online su note riviste statunitensi e/o britanniche come, ad esempio, *The Times* o *Vanity Fair*: la validità di questi documenti sarà verificata specialmente in base alla professionalità di tali riviste.

Si passerà quindi alle analisi di alcune sequenze particolarmente significative dell'utilizzo del comico. In particolare, la selezione mostrerà un utilizzo di un umorismo surreale o dell'assurdo, connesso anche alla parodia e allo “slapstick”, argomenti che verranno analizzati nell'ultimo capitolo.

La scelta di trattare questo tema è stata successiva ad un'esperienza di mobilità Erasmus+, che mi ha permesso di frequentare il corso "Screen Comedy" tenuto dal professor Paul Flaig, all'University of St Andrews, in Scozia, durante il secondo semestre dell'anno accademico 2022-2023: nel corso delle lezioni sono stati analizzati diversi approcci sia alle varie forme sia alle teorie del genere comico, con particolare riferimento alle declinazioni cinematografiche. L'insegnamento era comprensivo di una parte di analisi di sequenze filmiche, al fine di verificare sulle testualità le sollecitazioni offerte dal quadro teorico e di individuare i meccanismi del comico e le sue implicazioni, per esempio, sull'oggetto sottoposto al procedimento del comico.

1. Genere cinematografico tra metodi, contaminazione e comico

1.1 Introduzione al concetto di “genere” e alla sua categorizzazione all’interno dell’ambito cinematografico

Secondo una accezione intuitiva del termine “genere” in ambito letterario e cinematografico si intende un insieme di opere che presentano determinate caratteristiche che le accomunano; più specificamente in ambito cinematografico, la parola genere è andata col tempo riferendosi a una convenzione attraverso la quale è possibile categorizzare i vari prodotti in base a motivi stilistici e/o temi ricorrenti. All’interno degli studi sul genere nel cinema, particolarmente importante è stato, a partire dagli anni Ottanta, il contributo teorico di Rick Altman, professore di cinema all’University of Iowa negli Stati Uniti: il suo testo *Film/Genere*¹, pubblicato nel 1999 e tradotto in italiano nel 2004, è diventato un punto di riferimento per questo dibattito; specifica attenzione è stata rivolta da Altman alla ricezione e allo sviluppo di nuovi generi, in dialettica con i canoni del cinema classico. L’approccio alla nozione ha visto sviluppare una molteplicità di prospettive e di implicazioni analizzate, dall’articolazione delle categorizzazioni, anche interne – i sottotipi –, alla pluralità dei piani (testuale, produttivo, di fruizione...) verso una complessità che non sarà possibile affrontare in modo esaustivo nell’economia del presente elaborato. Di qui la scelta di effettuare una selezione e concentrarsi su un numero limitato di studi e declinazioni in relazione alla pertinenza con il caso di studio. Nello specifico, il suddetto Rick Altman, il cui contributo agli studi sui generi è stato fondamentale, e Sarah Berry-Flint, per l’attenzione dedicata dalla studiosa al problema della definizione dei generi e per l’approccio interdisciplinare, che vede in relazione cinema, arte, antropologia e sociologia.

La domanda che sorge spontanea è: cosa caratterizza un genere cinematografico? La parola chiave in questo contesto è “ripetitività”, ovvero forme ricorsive tra più opere rintracciabili da diverse angolazioni: storie narrate, personaggi, intrecci della trama, ambientazioni, estetica visiva... che diventano delle caratteristiche distintive come, per esempio, il ricorso alla magia nei film di genere fantasy. Secondo la definizione fornita da Sarah Berry-Flint nel capitolo “Genre” in *A Companion to Film Theory* del 2004, i generi cinematografici sono un mezzo utilizzato per raggruppare i film in base al loro stile e al tipo di storia che raccontano: di conseguenza, si definisce “film di genere” ciò che può essere facilmente categorizzabile per stile e trama in riferimento ad un criterio e modello noto a livello

¹ R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

culturale² e ciò che contribuisce alla circolazione dei film a livello di industria, critica e pubblico³. L'autrice continua affermando che i generi offrono agli spettatori un modo per scegliere i film e aiutano a individuare l'audience cui ci si rivolge. Inoltre, sebbene il cinema esista dalla fine del XIX secolo, la critica cinematografica ha a lungo ignorato la questione sul genere: inizialmente i critici tendevano a valorizzare opere individuali e a considerare la maggior parte dei film di genere come prodotti convenzionali di un'industria di basso livello. Accadeva che, a volte, alcuni film di genere venissero inseriti nel canone, ma fu solo nel secondo dopoguerra, grazie alla rivalutazione post-bellica del cinema hollywoodiano da parte di critici come André Bazin, che la relazione tra la produzione cinematografica di genere e il modello romantico/modernista di produzione artistica venne esplorata seriamente⁴. Con questa affermazione, Berry-Flint vuole evidenziare come i film di genere, che seguono convenzioni e formule narrative predefinite, possono essere considerati in relazione agli approcci artistici romantici e modernisti, che tendevano ad enfatizzare la soggettività e l'individualità, allontanandosi così da canoni e tradizioni accademiche.

I generi del cinema delle origini derivarono dalla trasposizione di schemi visuali, narrativi e discorsivi dei media precedenti applicati alle forme filmiche⁵: se in Giappone questi film prendono le tecniche di narrazione dal teatro tradizionale, negli Stati Uniti e in Europa le prime categorie cinematografiche nascono da altre forme popolari, ovvero il melodramma, lo spettacolo religioso, la fotografia giornalistica e quella pittorica, gli show western, la letteratura di viaggio o scientifica e il romanzo. Nonostante questa storia di evoluzione dei generi, il compito della loro analisi negli studi cinematografici è spesso stato quello di chiarire le caratteristiche chiave e i limiti di ciascun genere: tali approcci implicano che i generi abbiano qualità specifiche che, allo stesso modo di altre forme artistiche, dimostrano la loro essenza quando sviluppate in una forma classica o ideale⁶. A riguardo, l'autrice riporta le parole di

² "Film genres are ways of grouping movies by style and story; a "genre film" is one that can be easily categorized with reference to a culturally familiar rubric", S. Berry-Flint, *Genre*, in R. Stam (a cura di), *A Companion to Film Theory*, cap. III, Malden, Blackwell Publishing, 2004, p. 25.

³ "Genres are vehicles for the circulation of films in industrial, critical and popular discourses", *ivi*, p. 26.

⁴ "Early film critics thus tended to valorize individual works and see most genre films as formulaic products of a low-brow industry. Individual genre films were occasionally canonized, but it was not until the post-war reappraisal of Hollywood cinema by critics like André Bazin that the relationship between genre filmmaking and the Romantic/modernist model of artistic production was seriously explored", *ivi*, p. 28.

⁵ "Early film genres were derived by the transposition of visual, narrative, and discursive patterns from older media onto cinematic forms", *ibidem*.

⁶ "In spite of this history of polyglot genre formation, the task of genre analysis in film studies has often been seen as one of clarifying the key qualities and limits of each genre [...] such approaches imply that genres have highly specific qualities which, like art forms more generally, demonstrate their essence when developed into a classical or ideal form", *ibidem*.

David Bordwell, storico del cinema, il quale, nel suo testo del 1997 *On the History of Film Style*, scrive che i primi studiosi di cinema adottarono questo modello di evoluzione tipico dell'arte, che proponeva uno sviluppo progressivo da forme più semplici a forme più complesse, paragonando questo schema all'analogia biologica di nascita/infanzia/maturità così comune tra gli storici dell'arte fin dai tempi di Vasari⁷. Allo stesso tempo, però, Bordwell nota che la prima critica cinematografica prese molti principi dal modernismo estetico, come la necessità di allontanarsi dalle tradizioni accademiche e di interrogarsi sulle caratteristiche del medium, in questo caso del cinema⁸.

L'avvento della critica sul genere è quindi segnato da un cambiamento di prospettiva che si allontana da caratteristiche esteticamente trasformative e specifiche del mezzo cinematografico, verso un interesse sociologico nelle relazioni tra stile, narrazione popolare e mito⁹. A questo proposito, Berry Flint riporta l'esempio dell'interesse di André Bazin per il genere western. Un primo contributo vede un approccio antropologico all'analisi: Bazin, nella prefazione al testo *Il Western ovvero il cinema americano per eccellenza*, curato da Jean-Louis Rieuepeyrou, del 1953, scrive che le caratteristiche formali che distinguono il western sono da ricondurre a segni o simboli di una realtà profonda, ovvero il mito¹⁰; in questo caso l'incontro tra mitologia e un nuovo mezzo di espressione si ha nella rappresentazione di un passato immaginario ambientato nel selvaggio West¹¹. Un altro apporto importante di Bazin è la prospettiva diacronica dei generi, simile a quella proposta successivamente anche da Bordwell: a tal riguardo, Berry-Flint riporta le parole del critico d'arte inglese Lawrence Alloway, il quale suggerisce un processo di trasformazione dalla nascita verso una forma classica e, successivamente, un inevitabile declino, paragonando il modello evolutivo dei generi cinematografici alla periodizzazione dei movimenti artistici nelle fasi sperimentali, classiche e barocche¹².

⁷ "A progressive development from simpler to more complex forms, treated according to that biological analogy of birth/childhood/maturity so common among art historians since Vasari" D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 9.

⁸ "[...] several assumptions deriving from the historiography of modern art - the need for perpetual breaks with academicism, the possibility that an art work can pursue a "radical" interrogation of its medium - informed accounts of film's stylistic history", ibidem.

⁹ "The advent of genre criticism was marked by a shift in focus away from film's aesthetically transformative and medium-specific attributes toward a more sociological interest in relations between style, popular narrative and myth", ibidem.

¹⁰ "Questi attributi formali, attraverso i quali, per solito, si riconosce il western non sono che le manifestazioni, i simboli, di una realtà più profonda", A. Bazin, prefazione al volume di J. L. Rieuepeyrou (a cura di), *Il Western ovvero il cinema americano per eccellenza*, Cappelli Editore, 1953, p. 16.

¹¹ "Il western è nato dall'incontro di una mitologia con un mezzo di espressione", ibidem.

¹² "This model of film genres' birth, evolution to a classical form, and inevitable decline is derived from art historians' periodization of stylistic movements into experimental," "classical," and "baroque" phases (cited in

L'autrice evidenzia inoltre la questione dei problemi di definizione: se da una parte gli studiosi tendono a definire i generi nell'ambito di proposte interpretative o analisi, gli altri ambiti coinvolti (produttori, distributori, audience) tendono a utilizzarli per la componente descrittiva¹³. In altri termini, i generi vengono utilizzati come strumenti per la circolazione dei film quando si parla di industria e pubblico, mentre vengono usati dai critici come termini utili ai criteri per l'analisi dei prodotti filmici. Si potrebbe sostenere una definizione più limitata e testuale dei generi evidenziando che le convenzioni generiche non sono semplicemente parte della circolazione e della ricezione dei film, ma sono spesso incise come aspetti centrali della forma e dell'intelligibilità del film¹⁴: in altri termini, queste convenzioni non sono semplici etichette superficiali o classificazioni, ma influenzano profondamente la forma e il significato dei film.

L'autrice continua dicendo che spesso i generi sono stati visti in un rapporto interdipendente tra spettatori, industria e testo filmico. Da una parte, gli studi sulla ricezione tendono a definire i generi come "prassi di lettura", ovvero strutture socio-discorsive, e "orizzonti di attesa" degli spettatori¹⁵. In questo modo, i generi sono dei limiti sociali più che testuali e permettono all'audience di partecipare nella costruzione di un significato piuttosto che semplicemente assorbirlo dallo schermo¹⁶. Dall'altro, per chi lavora nell'industria filmica i generi vengono utilizzati in relazione alle strategie di marketing, le quali tengono in considerazione e al contempo influenzano tali prassi di lettura e orizzonti di attesa. Infine, l'analisi testuale e formale degli studi sul cinema si concentra sui modi in cui le convenzioni narrative e stilistiche vengono "codificate" all'interno dei singoli generi.

Fondamentale per questo approccio l'articolo *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* di Rick Altman, del 1984, che si apre con una serie di domande: "Che cos'è un genere? Quali film sono film di genere? Come sappiamo a quale genere appartengono?"¹⁷.-Come rileva

Alloway 1969: 11)", S. Berry-Flint, *Genre*, in R. Stam (a cura di), *A Companion to Film Theory*, cap. III, Malden, Blackwell Publishing, 2004, p. 29.

¹³ "Film scholars tend to define genres for purposes of interpretation and critical analysis, while producers, publicists, and audiences may use them as descriptive tools", *ivi*, p. 26.

¹⁴ "One might argue for a more limited, textual definition of genres by pointing out that generic conventions are not merely part of the circulation and reception of films, but are often inscribed as central aspects of film form and intelligibility", *ivi*, p. 27.

¹⁵ "[...] audience reception studies tend to define genres as "reading practices": socio-discursive frameworks and "horizons of expectation" brought by viewers to each new film they see", *ibidem*.

¹⁶ "[...] genres are social rather than textual constraints, allowing viewers to modify their generic frameworks and participate in the construction of meaning rather than simply "absorbing" it from the screen", *ibidem*.

¹⁷ "What is genre? What films are genre films? How do we know to which genre they belong?", R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in "Cinema Journal", Vol. 23, no. 3, 1984, p. 6.

l'autore, per quanto questi quesiti siano fondamentali, molto spesso non vengono esplicitati né tantomeno ricevono risposta nel dibattito degli studi sul cinema.

Secondo Altman quando si parla di “genere” in ambito cinematografico si va incontro a tre contraddizioni. La prima riguarda l'individuazione del corpus che vede compiere due azioni contemporaneamente e di conseguenza la creazione di due gruppi alternativi di testi, ognuno dei quali si rifà a una diversa nozione di “corpus”. Da una parte, quelli che corrispondono a una definizione di genere semplice e tautologica, ovvero che ripete già ciò che indica il nome stesso del genere, come il western che indica film che hanno luogo nel Selvaggio West o i musical, film che contengono musica diegetica, ovvero musica che i personaggi in scena sentono; questo tipo di lista “inclusiva”, come viene denominata da Altman, viene, ad esempio, utilizzata dalle enciclopedie. Dall'altra, troviamo critici e teorici che si attengono a un canone tradizionale che ha poco a che fare con una definizione ampia e tautologica di genere. In questo secondo caso, vengono presi in considerazione film ritenuti esempi significativi di un genere: essi incorporano caratteristiche chiave e convenzioni tipiche in modo evidente, contribuendo a definire l'essenza di un genere stesso. Questi film sono considerati più rappresentativi e pertinenti di altri per comprendere l'intero significato o la struttura del genere cinematografico in discussione. Al contrario, altri film, che potrebbero avere solo qualche somiglianza con un genere ma non lo rappresentano appieno, vengono considerati meno rilevanti o “tangenziali”, evidenziando da un lato le problematicità della categorizzazione, dall'altro la dimensione fattuale della presenza in un'opera di elementi riconducibili a generi diversi. Al riguardo, Altman fornisce una lista definita da lui stesso “escludente”, che mira a rendere conto di opere la cui attribuzione è problematica o quanto meno discutibile. Un film, ad esempio, per essere categorizzato come musical deve avere un numero consistente di caratteristiche considerate chiave del genere, come canzoni, coreografie e un'importante enfasi sulla musica e sulle performance canore¹⁸. È facile, pertanto, che si creino delle contraddizioni, dal momento che è assolutamente possibile per un film argomentare la sua appartenenza a un corpus e, allo stesso tempo, la sua estraneità¹⁹. La classificazione di un'opera all'interno di un

¹⁸ Al riguardo Altman propone un esempio tra i film musical e i film in cui appare Elvis Presley, non comparabili tra di loro a suo parere:

- “I mean, what do you do with Elvis Presley films? You can hardly call them musicals.
- Why not? They're loaded with songs and they've got a narrative that ties the numbers together, don't they?
- Yeah, I suppose. I guess you'd have to call *Fun in Acapulco* a musical, but it's sure no *Singin' in the Rain*. Now there's a real musical”, ivi, p. 7.

¹⁹ “When is a musical not a musical? When it has Elvis Presley in it. What may at first have seemed no more than an uncertainty on the part of the critical community now clearly appears as a contradiction. Because there

genere, evidenzia Altman, è una questione complessa, poiché dipende dai criteri e caratteristiche di definizione. Altman risolve questo problema ideando un approccio alla definizione, denominato semantico/sintattico. Si tratta di un approccio ibrido: come scrive Altman, da una parte, attraverso l'approccio semantico il genere viene identificato mediante una serie di elementi comuni, ad esempio personaggi, atteggiamenti, scenografia etc; dall'altra, l'approccio sintattico prende in considerazione le strutture tematiche e narrative che costituiscono il film²⁰.

Una seconda contraddizione proposta da Altman è associata alla teoria e alla storia degli studi sul genere. Prima dell'avvento della semiotica, ovvero lo studio dei segni nella loro funzione comunicativa, sia le tipologie di genere sia le loro definizioni generiche venivano prese in prestito dall'industria cinematografica: da una parte, è grazie all'influenza che la semiotica ha avuto dagli anni Sessanta del XX secolo, infatti, se i teorici si sono indirizzati a un "vocabolario critico" per descrivere i prodotti filmici; dall'altra, il contributo agli studi di genere di teorici provenienti da altri ambiti disciplinari, come Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye e Tzvetan Todorov, non è risultato sempre produttivo dal momento che non è traslabile al cinema ciò che vale in altri sistemi semiotici, come la letteratura. L'analisi proposta da questi teorici riguardo la semiotica dei generi esula dalla contestualizzazione storica, considerando i generi come costrutti neutrali. In quanto tali, inoltre, non sarebbero portatori di un potere discorsivo, ignorando così l'effetto ideologico che possono avere nella creazione di significato e nell'influenzare la comprensione del pubblico. Di qui – secondo Altman – l'incapacità di cogliere come l'industria hollywoodiana e altre forme di media indirizzino o orientino il pubblico, non prestando attenzione al ruolo importante dei generi nella comunicazione e nell'influenza sulla società²¹.

are two competing notions of generic corpus on our critical scene, it is perfectly possible for a film to be simultaneously included in a particular generic corpus and excluded from that same corpus", *ivi*, pp. 6-7.

²⁰ "[...] we can as a whole distinguish between generic definitions which depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like - thus stressing the semantic elements which make up the genre - and definitions which play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders - relationships which might be called the genre's fundamental syntax. The semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged", *ivi*, p. 10.

²¹ "Unwilling to compromise their systems by the historical notion of linguistic community, these theoreticians instead substituted the generic context for the linguistic community, as if the weight of numerous "similar" texts were sufficient to locate the meaning of a text independently of a specific audience. Far from being sensitive to concerns of history, semiotic genre analysis was by definition and from the start devoted to bypassing history. Treating genres as neutral constructs, semioticians of the sixties and early seventies blinded us to the discursive power of generic formations. Because they treated genres as the interpretive community, they were unable to perceive the important role of genres in exercising influence on the interpretive community. Instead of reflecting openly on the way in which Hollywood uses its genres to short-circuit the normal interpretive process,

La terza e ultima contraddizione che Altman propone riguarda due tendenze generali della critica sul genere dagli anni Sessanta in poi, in particolare le speculazioni, crescenti dagli anni Settanta, sulla qualità dei generi hollywoodiani e la loro relazione con l'audience. Il desiderio dell'industria filmica di soddisfare il pubblico e il suo bisogno di attirare i consumatori vengono visti come dei meccanismi attraverso i quali gli spettatori sono in grado di orientare il sistema produttivo: attraverso le loro scelte, le audience rivelano le proprie preferenze e così facendo invitano gli studios di Hollywood a produrre film che rispecchiano i loro desideri. Contestualmente nasce una prospettiva parallela che intende invece gli spettatori "manipolati" dagli interessi politici e di mercato dell'industria hollywoodiana: il primo approccio vede i prodotti dell'industria come una risposta alla pressione della società, mentre il secondo ritiene che Hollywood approfitti del coinvolgimento mentale ed emotivo per orientare le aspettative dell'audience.

Altman riprende la teoria dei generi anche all'interno del testo *Film/Genere* del 1999, dove introduce la storia dei generi come una "descrizione del ciclo vitale putativo di un genere"²². Secondo Altman, la teoria dei generi potrebbe anche essere paragonata a un "gioco", che lui stesso definisce come il "Gioco del Critico", le cui "regole" sono:

1. Rintracciare l'esistenza di un genere avvalendosi delle fonti dell'industria cinematografica o della critica.
2. Elaborare la descrizione di un determinato genere analizzando le caratteristiche dei film più frequentemente identificati come appartenenti a tale genere.
3. Setacciare le filmografie per stilare un elenco completo dei film che presentano un sufficiente numero di tratti comuni che permettono di individuarne l'appartenenza a un genere.
4. Su tali premesse iniziare l'analisi del genere in questione.²³

Questo "Gioco del Critico", inoltre, è diametralmente opposto al cosiddetto "Gioco del Produttore", con la differenza che quest'ultimo, essendo un approccio a posteriori, si basa sul futuro, su quello che accade dopo l'uscita di un film. Come il primo gioco, anche il "Gioco del Produttore" si basa su delle regole specifiche, le quali sono:

1. Identificare un film di successo in base ai risultati di botteghino.
2. Analizzare il film per scoprire quali elementi ne hanno decretato il successo.

structuralist critics plunged headlong into the trap, taking Hollywood's ideological effect for a natural ahistorical cause", *ivi*, p. 8.

²² R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 49.

²³ *Ivi*, p.61.

3. Produrre un altro film puntando sulla presunta formula vincente.
4. Controllare i risultati di botteghino del nuovo film e riesaminarne di conseguenza la regola vincente.
5. Utilizzare la formula revisionata come premessa di un altro film.
6. Seguire indefinitamente tale procedura.²⁴

Queste “formule di genere”, come le definisce Altman, sono state utilizzate dall’industria hollywoodiana per garantire alla produzione sia standardizzazione ed economicità ma anche semplicità, e soprattutto ridurre il rischio che il film non incontri il gradimento del pubblico.

L’obiettivo di Altman in questo testo, come lui stesso afferma alla fine del capitolo intitolato “Qual è l’origine dei generi?”, non è tanto quello di trattare le origini dei generi attraverso termini coniatosi a posteriori e poi applicati ai film dei primi anni del ventesimo secolo, ma quello di focalizzarsi sulla terminologia utilizzata dagli studiosi dell’epoca per categorizzare e descrivere i film che oggi vengono ritenuti come i primi capolavori di determinati generi. Altman scrive che “una volta identificata, la prima comparsa di un genere in un film viene considerata come un prototipo di un genere”²⁵: a tal riguardo, l’autore si concentra e analizza le origini di tre generi in particolare, ovvero il musical, il western e il film biografico, esaminando i termini e le opinioni dei critici del passato e non la terminologia sviluppata a posteriori applicata ai primi film. Altman compie questo lavoro di analisi per dimostrare come categorizzare i prodotti filmici in un unico genere sia più complesso di quanto possa sembrare.

Partendo dal musical, Altman spiega che questo genere non esisteva prima dell’avvento del sonoro: il musical nasce nel 1927 con il film *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, US, 1927) e vede nel 1929 e 1930 i suoi anni d’oro. Inizialmente, però, i primi film sonori incentrati sulla musica non vengono categorizzati come “musical”; la presenza della musica all’interno di queste opere viene infatti considerata come un “modo di presentare del materiale narrativo che mostrava già delle affinità”²⁶ con altri generi. Nei primi anni del sonoro, infatti, il termine “musical” veniva usato dall’industria hollywoodiana più come aggettivo, accostato a sostantivi come commedia o melodramma, ad esempio. Bisogna aspettare il biennio 1930-1931 perché il termine “musical” venga utilizzato come sostantivo per descrivere un particolare genere cinematografico: in quel periodo, infatti, il gusto del pubblico cambia radicalmente e la produzione di musical subisce un declino. È solo dopo questo declino, nel

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 51.

1933, grazie all'unione di produzione musicale e commedia romantica, che si comincia ad utilizzare la parola "musical" come sostantivo a sé stante, senza venir abbinato come aggettivo ad altri termini: "alcuni film non riconosciuti come musical quando erano in auge acquisirono tale qualifica retroattivamente proprio in virtù del loro rappresentare uno stile generale ormai tramontato"²⁷. Fu proprio grazie al declino del genere che il musical assunse una propria individualità.

Altman conclude il paragrafo sul musical con una domanda: "cosa devono avere in comune i film per essere considerati appartenenti a un medesimo genere?"²⁸. Risponde offrendo due ipotesi. Da una parte, scrive che i film spesso "acquisiscono l'identità di un genere in ragione dei difetti e carenze comuni piuttosto che dei pregi e successi condivisi"²⁹; dall'altra, che "gli albori dei generi cinematografici sono caratterizzati, a quanto pare, non da un'opera di mutazione consapevole da un unico genere originario non cinematografico preesistente ma, apparentemente, da un attingere involontario a diversi generi senza alcuna relazione tra loro"³⁰. In altre parole, quello che Altman intende è che i primi generi cinematografici si sono formati basandosi su delle carenze comuni e non sulle loro caratteristiche positive; allo stesso tempo, questi primi generi sono il risultato di una combinazione di elementi provenienti da diversi generi.

Nel paragrafo successivo, Altman passa a discutere del western che afferma nascere all'inizio del ventesimo secolo, precisamente nel 1903 con *La grande rapina del treno* (*The Great Train Robbery*, US, 1903) di Edwin Porter, dove una banda di rapinatori assalta una locomotiva a vapore in una stazione americana nel selvaggio West, tentando poi di scappare in mezzo ai boschi ma venendo alla fine catturati dagli abitanti del luogo. Alcuni studiosi, però, ritengono che esistessero altri film western antecedenti a *La grande rapina del treno*, sostenendo che il genere western è il "semplice ampliamento della visione del diciannovesimo secolo del West americano come simbolo e mito"³¹; secondo questa teoria, il western non sarebbe "il figlio naturale del cinema bensì un figlio adottivo"³², poiché non avrebbe niente a che vedere con il cinema stesso ma deriverebbe da altre forme di intrattenimento, in questo caso da quello letterario. Altman prosegue trattando un articolo del 1984 di Charles Musser, storico del cinema, che, analizzando la prima metà de *La grande rapina del treno*, la inserisce

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Ivi, p. 54.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ Ivi, p. 55.

³² Ibidem.

nella categoria del sottogenere “railroad”, il quale appartiene, a sua volta, al genere del film di viaggio; passando alla seconda parte del film, Musser la inserisce, però, nel genere del “crimine violento”. In conclusione, si rileva che *La grande rapina del treno* in realtà non ha avuto un gran impatto sul genere western bensì sui cosiddetti “crime film” come, ad esempio, *The Bold Bank Robbery* (Jack Frawley, US, 1904) che racconta la storia di un gruppo di ladri che pianificano e derubano una banca. Solo dopo qualche anno il western viene accettato come genere. Rispetto all'obiezione che questa categoria esistesse già alla fine dell'Ottocento all'interno della narrazione letteraria, Altman risponde facendo valere le specificità del medium: “anche laddove un genere esista già in un altro mezzo di espressione, l'omonimo genere cinematografico non può semplicemente essere ricavato da fonti non cinematografiche: è necessario ricrearlo”³³. In altri termini, quando un genere viene adattato per il cinema, necessita di un trattamento di rielaborazione ben lontano dall'idea di meccanica trasposizione: questo processo prevede un adattamento delle convenzioni e degli elementi caratteristici del genere nel medium di partenza all'estetica, alla narrazione audio-visiva del cinema.

Altman presenta, successivamente, una quarta ipotesi, secondo la quale prima che “prendano definitivamente forma dall'unione di materiale duraturo e dall'utilizzo coerente di tale materiale, i generi nascenti vivono un periodo nel quale la loro sola unità deriva da caratteristiche superficiali comuni esibite nell'ambito di altri contesti di genere percepiti come dominanti”³⁴: il processo di identificazione dei primi testi con un genere è, secondo Altman, retrospettivo e storicamente ingiustificato. Come indicato per il musical, anche il termine western viene inizialmente utilizzato in qualità di aggettivo e si caratterizza per le trame, i personaggi o i toni e, dal 1910 in poi, assume anche una connotazione geografica.

Infine, Altman passa all'analisi del film biografico, detto anche “biopic”, unione dei termini inglesi “biographical” e “picture”: questo genere è di nascita più recente rispetto agli altri due che Altman tratta, poiché la sua origine viene attribuita al film del 1929 *Disraeli* di Alfred E. Green, prodotto dalla Warner Bros e basato sul dramma popolare del 1911 di Louis Napoleon Parker, drammaturgo inglese. *Disraeli* è un film biografico su Benjamin Disraeli, politico britannico del XIX secolo, interpretato da George Arliss, e sulle sue strategie per tenere sotto controllo l'espansione della Russia nel subcontinente indiano e per impadronirsi del Canale di Suez. Questo film riscuote un enorme (e inaspettato) successo. Nell'anno della sua uscita, *Disraeli* non viene, però, categorizzato come film biografico, genere che non esisteva

³³ Ivi, p. 58.

³⁴ Ivi, p. 59.

ancora all'epoca: il suo successo viene, infatti, collegato non tanto al racconto della vita del politico, quanto all'enfasi posta sulla storia britannica, sulla politica e sui contrasti a livelli internazionali. Partendo da questa consapevolezza, Altman formula una quinta ipotesi, secondo la quale "i film sono sempre passibili di ridefinizione - e di conseguenza i generi possono essere oggetto di revisione - perché il fatto stesso di rimanere in attivo comporta una riconfigurazione del film"³⁵. In altri termini, le prospettive su un determinato film o genere cinematografico possono cambiare nel corso del tempo: un film, inizialmente classificato all'interno di un certo genere, potrebbe successivamente venire riesaminato e ricollocato in un'altra categoria, come nel caso di *Disraeli*, o considerato anche un esempio di un nuovo sottogenere.

In conclusione, lo studio svolto da Altman su questi tre generi dimostra come sia la definizione sia la categorizzazione dei prodotti filmici risulti più complessa di quanto possa apparire a primo impatto: i generi, infatti, si modificano nel tempo e, oltretutto, i loro confini sono spesso facilmente superabili, cosicché risulta difficile inserire un film all'interno di una sola categoria. Nel paragrafo successivo ci si focalizzerà proprio sulla questione della contaminazione e ibridazione di generi, diventata particolarmente importante negli ultimi decenni.

1.2. Contaminazione di generi cinematografici e cinema ibrido

Come è stato sottolineato attraverso la teoria di Altman nel paragrafo precedente, la classificazione dei generi in ambito cinematografico e la categorizzazione dei prodotti filmici risultano operazioni più complesse di quanto possa sembrare: a seconda dei tempi e dei cambiamenti nel gusto del pubblico e nella cultura, i generi cinematografici si sviluppano, nuovi emergono e altri scompaiono, mentre altri ancora possono essere rafforzati o modificati nel corso degli anni. Sebbene da decenni vengono prodotti film che incorporano più generi al loro interno, solo nel corso degli ultimi anni sono stati introdotti i termini "contaminazione" e/o "ibridazione" all'interno del dibattito sui generi cinematografici: sempre più spesso, i confini tra i diversi generi vengono superati e, di conseguenza, diventa più difficile categorizzare determinati film all'interno di un solo genere. Con i termini inglesi "cross-genre" e "genre-hybrid" si intende, quindi, quella categoria di film in cui più generi vengono combinati insieme, come, ad esempio, il comedy horror, che unisce commedia e horror, o il romance comedy, detto anche rom-com, nel quale la storia d'amore s'intreccia con il comico. La fusione di vari generi all'interno di un unico film viene anche motivata dalla necessità, nel contesto del

³⁵ Ivi, p. 67.

mercato, di soddisfare le molteplici esigenze di un pubblico influenzato ideologicamente dai frequenti e drastici cambiamenti che si manifestano culturalmente nel corso della storia. Ci concentreremo in questo paragrafo su due declinazioni riguardanti il cinema ibrido, rispettivamente di Janet Staiger e di Raphaëlle Moine.

Alla fine degli anni Settanta del Novecento, Janet Staiger, studiosa di comunicazione all'University of Texas ad Austin, nell'articolo *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History* del 1977, afferma che, nei recenti studi sul cinema ci sono due teorie che sembrano strettamente connesse tra loro: la prima ritiene che i film prodotti ad Hollywood dagli anni Cinquanta e Sessanta in poi siano esempi di ibridazione di genere, mentre la seconda afferma che gli studi sul genere sono stati ostacolati dal fallimento nel cercare di capire cosa intendono i critici quando parlano di "genere"³⁶. Continua spiegando che questa combinazione di teorie sui generi filmici va spiegata in due modi: da un lato, qualcosa di diverso che accade all'interno dei film hollywoodiani spinge i critici a focalizzarsi su come categorizzare e definire i diversi gruppi di film; dall'altra, i film di Hollywood non sono mai stati "puri" esempi di genere e, di conseguenza, nemmeno facilmente categorizzabili³⁷. Aggiunge, però, che se i film hollywoodiani non possono essere definiti "puri" esempi di genere ciò non significa che non seguono degli schemi e dei modelli precisi e standardizzati, i quali sono materiali validi per la deviazione, il dibattito e la critica, ma anche per il confronto tra le opere³⁸.

L'articolo continua con la presentazione dei due modi per discutere ipoteticamente contro una teoria sulla "purezza" dei film: da una parte Staiger sottolinea che le pratiche e i fallimenti dei precedenti critici cinematografici suggeriscono come ogni tentativo di trovare un metodo valido per descrivere i generi sia condannato al fallimento; dall'altra, sostiene la necessità di andare oltre lo strutturalismo. Secondo tale prospettiva post-strutturalista, ogni schema analizzato finirà inevitabilmente per criticare sé stesso: qualsiasi sistema concettuale o teorico che cerchi di analizzare, interpretare o spiegare qualcosa rivelerà inevitabilmente delle

³⁶ "[...] one thesis is that films produced in Hollywood in the past forty years or so are persistently instances of genre mixing [...] the second thesis in recent scholarship is that genre studies has been handicapped by its failure to sort out just exactly what critics are doing when they think about genre", J. Staiger, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, in "Film Criticism", n. 1, autunno 1977, p. 5, <http://www.jstor.org/stable/44018896>.

³⁷ "[...] something different happens in Hollywood movies which provokes critical attention to how we categorize and define groups of films [...] Hollywood films have never been pure - that is easily arranged into categories", *ivi*, p. 6.

³⁸ "[...] Hollywood films have never been pure instances of genres is not to say that Hollywood films do not evince patterns. Patterns do exist. Moreover, patterns are valuable material for deviation, dialogue, and critique", *ibidem*.

contraddizioni o limitazioni interne. In altre parole, qualsiasi modello di pensiero o approccio analitico sarà soggetto a una sorta di autocritica o auto-decostruzione.

Raphäelle Moine, dell'Université Paris Nanterre, nel saggio *I generi del cinema* del 2002, tradotto in italiano nel 2005, sottolinea come i generi siano ibridi, evidenziando come in molti casi vengano uniti e fusi tra di loro. L'autrice scrive anche che, a suo parere, le distinzioni tra generi spesso sono semplici convenzioni: rimanendo sempre sul dibattito sul western, afferma che questo genere potrebbe venire inserito anche nella categoria del film storico, tenendo conto del fatto che racconta storie ambientate in un Selvaggio West passato e ricostruito³⁹. In un altro capitolo, Moine sostiene che i generi nel quale viene categorizzata un'opera non dipendono solo dal suo contenuto e dalla sua struttura, ma anche dai contesti interpretativi nella quale viene inserita: tali contesti sono sia definiti da figure competenti quali produttori e critici, sia il risultato delle abitudini di visione dei consumatori. In altre parole, la percezione e l'interpretazione di un film contribuiscono a definirne la natura, e questa identità svolge un ruolo cruciale nel processo di comprensione⁴⁰. L'identità di genere di un film dipende quindi da vari fattori: da una parte, sia studiosi sia critici cinematografici contribuiscono a definire questa identità attraverso le proprie analisi e recensioni; dall'altra, allo stesso modo, le abitudini di consumo del pubblico, influenzate da preferenze e tendenze di visione personali, incidono anche sulla percezione e sull'interpretazione di un film.

Moine fornisce poi cinque spiegazioni riguardo alla pratica della contaminazione dei generi cinematografici. La prima ragione, analizzata anche da Altman, è da collegare alla storia e all'origine dei generi, i quali sono "categorie" che vengono create retrospettivamente per spiegare le analogie presenti in diversi film; l'origine, termine con cui l'autrice si riferisce a "ciò che precede la sua coscienza e il suo riconoscimento"⁴¹, di un genere è da attribuire all'ibridazione di forme preesistenti e suoi derivati, finché si "cristallizza una formula all'interno di un equilibrio semantico-sintattico che è spesso individuato come un nucleo di genere"⁴². In altri termini, quello che l'autrice vuole suggerire è che, quando una formula raggiunge un equilibrio stabile tra significato e struttura, diventa il "nucleo" e il punto di

³⁹ R. Moine, *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005, p. 36-38.

⁴⁰ "[...] non sono soltanto il contenuto e le strutture del testo filmico che gli conferiscono la sua identità generica, ma così pure i contesti interpretativi, in parte fissati da alcune istituzioni (produttori, critici), in parte prodotti da abitudini di consumo filmico [...] la ricezione di un film determina anche la sua identità generica e l'importanza di questa identità all'interno del processo d'interpretazione del film", *ivi*, p. 153.

⁴¹ *Ivi*, p. 155.

⁴² *Ivi*, p. 155-156.

partenza di un determinato genere. I testi acquisiscono così le caratteristiche distintive che li rendono riconoscibili e identificabili come parte di un genere al posto di un altro.

La seconda ragione riguarda l'aspetto eterogeneo dei prodotti filmici, ovvero la compresenza di diverse categorie di genere al loro interno. L'autrice scrive che "i generi definiti da un solo tratto come il loro tono (per la commedia) o il loro semantismo (come la fantascienza) si prestano particolarmente bene alle ibridazioni"⁴³: i generi basati su una particolare caratteristica distintiva sarebbero, infatti, più flessibili e aperti alle ibridazioni perché possono facilmente combinarsi con altri elementi di generi diversi, sfidando la definizione tradizionale di genere senza però rinunciare alla propria "identità". Continua affermando che la contaminazione dei generi nasce dal fatto che, a seconda dell'epoca o della prospettiva ideologica o analitica di un certo periodo, abbiamo denominazioni diverse del termine: di conseguenza, sia l'ibridazione di generi si trova all'interno dei film, sia è condizionata dall'interpretazione e dalla sua mutabilità nel corso del tempo.

Con la terza ragione, l'autrice afferma che in realtà i generi non sono categorie distinte in maniera così rigida ma interagiscono tra di loro: spiega che le commedie musicali degli anni Trenta, ad esempio, presentano anche elementi della cosiddetta "screwball comedy", commedia di situazione che presenta personaggi eccentrici, situazione esagerate, un umorismo sottile e spesso il tema del conflitto tra i sessi. Anche semplicemente attraverso un cambio di tono all'interno di un film la narrazione può passare da un genere ad un altro: un esempio di questa transizione potrebbe essere una commedia che si trasforma gradualmente in un film drammatico, il cosiddetto "dramedy", che unisce elementi comici ad elementi più seri. Questo fenomeno può essere realizzato attraverso varie tecniche cinematografiche, come l'utilizzo di una colonna sonora diversa, delle modifiche nella fotografia e/o nella scenografia, l'evoluzione e il percorso emotivo dei personaggi nel corso del racconto o gli sviluppi della trama.

Una quarta ragione della mescolanza di generi va ricercata nell'elemento economico, poiché la presenza di un unico genere rischia di limitare il pubblico al quale un determinato film potrebbe interessare mentre l'unione di più generi e dei loro elementi potrebbe attirare l'attenzione di un numero maggiore di spettatori: la combinazione di generi diversi offre una più ampia varietà di elementi e stili che quindi possono coinvolgere un pubblico più vasto. Consideriamo, ad esempio, un film che presenta al suo interno elementi di azione, commedia e romantico: attraverso questa mescolanza, si potranno attirare sia appassionati di scene d'azione adrenaliniche, sia coloro che preferiscono scene leggere e divertenti, sia gli amanti di

⁴³ Ibidem.

storie d'amore. La molteplicità dei generi presenti nel film incrementa le possibilità di conquistare l'interesse di un pubblico più eterogeneo rispetto a un film che si concentra su un solo genere.

La quinta ed ultima ragione, prosegue Moine, risiede nel fatto che la prevalenza di forme di genere eterogenee nell'epoca contemporanea è spesso attribuibile alla trasformazione dei processi creativi nella postmodernità⁴⁴: l'autrice intende così spiegare come la postmodernità, caratterizzata dalla rottura con le convenzioni tradizionali, inclusi i limiti rigidi dei generi artistici, ha dato origine a un ambiente in cui artisti e creatori culturali si sentono più liberi e aperti alla sperimentazione, ibridazione e contaminazione di diversi elementi artistici. Di conseguenza, tale cambiamento nei metodi di creazione culturale ha portato ad una presenza importante di forme generiche ibridate nella cultura contemporanea.

In conclusione, si può notare come sia la questione della definizione del genere cinematografico sia quella sulla sua ibridazione e contaminazione vadano ricercate su diversi piani. In particolare, nel contesto hollywoodiano, dai gusti del pubblico agli interessi economici dell'industria, ai periodi storici e ancora a forme culturali di una particolare epoca che possono influenzare sia lo spettatore sia i produttori sia i critici. I generi cinematografici sono quindi categorie fluide e in continua trasformazione e movimento: proprio a causa di questa loro natura così mutevole risulta nella maggior parte dei casi difficile individuare una definizione precisa e applicabile ai film.

1.3. Teorie sul comico

Il terzo e ultimo paragrafo di questo capitolo verrà dedicato a una rosa di teorie sul comico ritenute emblematiche e rilevanti per l'analisi di *Everything Everywhere All at Once*, al quale verranno dedicati invece i due successivi capitoli di questo elaborato. Il comico ha infatti una funzione di collante ed elemento di transizione rispetto all'ibridazione dei generi individuata come tratto caratterizzante del film.

Tra le diverse elaborazioni sul comico, abbiamo ritenuto funzionale soffermarsi su quelle riconducibili a Henri Bergson, Luigi Pirandello e Michail Bachtin, evidenziando differenze e analogie tra i diversi approcci. Le analisi di queste teorie saranno precedute da una breve descrizione sulla nascita del concetto di comico nell'antichità secondo Platone e Aristotele, tra i primi ad analizzare la struttura in maniera sistematica.

⁴⁴ “ Il mutare dei modi di creazione culturale nella post modernità è infine frequentemente chiamato a spiegare la prevalenza delle forme generiche composite in epoca contemporanea”, ivi, p. 160.

A livello etimologico il termine “comico”⁴⁵ è fatto risalire al latino “comicus” (comico o ridicolo)⁴⁶ e al greco “κωμικός” (“komikós”, comico)⁴⁷, termini che indicano qualcosa o qualcuno la cui natura può far scaturire sia il riso sia il sorriso. Il termine greco presenta la stessa radice del sostantivo “κωμῳδία” (“komoidia”, commedia o oggetto di derisione e di scherno)⁴⁸, nato dall’unione dei due sostantivi “ὄδη” (“odé”, canto)⁴⁹ e “κῶμος” (“kòmos”, corteo o festino)⁵⁰: il termine κωμῳδία, dunque, in origine si riferisce a dei “canti da festa”, connessi nell’antica Grecia a celebrazioni propiziatorie in onore delle divinità, in modo particolare ai riti dionisiaci.

Bisogna inoltre evidenziare che, sebbene etimologicamente i due termini presentino la stessa radice e malgrado l’uso frequente come sinonimi, esistono delle differenze tra “comico” e “commedia”. A differenza del comico, che presenta una funzione aggettivale applicabile a un individuo, un oggetto o una situazione della vita di ogni giorno che suscita il riso, la parola “commedia” trova la sua definizione in uno specifico prodotto testuale: si tratta di un’opera letteraria scritta per un tipo di rappresentazione leggera che alterna situazioni gioiose a situazioni tristi, ma che si conclude in modo lieto e il cui scopo principale è quello di suscitare risate e divertimento nel pubblico. Il comico, inoltre, ha una connotazione più soggettiva rispetto alla commedia e dipende non tanto dall’autore ma dalla risposta dell’audience: citando l’esempio proposto da Matthew Hurley nel testo del 2011 *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, ci sarà sempre qualcuno che troverà comico qualcosa che altri non ritengono divertente e, se si chiede a una persona il motivo della sua risata, quest’ultima potrebbe non essere in grado di fornire una risposta precisa⁵¹. La commedia, invece, essendo un genere con caratteristiche formali specifiche, si basa più sull’intenzione e sulla tecnica: deve

⁴⁵ Voce “Comico”, M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo (a cura di), *Deli. Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2004.

⁴⁶ Voce “Comicus”, L. Castiglioni e S. Mariotti (a cura di), *Vocabolario della lingua latina. Italiano-Latino/Latino-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2019.

⁴⁷ Voce “κωμικός”, F. Montanari (a cura di), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

⁴⁸ Voce “κωμῳδία”, in F. Montanari (a cura di), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

⁴⁹ Voce “ὄδη”, F. Montanari (a cura di), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

⁵⁰ Voce “κῶμος”, F. Montanari (a cura di), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

⁵¹ “If others say that nothing was funny, one may still be willing to claim that ‘it was funny to me’. And if pressed further about why it was funny one may find that one cannot answer, but not be willing to rescind the claim”, M. Hurley, *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, London, The MIT Press, 2011, p. 78.

infatti seguire un modello e uno schema preciso. Il termine si riferisce quindi al modo in cui un testo è strutturato, presupponendo decisioni consapevoli da parte dell'autore.

Philipp A. McMahon evidenzia la differenza tra generi del comico, che definisce come tentativi di ottenere dei criteri per la creazione e la critica attraverso delle definizioni⁵², e le teorie sul comico, scrivendo che quest'ultime, affondando le proprie radici in contesti filosofici e sociologici, sono invece tentativi di spiegare l'umorismo attraverso un approccio a posteriori, focalizzandosi quindi sul perché ridiamo e non sul come riuscire a far ridere il pubblico. In altre parole, da una parte il comico come genere si basa sulla creazione di un prodotto che presenta le sue caratteristiche, dall'altra le teorie del comico si interrogano su quali oggetti e situazioni risultano divertenti e sul perché fanno scaturire in noi la risata.

Già nel IV secolo a. C. Platone, nel suo scritto sotto forma di dialogo *Filebo*, parla della natura del comico: nel testo Socrate discute con Filebo e Protarco, trattando della questione dei piaceri, in modo particolare di quelli che, sebbene siano opposti tra loro, in particolari situazioni si trovano mescolati all'interno dei corpi. Tali piaceri sarebbero delle "affezioni miste del solo corpo, quando cioè si mescolano le sensazioni della superficie di questo a quello delle sue parti interne"⁵³, ottenendo così una "commistione di dolore e piacere"⁵⁴. Platone, nel passo appena riportato (47b-50e), afferma che anche la natura del comico e del ridicolo, ovvero il "τὸ γελοῖον" ("to geloion"), termine con il quale si definisce, appunto, sia il ridicolo sia qualcosa che muove il riso, è dello stesso tipo: il termine appena citato, infatti, presenta la stessa radice del verbo γελᾶω ("gelao"), che significa ridere. Inoltre, secondo il filosofo, come accade durante le rappresentazioni di tragedie, così anche davanti alla commedia il pubblico sia si diverte sia allo stesso tempo piange. Entrambi i tipi di rappresentazioni teatrali provocano emozioni tra loro contrastanti, alternando tra di loro piacere e dolore.

Platone continua affermando che le due componenti fondamentali del comico sono il "φθόνος" ("phthonos"), ovvero l'invidia, e la "ἄγνοια" ("agnoia"), cioè l'ignoranza, la quale è affiancata dalla stoltezza. Si può considerare questo tipo di invidia, in relazione con il comico, come una versione "infantile", più "debole", rispetto a quella della vita reale e che si unisce al piacere, affinché risulti meno dolorosa. Si può definire "comico", ad esempio, un personaggio che improvvisamente sperimenta una delusione riguardo le abilità e potenzialità che riteneva

⁵² "[...] to achieve through definitions standard for creation and criticism", P. A. McMahon, *Seven Questions on Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy*, in "Harvard Studies in Classical Philology", Vol. 40, 1929, pp. 97-198.

⁵³ Platone, *Filebo*, edizione a cura di A. Zadro e P. Pucci, Bari, Laterza, 1988, p. 113.

⁵⁴ Ibidem.

di possedere, senza però apparire detestabile o spaventoso: la reazione del pubblico è dunque una combinazione tra soddisfazione e invidia segreta, che porta sia gioia sia amarezza. Di conseguenza, la natura del comico si manifesta principalmente nel sentirsi superiore rispetto alla persona oggetto di tale rappresentazione: nel caso delle rappresentazioni di commedie, si tratta quindi di una superiorità intellettuale nei confronti di un personaggio comico presente in scena.

Aristotele, nella sua *Poetica*, spiega i due motivi che stanno alla base della nascita della tragedia e della commedia: in primo luogo troviamo la “μίμησις” (“mimesis”, ovvero l’imitazione), poiché da una parte “l’imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia, dall’altra [...] tutti traggono piacere dalle imitazioni”⁵⁵. Secondo Aristotele, per esempio, gli oggetti o situazioni che ci dà fastidio vedere nella vita reale ci creano, paradossalmente, piacere allo sguardo quando sono mostrati sul palcoscenico all’interno di rappresentazioni teatrali. In modo particolare, riguardo alla natura del comico, egli definisce la commedia come “imitazione di persone che valgono meno, non però per un vizio qualsiasi, ma del brutto è parte del ridicolo”⁵⁶: la differenza tra tragedia e commedia sta, dunque, nel fatto che la prima intende rappresentare persone migliori, la seconda, al contrario, persone peggiori rispetto a quelle reali. Il ridicolo, continua, espresso con il termine “γελῶδες”, come nel testo di Platone, è “un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno”⁵⁷; in altre parole, Aristotele ritiene che la commedia sia un’imitazione di personaggi che vengono rappresentati come inferiori o di minor valore, ma non a causa di difetti morali gravi. Per quanto riguarda gli “errori” e “bruttezze” di cui parla, questi non si riferiscono a situazioni che possono causare sofferenza o danni reali, ma piuttosto ad aspetti o situazioni della vita che risultano oggetto di riso senza avere conseguenze negative.

La questione del comico è stata poi trattata nel corso dei vari secoli, fino ad arrivare alla contemporaneità. Si andranno ora ad analizzare in modo particolare tre declinazioni del comico del XX secolo.

In *Il riso. Saggio sul significato del comico* pubblicato nell’anno 1900, il filosofo francese Henri Bergson fonda la sua riflessione su tre constatazioni. Nella prima definisce il comico una caratteristica strettamente dell’ambito umano⁵⁸, spiegando che un paesaggio, ad

⁵⁵ Aristotele, *Poetica*, edizione a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 2001, p. 125.

⁵⁶ Ivi, p. 131.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ “[...] non vi è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano”, H. Bergson, *Il riso - saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2007, p. 4.

esempio, potrà venire descritto con termini come bello, sublime, insignificante, brutto, ma mai con “ridicolo”. Allo stesso modo, si potrà ridere di un animale o di un oggetto solo quando e perché si “avrà sorpresa in esso una attitudine d’uomo od un’espressione umana”⁵⁹; in altri termini, qualcosa di non umano ci risulterà comico o ridicolo solo se avremo individuato in esso un aspetto o una caratteristica tipica dell’uomo, una “impronta che l’uomo vi imprime o l’uso che ne fa”⁶⁰.

La seconda constatazione di Bergson si basa sulla insensibilità, la quale viene affiancata al riso: “l’indifferenza è il suo [del comico] ambiente naturale”⁶¹ e il suo “maggior nemico [...] è l’emozione”⁶². Non si può, infatti, ridere di qualcuno, né nella vita reale né tantomeno a teatro, se questa persona ci provoca pietà o compassione. Di conseguenza, il comico “esige [...], per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come un’anestesia momentanea del cuore”⁶³: con questo concetto, Bergson si riferisce ad una “sospensione” delle emozioni – dell’empatia – che permette al pubblico di non provare compassione per il soggetto deriso. Questo aspetto del comico si collega alla terza ed ultima constatazione di Bergson, la quale sottolinea la funzione della comicità come aggregante sociale⁶⁴ e fenomeno sociale esso stesso, a forte valenza collettiva. Il riso, scrive Bergson, “cela sempre un pensiero nascosto d’intesa, direi quasi di complicità, con altre persone che ridono, reali o immaginarie che siano”⁶⁵.

Attraverso il riso e l’esperienza comica, una persona può sentirsi legata ad altri individui, i quali, però, per poter ridere, devono condividere lo stesso senso dell’umorismo o comprendere la situazione. Bergson conclude questo paragrafo riprendendo la questione dell’insensibilità e affermando che il comico “nasce quando uomini riuniti in gruppo dirigono l’attenzione su uno di loro, facendo tacere la loro sensibilità ed esercitando solo la loro intelligenza”⁶⁶: in altri termini, secondo Bergson si crea una situazione comica quando una persona viene presa come oggetto della loro risata altrui. Coloro che ridono, anziché reagire emotivamente, “sospendono” la propria empatia e compassione e lasciano che l’intelligenza, ovvero il pensiero razionale, permetta loro di capire e apprezzare l’aspetto comico di tale

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ivi, p. 5.

⁶⁴ “[...] non gusteremmo il comico se ci sentissimo isolati”, ivi, p. 6.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p.7.

situazione. Il comico, nella sua funzione sociale, rappresenta dunque l'espressione di un'intenzionalità collettiva.

Un'altra importante teoria sul comico di Bergson, sempre espressa all'interno del suo saggio, è che il riso scaturisce quando viene individuata una "rigidità di meccanismo"⁶⁷ in situazioni in cui ci aspettiamo agilità, come quando assistiamo ad una persona che corre e, inciampando, cade: ciò provoca la risata in chi assiste proprio perché c'è qualcosa di "involontario e di maldestro nel cambiamento"⁶⁸. Bergson, attraverso questo concetto, giunge ad una conclusione e, allo stesso tempo, ad un punto di partenza per un'analisi sul comico: il comico deriva da un "procedimento meccanico sovrapposto ad un corpo vivente"⁶⁹. Il comico, quindi, nasce quando un corpo umano si comporta come una macchina, agendo cioè in modo meccanico e secondo automatismi, quando dovrebbe invece manifestare spontaneità: secondo Bergson questo contrasto tra le aspettative e la manifestazione di atteggiamenti meccanici può scaturire il riso. La vita umana, continua il teorico, rappresenta qualcosa di fluido e in continuo cambiamento, mentre la ripetitività e l'automatismo rappresentano l'interruzione di questo flusso e, di conseguenza, se applicate ad un corpo vivente, diventano fonte di comicità e di ilarità. Questo concetto verrà successivamente meglio analizzato in un altro paragrafo, mettendolo in relazione al sottogenere della commedia chiamato "slapstick comedy".

Un'altra teoria interessante è quella di Luigi Pirandello, il quale si è concentrato sulla natura del comico nel suo saggio *L'umorismo* del 1908, nel cui indaga i caratteri e gli aspetti dell'umorismo. Citando le parole di Pirandello stesso, egli propone un esempio per evidenziare la differenza tra comico e umorismo, entrambe però parti dello stesso meccanismo: "Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario"⁷⁰. Con questo concetto di "avvertimento del contrario", Pirandello intende un contrasto tra apparenza e realtà.

Continua: "Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le

⁶⁷ Ivi, p. 8.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, p. 32.

⁷⁰ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995, p. 173.

rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario”⁷¹. Se il comico è l'avvertimento del contrario, l'umorismo, che nasce in un secondo momento, è il “sentimento del contrario”, una versione del comico che ha origine da una considerazione e riflessione meno superficiale della situazione che appare inizialmente comica. Se, però, interviene la riflessione e si comincia a domandarsi perché questa signora si atteggi in tal modo, essa non risulterà più comica o ridicola ma anzi ci farà pena e proveremo compassione per lei, proprio perché la riflessione trasformerà l'avvertimento del contrario in sentimento del contrario⁷², passando così dal comico all'umorismo, dal riso al sorriso. Pirandello individua in questo tipo di sentimento la differenza tra il comico e l'umoristico: tale stato d'animo lo si ritrova infatti solo all'interno di rappresentazioni umoristiche. Con il concetto di sentimento del contrario, Pirandello intende inoltre un umore identificabile nella perplessità, la quale nasce dalla riflessione: scrive che, quando sorge tale perplessità, “il riso [...] è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa”⁷³. La caratteristica che distingue l'umorismo dal comico è quel suo aspetto soggettivo e, soprattutto, sentimentale ed emotivo. Questo concetto può anche essere posto in opposizione a quello di “anestesia del cuore” di Bergson analizzato in precedenza: anche se espressi in modi differenti, sia per Bergson sia per Pirandello l'effetto del comico svanisce se prendono il sopravvento sentimenti come empatia o compassione. La comicità si basa, infatti, sull'indifferenza e sull'insensibilità, citando ancora Bergson. Bisogna, dunque, in un certo senso “prendere le distanze” dall'oggetto del comico se vogliamo riderne. Inoltre, il pensiero di Pirandello si può collegare anche alla cosiddetta “teoria dell'incongruenza”, che verrà analizzata in un capitolo seguente attraverso le definizioni proposte dai filosofi Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer.

Pirandello scrive anche che l'umorismo, riprendendo il pensiero di Jean Paul Richter, scrittore tedesco vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo, nel suo testo *Introduzione all'estetica* del 1804, è “malinconia d'un animo superiore che giunge a divertirsi finanche di ciò che lo rattrista, [...] sguardo tra le cose, [...] modo di accogliere gli spettacoli divertenti, che sembra, nella sua moderazione, soddisfare il senso del ridicolo e domandare perdono di ciò che

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, p. 174.

⁷³ Ivi, p. 180.

v'è di poco delicato in tal compiacimento”⁷⁴: in questo caso, l'umorismo risiede nel trovare divertente qualcosa o qualcuno che in realtà ci rattrista o ci fa provare un senso di pena. Pirandello, però, riporta anche un altro punto di vista, secondo cui l'umorismo è una “acre disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano”⁷⁵, citando le parole di Ruggiero Bonghi, filologo italiano del XIX secolo. Si può notare come, sia secondo Richter sia secondo Bonghi, il comico sia strettamente legato all'individuazione del ridicolo e, a parere del primo, ad una sensazione di sollievo che si prova nel momento in cui ci si compiace di qualcosa che dovrebbe rattristarci.

L'ultimo approccio che andremo ad analizzare è quello di Michail Bachtin, importante critico letterario russo vissuto tra XIX e XX secolo, il quale tratta del tema della risata in relazione al fenomeno del carnevale durante il Medioevo e nei secoli successivi nel testo *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* del 1965: per Bachtin, il fenomeno carnevalesco era un “principio o un modo di concepire il mondo alternativo a quello rappresentato dalle culture popolari [...] concepite come autoritarie e repressive”⁷⁶, dove è presente la tendenza a sovvertire le gerarchie attraverso il rovesciamento e la risata. Bachtin scrive quindi che il riso, nel Medioevo e nel Rinascimento, era strettamente connesso alle cerimonie e ai riti quotidiani organizzati in modo comico, ai quali partecipavano personaggi buffi e sciocchi che parodiavano le cerimonie ritenute serie come, ad esempio, quelle religiose.

Questa cultura comica e carnevalesca veniva presentata, in modo particolare, attraverso tre categorie di rappresentazioni: forme e riti di spettacoli, che spesso si svolgevano nelle piazze, opere comiche verbali tra cui le parodie, che potevano essere sia orali sia scritte e sia in latino sia in volgare, e, infine, forme e generi differenti del discorso familiare e di piazza, come insulti, bestemmie e oltraggi⁷⁷. Queste forme comiche rivelano un aspetto “completamente diverso del mondo, dell'uomo e dei rapporti umani [...] esterno alla chiesa e allo stato”⁷⁸, creando così sia un rovesciamento sia un dualismo del mondo, una sorta di secondo mondo, proponendo allo stesso tempo una visione alternativa e meno oppressiva della realtà. Il riso ha anche una funzione di coesione sociale, poiché il carnevale non fa distinzioni tra spettatori ed attori, ma “per definizione è fatto dall'insieme del popolo”⁷⁹: tutti vengono

⁷⁴ J. P. Richter, citato in L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995, p. 165.

⁷⁵ R. Bonghi, citato in L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995, p. 165.

⁷⁶ S. Brugnolo, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Città di Castello, Carocci, 2020, p. 49.

⁷⁷ Ivi, p. 6.

⁷⁸ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995, p. 9.

⁷⁹ Ivi, p. 10.

considerati uguali e non esistono più barriere tra i cittadini, arrivando così ad una sospensione temporanea “dei rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù”⁸⁰.

Simile alla concezione che assume nel Medioevo, nel Rinascimento il riso ha un “profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull’uomo; è un punto di vista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante di quello serio”⁸¹. È, però, intorno al XVII secolo, dopo la fine del periodo rinascimentale, che la concezione sul riso cambia: il riso in quel periodo, infatti, “non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni parziali e parzialmente tipici della vita sociale, ad alcuni aspetti di ordine negativo”⁸², poiché le questioni importanti e serie non risultano più comiche, come accadeva invece nei secoli precedenti. Bachtin aggiunge anche che il riso è “sia uno svago leggero, sia un modo socialmente utile di punire le persone riprovevoli e vili”⁸³ e che il “campo di azione del comico è ristretto e specifico”⁸⁴, focalizzandosi su, ad esempio, i vizi sia degli individui sia della società. Nel Seicento e Settecento, quindi, il riso perde il proprio carattere universale e, inoltre, al genere comico viene assegnato un posto all’interno dei generi minori, poiché ritenuto di valore inferiore rispetto ad altri considerati più seri. Dall’analisi di Bachtin si può, dunque, notare come egli attribuisca alla risata anche una caratteristica prettamente storica: la concezione che si ha a riguardo cambia a seconda del periodo e della situazione storica e culturale nella quale ci si trova, che inevitabilmente influisce sulle sue caratteristiche e funzioni. Non si può né studiare né analizzare la risata se non si tiene in considerazione anche il contesto nel quale viene inserita.

In conclusione, dopo aver analizzato queste teorie, si può notare come per Pirandello il comico e la risata si basino su persone o oggetti che risultano in qualche maniera ridicoli, non necessariamente per qualche azione che compiono ma semplicemente per il modo in cui si presentano. Per Bergson e Bachtin, invece, la risata, all’interno del comico, assume anche una funzione sociale, che opera come un aggregante e unificatore all’interno di una comunità. Bachtin, inoltre, sebbene ponga la risata all’interno dell’universo sociale, è però l’unico tra gli studiosi citati che sottolinea l’importanza della dimensione storica, la quale evidenzia la natura

⁸⁰ Ivi, p.13.

⁸¹ Ivi, p. 76-77.

⁸² Ivi, p. 77.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

eterogenea e mutevole della cultura comica popolare. Egli, inoltre, ritiene che la risata nel Medioevo e nel Rinascimento non nasca da persone o oggetti che possono apparire comici: la risata, in quei secoli, non è quella di un individuo nei confronti di un altro, ma è una risata popolare, nel senso che appartiene ad un popolo che ride insieme.

In conclusione, si può notare come sia nell'antichità con Platone ed Aristotele, sia nel XX secolo con Bergson, Pirandello e infine con Bachtin (solo, però, per quanto riguarda la sua analisi dei secoli XVII e XVIII) ci sia un'idea ricorrente, ovvero della risata vista come una "punizione" nei confronti dell'oggetto che la provoca: che siano personaggi comici nelle rappresentazioni di commedie nell'antica Grecia, o un individuo che scivola e cade per sbaglio, o un'anziana signora che si atteggiava come una giovane donna, o una persona riprovevole, tutti questi casi prevedono che lo spettatore si ponga in una posizione di superiorità, dalla quale sente di avere il permesso di giudicare e di ridere degli altri, come per rimarcare il loro essere ridicoli. Così come diceva anche Thomas Hobbes, filosofo britannico vissuto tra XVI e XVII secolo, "la passione di chi ride è l'improvvisa stima di sé che deriva dalla sconvenienza altrui"⁸⁵: la teoria hobbesiana, applicabile quindi anche alle teorie di questi studiosi, seguendo quella aristotelica, afferma che la risata diventa la manifestazione di un sentimento di superiorità di colui che ride nei confronti della persona o dell'oggetto che "subisce" tale risata.

⁸⁵ T. Hobbes, *Elementi di filosofia*, Torino, UTET, 1972, p. 606.

2. *Everything Everywhere All at Once*

2.1. Introduzione alla trama

Everything Everywhere All at Once, uscito nelle sale statunitensi nella primavera del 2022 e in quelle italiane nell'autunno dello stesso anno, ha conquistato la giuria degli Oscar, venendo nominato in undici categorie e vincendo in sette di queste, tra cui “Best Picture”, “Best Director” e “Best Actress”. Diretto dai registi Daniel Kwan e Daniel Scheinert – anche conosciuti collettivamente come “The Daniels” – tratta argomenti impegnativi, quali il multiverso, il significato della vita, la filosofia nichilista ed esistenzialista, il trauma generazionale e molto ancora. Come suggerito sin dal titolo, molteplici sono le situazioni e avvenimenti presentati (“Everything”) che accadono in ogni luogo e, in questo caso, universo (“Everywhere”) contemporaneamente (“All at Once”).

La scansione narrativa è suddivisa in tre atti, introdotti da didascalie che riunite formano il titolo stesso: la prima parte, “Everything”, introduce i personaggi principali e il tema del multiverso. Evelyn Wang (Michelle Yeoh), la protagonista, è una donna testarda e rigida di mezza età. Una ventina di anni prima ha abbandonato il suo paese, la Cina, per trasferirsi negli Stati Uniti con il marito Waymond (Ke Huy Quan), con il quale ha poi aperto una lavanderia a gettoni, nonostante i genitori, in modo particolare il padre, di lei non volessero che si sposassero. Sin dall'inizio si nota una grande tensione nelle relazioni tra i diversi membri della famiglia: da una parte il padre di Evelyn, Gong Gong (interpretato da James Hong), è appena arrivato da Hong Kong per festeggiare il suo compleanno con la figlia e la sua famiglia, dall'altra Waymond tenta più volte di consegnare le carte per il divorzio alla moglie, mentre la figlia, Joy (interpretata da Stephanie Hsu), cerca di convincere la madre a permetterle di presentare al nonno la fidanzata Becky (interpretata da Tallie Medel), ma Evelyn non vuole che il padre sappia dell'orientamento sessuale della nipote.

Una delle situazioni di preoccupazione sofferta dai coniugi, un imminente controllo fiscale, avvia la linea narrativa del multiverso. Questi, insieme al padre di Evelyn, si dirigono all'IRS, l'Internal Revenue Service – ovvero l'Agenzia delle Entrate – per discutere con l'ispettrice Deirdre (interpretata da Jamie Lee Curtis). Durante il loro incontro con la donna, Waymond passa a Evelyn un biglietto, chiedendole di incontrarlo in un armadio dei custodi vicino. Una volta lì, Waymond confessa di essere il Waymond dell'universo alfa (“Alpha-verse”). Le spiega, inoltre, che, ogni volta che una persona prende una decisione, si crea un nuovo universo: l'insieme di tutte queste scelte porta alla creazione di molteplici universi che

esistono contemporaneamente, ovvero il cosiddetto multiverso. Ad esempio, come sottolinea Alpha Waymond a Evelyn, il “fallimento” della donna nell’universo in cui vive ha portato al successo l’Evelyn di un mondo parallelo. Proprio il fatto che la Evelyn di questo universo ha degli obiettivi che non ha mai raggiunto e sogni che non ha mai realizzato e proprio il suo non eccellere in niente la configurano come pura potenzialità.



Figura 1, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Alpha Waymond spiega a Evelyn che lei, in particolare, si trova in grave pericolo: l’intero multiverso è minacciato dalla presenza di Jobu Tupaki, forza oscura che è alla ricerca dell’ultima Evelyn rimasta dopo l’annientamento delle altre sue versioni nei mondi alternativi. Per aiutare Evelyn a respingere Jobu e i suoi sicari di Jobu e sconfiggerli, Alpha Waymond insegna a Evelyn come utilizzare la tecnica del “salta-verso”, (“verse-jumping” in inglese), cioè il metodo scoperto nell’Alphaverse per viaggiare da un universo all’altro (figura 1), possibile attraverso azioni improbabili e/o imprevedibili come, ad esempio, mangiare del burro cacao o tagliarsi di proposito con la carta. Tale tecnologia, inoltre, rende possibile per una persona nel suo universo attuale accedere ai ricordi e alle abilità che un’altra propria versione ha acquisito in un universo parallelo. Con ogni salto da universo ad universo, Evelyn non solo diventa più potente, ma vede come sarebbe stata diversa la sua vita se avesse prese altre decisioni nel corso degli anni. In molti di questi universi, la protagonista è riuscita a raggiungere il successo da sola, come chef, attrice o cantante d'opera. Va notato il fatto che, però, ci sia una caratteristica in comune in tutte le sue altre vite: negli universi paralleli Evelyn

non ha una famiglia. Il suo universo attuale, quello in cui è più “infelice” e non ha abilità discernibili, è l'unico in cui sposa Waymond e cresce Joy.

Ben presto Evelyn scoprirà che Jobu Tupaki è in realtà la versione alfa di Joy, abitante l'universo che ha ideato il salta-verso, frutto di una nuova tecnologia sperimentale. Nell'universo matrice, la stessa Evelyn, in veste di scienziata, ha usato dei giovani come cavie per testare la tenuta dell'applicazione. Tra questi, proprio Joy, in particolare, viene spinta al limite della sperimentazione date le potenzialità individuate della sua mente. Come esito di questa forzatura, la mente di Joy si frammenta, facendole vivere tutte le realtà alternative contemporaneamente. Da questa esperienza deriva Jobu Tupaki, figura errante alla ricerca di tutte le versioni di Evelyn per trovare quella che le possa darle conforto e capire il suo approccio nichilista alla vita, come viene esplicitato successivamente nel film da Joy stessa. Non riuscendo più a sopportare il peso della vita, la ragazza ha cominciato a creare quello che lei indica con la metafora di “everything bagel”, un tradizionale tipo di bagel farcito con numerosi e diversi condimenti: in questo “bagel” la ragazza – come viene spiegato – ha fatto convergere il suo “universo”, da quanto di più personale – come i suoi sogni e speranze – a elementi meno rilevanti e casuali, ad esempio ogni razza di cane o il sesamo e il sale, come dice lei stessa⁸⁶.

Da una parte, Clint Worthington, nell'articolo *Everything Everywhere All At Once Is A Lot, and That's a Good Thing: Review*, scrive che il pensiero nichilista di Joy va spiegato proprio attraverso la metafora del bagel nella sua compresenza di elementi diversificati che collassano in un'uniformità indifferenziata: la ragazza, avendo vissuto ogni esperienza e vita possibile grazie al multiverso, non trova più senso nell'esistenza stessa⁸⁷. Questa convergenza indifferenziata nell'everything bagel è di fatto il un collasso in una perdita di senso globale: per Joy, questa sensazione e questa consapevolezza sono quasi confortanti, perché se niente ha senso allora tutto il dolore e il senso di colpa che si prova quando ci si rende conto di aver sprecato la propria vita svanisce. Dall'altra, Anubhav Chaudhry, nell'articolo *Everything Everywhere all at once: What does 'The Bagel' actually represent?*, nota che l'everything bagel

⁸⁶ Nel film Joy stessa rende conto di questa promiscuità tra le esperienze determinanti e profonde e presenza di elementi apparentemente banali: “Un giorno ero annoiata...e ho messo tutto in un bagel. Tutto quanto. tutte le mie speranze, i miei sogni, le mie vecchie pagelle, ogni razza di cane, ogni annuncio personale su Craigslist, semi di sesamo, semi di papavero, sale...Ed è collassato su se stesso. Perché quando metti proprio tutto, in un bagel, diventa...questo. La verità. [...] Nulla ha importanza”, (01:00:27-01:01:19).

⁸⁷ “Jobu Tupaki's modus operandi is explained, rather simply, by the living contradiction that is the everything bagel: [...] if you've experienced everything that the multiverse can offer, what's the point of any of it?”, W. Clint, *Everything Everywhere All At Once Is A Lot, and That's a Good Thing: Review*, in “Consequence, 24 marzo 2022, <https://consequence.net/2022/03/everything-everywhere-all-at-once-review-michelle-yeoh/2/>.

rappresenta anche una metafora sull'interconnessione nell'universo, dagli atomi più piccoli alle galassie più estese, configurando anche l'essenza delle molteplici tematiche del film⁸⁸.

In una scena successiva, Joy spiega che la spinta alla creazione del bagel non risponde alla volontà di distruggere ogni cosa ma piuttosto a quella di distruggere sé stessa, unica via di fuga rispetto all'insignificanza della propria esistenza⁸⁹. Tuttavia, l'auto-annientamento comporta la distruzione del multiverso stesso, possibile attraverso il bagel che, condito con qualsiasi cosa e contenente tutto nel multiverso, si configura attorno a un nucleo che rimane vuoto, come un buco nero (figura 2). Charles Bramesco, in un articolo di *The Guardian*, riconduce il “bagel del destino” alla resa al nichilismo quale propensione diffusa nella generazione Z⁹⁰.



Figura 2, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

La seconda parte, intitolata “Everywhere”, mostra Evelyn, Waymond e Joy viaggiare da un universo parallelo all'altro: Evelyn si ritrova, ad esempio, in un universo in cui è una chef in un ristorante asiatico, in un altro in cui è prima una maestra di kung fu e poi un'attrice

⁸⁸ “The Everything Bagel is a metaphor for the world's interconnectedness, from the smallest atoms to the largest galaxies. As the curtains close on *Everything Everywhere All at Once*, the symbolism of the Everything Bagel lingers on, capturing the essence of the movie's multifaceted themes”, A. Chaudhry, *Everything Everywhere all at once: What does 'The Bagel' actually represent?*, in “Sportskeeda”, 21 marzo 2023, <https://www.sportskeeda.com/comics/everything-everywhere-once-what-the-bagel-actually-represent>.

⁸⁹ “Sai qual è il vero motivo per cui ho costruito il bagel? Non l'ho fatto per distruggere tutto, ma per distruggere me stessa”, (1:42:20-1:42:34).

⁹⁰ “[...] the bagel of doom and its tightening grip on Evelyn's Gen Z daughter lend themselves to the climactic declaration that there's nothing worse than submitting to the nihilism so trendy with the next generation”, C. Bramesco, *Everything Everywhere All At Once* review – ambitious, exhausting trip to the multiverse, in “The Guardian”, 22 Marzo 2022, <https://www.theguardian.com/film/2022/mar/22/everything-everywhere-all-at-once-review-michelle-yeoh>.

di successo e un altro ancora dove, dopo essere rimasta cieca a causa di un incidente da bambina, diventa una cantante. Sempre nel secondo atto, Evelyn cerca di convincere Joy del suo punto di vista della vita, secondo cui anche se nulla ha senso non vuol quindi dire che vivere è inutile, ma che bisogna accogliere e accettare l'assurdità della quotidianità. Questa parte si conclude con Evelyn che cerca di riappacificarsi con la figlia, la quale è però stanca di cercare di accontentare continuamente la madre. Evelyn, sebbene abbia compiuto un passo importante affrontando suo padre riguardo l'orientamento sessuale di Joy, è stata comunque spinta dal proprio bisogno di sfidare il genitore. Joy, non sentendosi all'altezza delle aspettative di Evelyn, crolla: è in quel momento che la donna si rende conto che il rapporto che ha con la figlia - per quanto pieno di tensioni e complicazioni - conta più di qualsiasi altra cosa.

Infine, nell'ultimo atto, il più breve, i rapporti tra i componenti del nucleo familiare appaiono migliorati: Evelyn e Waymond annullano la richiesta del divorzio, Gong Gong viene messo al corrente della fidanzata della nipote e tutti insieme si recano di nuovo all'IRS per concludere la questione burocratica della loro attività (figura 3).



Figura 3, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Tra i tre personaggi principali, Waymond è l'unico a non subire il cosiddetto “character arc”: egli, infatti, è consapevole sin dall'inizio di come bisogna affrontare il caos e l'assurdità della vita quotidiana. È grazie alla sua influenza, inoltre, che Evelyn diventa una persona diversa, premessa per riconciliarsi con la figlia. Come dice una sua versione in un universo

dove i due non si sono sposati e sono diventati entrambi personaggi di successo, l'unico modo per andare avanti ogni giorno è vedere il lato positivo delle cose⁹¹. Dall'inizio alla fine Waymond, infatti, è tratteggiato come persona gentile ed empatica, che fa di tutto per rendere felici le persone intorno a lui. Proprio al personaggio di Waymond è affidato il messaggio principale del film: dobbiamo essere gentili, soprattutto quando non sappiamo cosa sta accadendo intorno a noi.

È, inoltre, proprio grazie a Waymond se Evelyn, inizialmente convinta da Joy e dal suo pensiero nichilista, si salva proprio quando sta per entrare nell'everything bagel. Waymond, infatti, offre una soluzione alternativa alla moglie: piuttosto che perdersi nel caos e nell'infinito nulla del multiverso, l'uomo propone una visione più aperta e ottimista. In un universo in cui Evelyn diventa un'attrice di film d'azione kung-fu, ad esempio, Waymond dice a Evelyn che scegliere di vedere il lato positivo delle cose è, per lui, necessario e strategico. Attraverso questa tattica ha imparato a sopravvivere a tutto. L'uomo stesso si definisce un "combattente", ed è proprio questo ottimismo che convince infine Evelyn che Jobu Tupaki ha torto e che c'è di più nel vivere ed esistere che il vuoto totale.⁹²

A differenza di Waymond, Evelyn e Joy attraverso questo viaggio nel multiverso cambiano e maturano: da una parte, la madre passa dall'essere una donna testarda e rigida ad essere una madre comprensiva e paziente; dall'altra, Joy, grazie anche al cambiamento della madre, riesce finalmente a sentirsi accettata e pronta a riallacciare un rapporto sano con Evelyn. Malgrado il rapporto conflittuale, Joy non smette di andare alla ricerca della madre in ogni universo mentre Evelyn, dal canto suo, è sempre disposta a consolare la figlia, senza mai abbandonarla (figura 4).

⁹¹ "Quando scelgo di vedere il lato positivo delle cose, non lo faccio perchè sono stupido. È strategia, necessità. È così che ho imparato a sopravvivere a tutto", (1:45:52-1:46:04).

⁹² "Rather than be lost in the chaos and infinite nothingness of the universe, Waymond finds a more open and optimistic belief. In a universe where Evelyn becomes a Kung-Fu action star, Waymond tells Evelyn, "You tell me it's a cruel world and we're all running around in circles. I know that. I've been on this earth just as many days as you." He knows how someone like Jobu Tupaki can come from a place of despair and pessimism when faced with such inevitable doom and gloom. However, he finds a more meaningful outlook. Waymond states, "When I choose to see the good side of things, I'm not being naive. It is strategic and necessary. It's how I've learned to survive through everything." He ultimately calls himself a "fighter," and it is this optimism that ultimately convinces Evelyn that Jobu Tupaki is wrong, that there is more to living and existing than a void of nothingness", P. Caoile, *'Everything Everywhere All At Once' Ending Explained: Complicated, Compelling, Bagels*, in "Collider", 7 giugno 2022, <https://collider.com/everything-everywhere-all-at-once-ending-explained/>.



Figura 4, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

In conclusione, *Everything Everywhere All at Once* si configura come un'opera cinematografica che sfida lo spettatore a esplorare sia tematiche complesse sia la propria esistenza e le decisioni che guidano il cammino della vita di ogni individuo: la rappresentazione delle relazioni familiari conflittuali, unite alla scoperta degli universi paralleli e alle esperienze di Evelyn, Waymond e Joy, offrono uno spaccato che emoziona e coinvolge il pubblico, portandolo a riflettere sulla natura dell'esistenza e della comprensione reciproca.

2.2. Ricezione della critica

Everything Everywhere All at Once è stato da una parte acclamato per la sua originalità e creatività, dall'altra criticato per il suo essere sopra le righe che, secondi alcuni, sconfinava in pesantezza. Trasversale è la valutazione sulla performance dell'attrice malese Michelle Yeoh nei panni della protagonista, Evelyn, considerata la migliore della sua carriera ora per la poliedricità e versatilità, ora per la connotazione emotiva del ruolo. David Ehrlich, nell'articolo "*Everything Everywhere All at Once*" Review: 'The Matrix' Meets the Multiverse in Daniels' *Instant Classic* sul sito di cinema *IndieWire*, descrive il film come un "lavoro orgiastico di slaphappy genius"⁹³, che funziona come un "acceleratore di particelle"⁹⁴ alimentato dalla

⁹³ "[...] orgiastic work of slaphappy genius that doesn't operate like a narrative film", D. Ehrlich, 'Everything Everywhere All at Once' Review: 'The Matrix' Meets the Multiverse in Daniels' *Instant Classic*, in "IndieWire", 11 Marzo 2022, <https://www.indiewire.com/criticism/movies/everything-everywhere-all-at-once-review-1234707051/>.

⁹⁴ "[...] a particle accelerator", ibidem.

performance spettacolare di Michelle Yeoh. L'autore prosegue scrivendo che il film, come sottintende anche il titolo, è "overstuffed" – letteralmente "talmente pieno che potrebbe scoppiare" – di situazioni ed elementi. Varie recensioni sottolineano, al riguardo, le numerose influenze filmiche, più o meno velate, come si vedrà di seguito.

Al riguardo, interessante è il confronto proposto da Ehrlich con *Matrix* (*The Matrix*, Lilly e Lana Wachowski, USA, 1999), paragonando i passaggi che Evelyn compie da un universo all'altro al continuo "avanti e indietro" tra simulazione e realtà di Neo⁹⁵, protagonista del blockbuster delle sorelle Wachowski, mentre la versione alfa di Waymond agirebbe come una specie di Morpheus. Se Evelyn è paragonabile a Neo, bisogna però sottolineare una differenza tra i due personaggi: Ehrlich nota che se Neo in *Matrix* è "L'Eletto", Evelyn in *Everything Everywhere All at Once* è "Lo Zero", il punto di partenza. Nella vastità di possibili versioni di Evelyn, solo la versione matrice è il potenziale delle possibilità perse⁹⁶. Questa Evelyn, inoltre, è l'unica capace di "accontentarsi", riuscendo a trovare gioia nelle persone che ama, in primo luogo in sua figlia⁹⁷. Il regista Daniel Kwan stesso ha confermato che il film è una risposta a *Matrix*⁹⁸ a partire dall'accostamento della figura di Evelyn a quella di Neo: entrambi si ritrovano in un mondo che non è quello che sembra e apprendono delle tecniche per combattere una forza oscura.

Dalle pagine di *Vanity Fair*, Maureen Ryan afferma che questo film è un insieme di elementi visivi che sostengono una concatenazione di concetti e che l'opera non deve necessariamente essere apprezzata in ogni singola parte dal momento che è proprio dell'impianto filmico non lasciare il tempo di processare cosa stia accadendo in scena che già sta succedendo altro⁹⁹. Se l'audience si può sentire sopraffatta, lo stesso vale per i personaggi: secondo Ryan, quest'ultimi si sentono spesso oppressi e confusi¹⁰⁰. È quasi come se noi

⁹⁵ "[...] Evelyn soon finds herself pin-balling between "alternate life paths" in much the same way as Neo was slingshotted between the real world and a simulation", ibidem.

⁹⁶ "Evelyn is an empty vessel, and that makes it uniquely easy for her to contain other iterations of herself", ibidem.

⁹⁷ "Evelyn isn't the One, she's the Zero. In an infinite sea of possible Evelyns, she is the ultimate sum of unrealized potential and missed opportunities. No other version of herself has settled for less or found so little joy in the people she loves, her daughter most of all", ibidem.

⁹⁸ "This movie is 100 percent a response to 'The Matrix,' obviously," Kwan said. "We wanted to make our version of it.", E. Kohn, 'Everything Everywhere All at Once' Directors Turned Down 'Loki' to Direct Their Own Multiverse Comedy, 13 marzo 2022, <https://www.indiewire.com/features/general/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-1234707431/>.

⁹⁹ "It's a lot on top of a lot, and then more is piled on top of that concatenation of concepts. You're unlikely to vibe with every element of it, but never mind: because before you know it, it's sprinting on to the next thing", M. Ryan, *Ambitious, Outrageous Everything Everywhere All at Once is All That and More*, in "Vanity Fair", 8 Aprile 2022, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/everything-everywhere-all-at-once-movie-review>.

¹⁰⁰ "[...] its characters are often overwhelmed, confused and rarely sure that linear time exists anymore", ibidem.

spettatori ci sentissimo sollevati nel vedere che anche i personaggi non hanno una chiara idea di quello che sta accadendo. Nel resto della recensione, Ryan, come scrive anche Ehrlich, sottolinea la grandezza della performance di Michelle Yeoh, affermando che l'attrice impregna il personaggio di Evelyn con sfumature commoventi di una vasta gamma di sentimenti, dalla malinconia e il rimpianto alla determinatezza e curiosità¹⁰¹.

Diversa è l'opinione di David Rooney: nell'articolo *Michelle Yeoh in 'Everything Everywhere All at Once': Film Review*, descrive il film come un'offerta frenetica di scenari immaginari che possono divertire molto¹⁰² ma che, a suo parere, dopo due ore diventa inesorabilmente pesante¹⁰³. Come i due critici precedenti, sottolinea la grandezza della performance della Yeoh, che riesce a passare attraverso registri diversificati riuscendo ad alternare momenti in cui si mostra fragile e sovrastata ad altri in cui si presenta feroce e direttiva¹⁰⁴. L'autore sottolinea anche la spettacolarità della colonna sonora, congratulandosi con la band di Los Angeles Son Lux, la cui musica eclettica segue il ritmo della sovrastimolazione attraverso un costante "mutamento di forme", "shapeshifting"¹⁰⁵.

Per quanto attiene al presente elaborato, da notare il fatto che Michael Schulman, nel suo articolo *How "Everything Everywhere All at Once" Became This Year's Oscar Unicorn*, affermi che il film riesca a presentarsi come una sorta di blockbuster di supereroi, ma con lo stile idiosincratico e caratteristico dei cosiddetti "dramedy" (fusione dei termini inglesi "drama" e "comedy") indipendenti, dove, in questo caso, al centro della trama sta la storia di una donna che è alla ricerca di uno scopo, ovvero di salvare il suo matrimonio e di riconciliarsi con la figlia¹⁰⁶. Schulman elogia la freschezza, la capacità di essere alla moda e diverso, qualità

¹⁰¹ "Yeoh imbues Evelyn with moving shades of melancholy, regret, resolve and growing curiosity", *ibidem*.

¹⁰² "[...]this frenetically plotted serve of stoner heaven is insanely imaginative and often a lot of fun", D. Rooney, *Michelle Yeoh in 'Everything Everywhere All at Once': Film Review*, in "The Hollywood Reporter", 11 marzo 2022, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/everything-everywhere-all-at-once-sxsw-2022-1235108278/>.

¹⁰³ "But at two hours-plus, it becomes unrelenting and wearisome", *ibidem*.

¹⁰⁴ "The same goes for Yeoh, bouncing back and forth from fragile and exhausted to fierce and commanding", *ibidem*.

¹⁰⁵ "Los Angeles band Son Lux, who composed the eclectic score, deserve credit for keeping pace with the film's unstinting commitment to visceral over-stimulation and its shapeshifting approach to genre", *ibidem*.

¹⁰⁶ "The movie has the spectacle of a superhero blockbuster and the idiosyncratic style of an indie dramedy, but at its core it's a heartwarming tale of a woman finding her purpose, saving her frayed marriage, and reconciling with her queer daughter", M. Schulman, *How "Everything Everywhere All at Once" Became This Year's Oscar Unicorn*, in "The New Yorker", 11 marzo 2023, <https://www.newyorker.com/culture/notes-on-hollywood/how-everything-everywhere-all-at-once-became-this-years-oscar-unicorn>.

che, a suo parere, non sono riscontrabili negli altri film nominati nella categoria “Best Picture” dell’Academy¹⁰⁷.

Anche Ann Lee, scrittrice per la nota rivista britannica *The Guardian*, nell’articolo *Why Everything Everywhere All at Once should win the best picture Oscar*, antecedente alla notte degli Oscar, sostiene il film. Sebbene, scrive, presenti una natura ridicola, sciocca, estremamente divertente ma, allo stesso tempo, profondamente strana e fantastica¹⁰⁸, Lee lo considera che l’opera presenti idee più nuove e originali di quanto abbia fatto l’industria di Hollywood negli ultimi anni¹⁰⁹, in contrapposizione ai critici che lo hanno definito caotico, disordinato e schiacciante. Secondo Lee, il punto di forza risiede nel nucleo della storia, che ruota attorno a una famiglia e al potere curativo della gentilezza e dell’amore. L’autrice sostiene che, anche se venissero eliminati gli effetti visivi, le battaglie nel multiverso e le spettacolari coreografie di arti marziali, tale aspetto della trama rimarrebbe un elemento centrale e coinvolgente del film¹¹⁰.

Anche la rivista online del “MoMA”, Museum of Modern Art di New York, ha dedicato un articolo al film: in *Everyone, Everything Matters: The Brilliance of Everything Everywhere All at Once*, La Frances Hui, curatrice del Department of Film della rivista, scrive che l’assurdo estremo e la stravaganza dell’opera mettono in crisi e confondono lo spettatore; tuttavia, chi è abbastanza “coraggioso” da lasciarsi guidare all’interno della messa in scena, scoprirà un audace lavoro di creatività e genialità¹¹¹. Prosegue dicendo che i due registi hanno dato sfogo all’immaginazione senza timore, riuscendo a portare sul grande schermo un tema complesso come quello del multiverso. L’ultima parte della recensione è, come in altri articoli già citati, dedicata all’interpretazione della Yeoh: la Hui prima ricorda che se l’attrice ha precedentemente lasciato il segno con acrobazie spericolate, ad esempio in *Stunt Woman (A*

¹⁰⁷ “[...] this feels young and hip and diverse. [...] It’s the exception to the industry’s worrisome trends, which makes it all the more appealing to the Academy”, *ibidem*.

¹⁰⁸ “It’s a ridiculously silly, outrageously hilarious and profoundly weird fantasy [...] that’s exactly why it would be a worthy winner”, A. Lee, *Why Everything Everywhere All at Once should win the best picture Oscar*, in “The Guardian”, 27 febbraio 2023, <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/27/why-everything-everywhere-all-at-once-should-win-the-best-picture-oscar>.

¹⁰⁹ “Some critics have grumbled that it is messy and overwhelming [...] there are more fresh ideas in Everything Everywhere All at Once during its two-hour 20-minute runtime than there have been for the past year in the rest of Hollywood [...] Academy voters will realise that we need to applaud this kind of innovation”, *ibidem*.

¹¹⁰ “If you take away the eye-popping visuals, multiverse battles and spectacular martial arts choreography, it boils down to a wholesome, universal story about family and the healing power of love and kindness”, *ibidem*.

¹¹¹ “Extreme absurdity and wackiness might make you scratch your head, but if you are brave enough to let yourself freefall wherever the film takes you, you’ll find Everything Everywhere All at Once a work of daring creativity and brilliance”, L. F. Hui, *Everyone, Everything Matters: The Brilliance of Everything Everywhere All at Once*, in “MoMA”, 28 novembre 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/810>.

Jin de gu shi, Ann Hui, Hong Kong, 1996), ciò che realmente la distingue dalle altre star dei film d'azione è la sua rara eleganza, una grazia interna che si trova in ogni suo movimento.

Un altro critico, Clint Worthington, nell'articolo *Everything Everywhere All At Once Is A Lot, and That's a Good Thing: Review*, afferma che il multiverso, in questo film, funge da veicolo per una sperimentazione dadaista¹¹² in cui i Daniels intrecciano le possibilità caotiche in una storia che parla delle sofferenze e delle strade non percorse, alle quali si aggiunge il bisogno di cercare il proprio significato in un universo privo di senso¹¹³: in un universo parallelo, per esempio, Evelyn ha ascoltato il consiglio dei genitori e non ha sposato Waymond. Rimane così in Cina, dove, a seguito di un incontro con una maestra di kung fu, diventa prima una stunt woman e poi una attrice famosa. In questo universo, però, incontra nuovamente Waymond, il quale è diventato a sua volta un uomo di successo: queste due versioni dei personaggi cominciano a riflettere su quella che sarebbe potuta essere la loro vita se si fossero sposati e trasferiti negli Stati Uniti insieme, rimpiangendo entrambi di non averlo fatto.

2.3. Ibridazione di generi all'interno del film

Una delle definizioni su *Everything Everywhere All at Once* che merita di venire menzionata è quella fornita da A. O. Scott nell'articolo *Everything Everywhere All at Once' Review: It's Messy, and Glorious*, del *New York Times*, nel quale l'autore descrive il film come un "vortice esuberante di anarchia di generi"¹¹⁴. A sostegno della tesi di Scott, si evidenzia come i siti di cinema IMDb (Internet Movie Database) e Rotten Tomatoes inseriscano il film in più categorie che spaziano dal genere d'avventura alla commedia, dal fantastico alla fantascienza. Si aggiunge che ci sono però momenti minori dove si possono trovare altri generi, ad esempio quello delle arti marziali. Se risulta difficile categorizzare quest'opera all'interno di un solo genere, allo stesso tempo, però, si può notare come tutti vengano tenuti insieme da comico, al quale verrà dedicato l'ultimo capitolo di questo elaborato.

In un'intervista alla nota rivista statunitense *The Times*, Daniel Scheinert, uno dei due registi, alla richiesta di parlare della trama del film, la descrive in poche parole come una storia su Michelle Yeoh, l'attrice che interpreta la protagonista Evelyn, che recita in un film d'azione

¹¹² "The concept of the multiverse [...] gives them the perfect vehicle for their kind of dadaist experimentation", W. Clint, *Everything Everywhere All At Once Is A Lot, and That's a Good Thing: Review*, in "Consequence, 24 marzo 2022, <https://consequence.net/2022/03/everything-everywhere-all-at-once-review-michelle-yeoh/2/>.

¹¹³ "Daniels weaves the chaotic possibilities into the multiverse into a cohesive story about the aches and pains of the road not traveled, and the need to carve out your own meaning in a meaningless universe", ibidem.

¹¹⁴ "[...] exuberant swirl of genre anarchy", A. O. Scott, *Everything Everywhere All at Once' Review: It's Messy, and Glorious*, in "The New York Times", 24 marzo 2022, <https://www.nytimes.com/2022/03/24/movies/everything-everywhere-all-at-once-review.html>

ambientato nel multiverso. Questo film apparentemente incentrato sul multiverso viene però interrotto da un dramma familiare, interrotto a sua volta da una storia d'amore che viene affiancata a una commedia surreale. Conclude affermando che alla fine, però, per quanto i generi cinematografici all'interno del film si alternino tra di loro, la vera storia riguarda una famiglia¹¹⁵. L'ampio assortimento di generi, inoltre, è essenziale per discutere il tema del multiverso e della infinita gamma di possibilità che si presentano nella vita di ogni persona: vediamo la protagonista, Evelyn, vivere diverse vite in vari universi paralleli e, attraverso queste esperienze alternative, vengono mostrati anche generi cinematografici differenti. Come evidenziato dai blogger di *Detroit Cineaste*, l'assortimento dei generi rappresenta anche un'opportunità per i registi di omaggiare autori e film che hanno segnato la loro formazione e la loro esperienza spettatoriale, da *2001: Odissea nello Spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, US, 1968) di Stanley Kubrick, al film di animazione Disney-Pixar *Ratatouille* (Brad Bird, US 2007), ad *In The Mood for Love* (花樣年華, Wong Kar Wai, Hong Kong, 2000) di Wong Kar Wai¹¹⁶.

Anche per La Frances Hui¹¹⁷ nell'articolo della rivista online del "MoMA", menzionato nel paragrafo precedente, il film è una combinazione di generi che vanno dall'umorismo dell'assurdo, alle arti marziali, allo science fiction, al genere d'avventura e, addirittura, allo stile del noto regista cinese Wong Kar Wai¹¹⁸ che producono una sorta di "sovraccarico sensoriale", un "sensory overload". Allo stesso tempo, questo eccesso formale non va tuttavia a detrimento di linee tematiche forti, come la riflessione sulle possibili alternative della vita e come una persona possa mantenere la propria integrità. Hui conclude la recensione ricordando la carriera di stuntwoman di Michelle Yeoh e sottolineano la rara eleganza e grazia che l'attrice possiede, caratteristiche che, a suo parere, la distinguono da altre attrici di film d'azione¹¹⁹.

¹¹⁵ "Michelle Yeoh stars in an action-adventure movie, but it's in the multiverse. So we get to interrupt that movie with a family drama and then interrupt that with a romance and then interrupt that with an absurdist comedy. [...] But at the end of the day, it's a story about a family", R. Ito, *Where Did Those Hot Dog Fingers Come From? Daniels Explain*, in "The Times", 31 agosto 2022, <https://www.nytimes.com/2022/08/31/movies/daniels-everything-everywhere-all-at-once.html>.

¹¹⁶ "Directors Dan Kwan and Daniel Scheinert [...] gleefully combine several genres and several of their favorite movies in a blender and produce what is decidedly a singular cinematic achievement", *Everything Everywhere All at Once*, in "Detroit Cineaste", <https://detroitcineaste.net/2022/04/22/everything-everywhere-all-at-once/>.

¹¹⁷ L. F. Hui, *Everyone, Everything Matters: The Brilliance of Everything Everywhere All at Once*, in "MoMA", 28 novembre 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/810>.

¹¹⁸ "[...] a bit of Wong Kar Wai, and a mix of genres from absurdist comedy to martial arts, sci-fi, and adventure", *ibidem*.

¹¹⁹ "But what separates Yeoh from most action stars is her rare aura of elegance; she exudes an inner grace with every move she makes", *ibidem*.

Anche Yohana Desta, in *Everything Everywhere All at Once: All the Wild Movie References, Explained (as Best as We Can)*, apparso in *Vanity Fair*, parla di toni cromatici e narrativi alla Wong Kar Wai (figura 5), film al quale i Daniels dedicano anche un universo alternativo all'interno della loro opera¹²⁰, che caratterizzerebbe una delle poche sequenze non caotiche o dominate dall'assurdo: in questa parte, il film sprigionerebbe la stessa aura romantica e sospesa delle scene del corridoio in *In the Mood for Love* (花樣年華, Wong Kar Wai, Hong Kong, 2000) (figura 6). Anche Adam Grinwald, nell'articolo *EEAAO' Actually Wasn't Stephanie Hsu & the Daniels' First Team-Up - This Was*, concorda sulla fusione di generi – dallo slapstick delle arti marziali – chiamando in causa i film degli anni Ottanta del noto attore Jackie Chan, la “fusione anarchica di generi” dei due film di *Kill Bill* di Quentin Tarantino (Quentin Tarantino, USA, 2003-2004) e, infine, un “romanticismo cinematografico” che si avvicina a *In the Mood for Love* di Wong Kar Wai (花樣年華, Wong Kar Wai, Hong Kong, 2000) (figura 6).



Figura 5, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

¹²⁰ “There’s a bit of the slapstick martial arts choreography that recalls *Police Story* and other Chan flicks, a little of the genre-blending anarchy of *Kill Bill*, and some of the brooding cinematic romanticism that nods in the direction of *In the Mood for Love*”, A. Grinwald, *'EEAAO' Actually Wasn't Stephanie Hsu & the Daniels' First Team-Up - This Was*, in “Collider”, 11 febbraio 2023, <https://collider.com/stephanie-hsu-daniels-awkwafina-is-nora-from-queens/>.

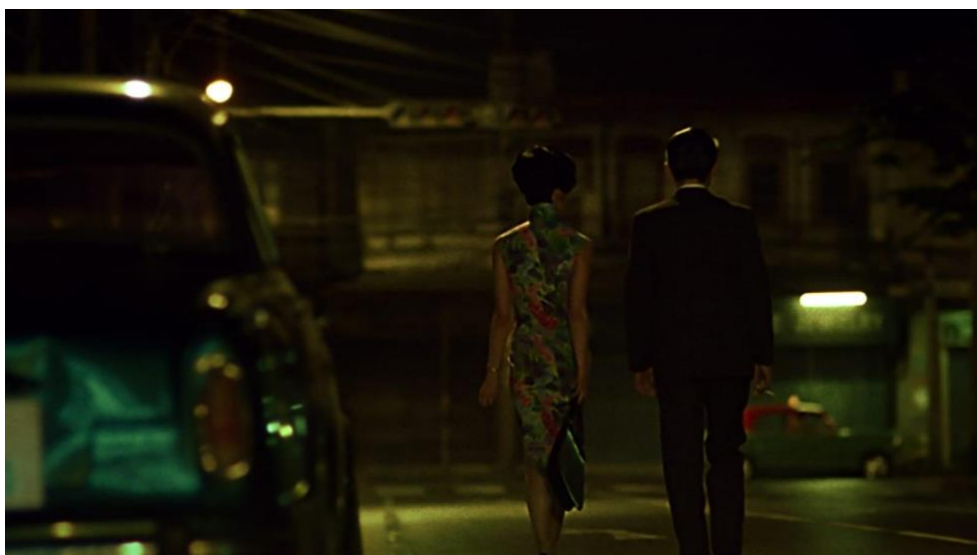


Figura 6, fotogramma di *In the Mood for Love*, Wong Kar Wai, 2000

Particolarmente interessante per il tema della contaminazione di generi è l'articolo di Ryan Poll, *Everything Everywhere All at Once and the politics of genre*: Poll scrive che i generi sono essenziali per “navigare” nel mondo dell'intrattenimento poiché inquadrano le nostre aspettative e ci preparano per le possibili e probabili scelte narrative¹²¹. Così ci aspettiamo da un musical, per esempio, un'atmosfera vivace e un lieto fine o da un horror un senso di tensione e suspense. L'autore pone, al riguardo, due domande: cosa succede quando i generi ormai familiari non sono più affidabili? Cosa accade quando avviene una “rottura ontologica” tra i generi tradizionali e il mondo contemporaneo? Per rispondere a questi quesiti, l'autore menziona la teorica americana Lauren Berlant, per la quale il declino del genere tradizionale è fondamentale per comprendere la narrativa dell'epoca contemporanea: secondo la studiosa, i generi familiari sono scomparsi nell'industria dell'intrattenimento perché la quotidianità non è più qualcosa di prevedibile, conosciuto e ripetitivo come lo era in passato¹²². Grazie a questa “crisi” possono emergere nuovi generi, di cui – afferma Poll – *Everything Everywhere All at Once* è emblematico. Il film, che si apre in pieno “realismo capitalista”¹²³, già dopo mezz'ora vede Evelyn essere introdotta nel multiverso, alla pari di supereroi come *Spider-Man - Un*

¹²¹ “Genres are essential to how we navigate the world of entertainment. They frame our expectations and prepare us for narrative possibilities and probabilities”, R. Poll, *Everything Everywhere All at Once and the politics of genre*, in “Popmatters”, 27 febbraio 2023, <https://www.popmatters.com/everything-everywhere-politics-genre>.

¹²² “[...] familiar genres have dissolved in entertainment because the every day in the real world is no longer a predictable, repeatable, knowable form”, ibidem.

¹²³ “In leaving behind the dominant genre of capitalist realism, Evelyn enters the multiverse, a genre that has become familiar and popular in the opening decades of the 21st century due, in large part, to superhero films and television shows”, ibidem.

nuovo universo (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, Rodney Rothman, Peter Ramsey e Bob Persichetti, USA, 2018) e *Doctor Strange nel Multiverso della Follia* (*Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, Sam Raimi, USA, 2022). Se, però, nei due film appena citati il multiverso è solo un tema, in *Everything Everywhere All at Once* viene utilizzato anche come metafora che invita il pubblico a riflettere sulla complessità attivata dal sistema dei generi: come già affermato, i generi non servono solo per classificare prodotti dell'industria dell'intrattenimento, ma sono anche modelli attraverso organizzare la vita e le identità quotidiane. Attraverso l'alternanza dei generi, i personaggi di questo film possono vivere esperienze alternative, sfuggendo un impianto rigido o convenzionale.

Oltre ai diversi generi cinematografici *Everything Everywhere All at Once* ricorre anche di vari toni narrativi. La sequenza di apertura nella lavanderia a gettoni, per esempio, suggerisce un tono serio, mediante il quale viene sottolineato il conflitto tra la soddisfazione e l'insoddisfazione per una vita semplice, rispettivamente rappresentati da Waymond ed Evelyn. Subito dopo, però, in una scena in cui Evelyn e Joy discutono in primo piano, vediamo attraverso gli schermi delle telecamere di sicurezza Waymond che si esibisce in coreografie acrobatiche, le quali ricordano quelle dei film d'azione (00:07:34-00:08:00): il film, quindi, già dall'inizio contrappone toni seri e drammatici ad altri più scherzosi e comici, confondendo così l'audience, la quale non sa più se aspettarsi un film drammatico, una commedia o un film d'azione. Non aspettandosi un particolare genere o tono, quando vengono mostrate scene che riguardano argomenti più impegnativi, lo spettatore risulta per così dire impreparato ad accoglierli perché inaspettati, ma forse la percezione può risultare più incisiva.

Everything Everywhere All at Once è dunque un'opera cinematografica che impiega la contaminazione e ibridazione tra generi in modo innovativo, sfidando le tradizionali categorie e convenzioni narrative. Nel proporre al pubblico una varietà di emozioni e toni narrativi – dalla commedia all'azione, dalle arti marziali al genere romantico, dallo slapstick all'assurdo – e l'utilizzo del multiverso come metafora, il film invita a riflettere sulla complessità dell'esperienza umana e sull'importanza delle relazioni interpersonali.

3. Il comico ed *Everything Everywhere All at Once*

3.0.

Nei seguenti paragrafi si andranno ad analizzare due declinazioni della categoria del comico, quali l'assurdo e la parodia, e, di seguito, la cosiddetta "slapstick comedy", considerata una possibile declinazione, o un sottogenere, della commedia. Per ciascuna di queste sezioni verranno date delle indicazioni sulle possibilità di definire i concetti e si produrrà un'analisi di estratti del film che ci sembrano particolarmente emblematici in riferimento alla trattazione degli argomenti sopra citati.

3.1. L'assurdo come categoria del conflitto

Dal concetto "umorismo dell'assurdo" deriva il neologismo "assurdismo", dall'inglese "absurdism", coniato a sua volta dall'aggettivo "absurd": da una parte, il Cambridge Dictionary definisce l'aggettivo come "qualcosa di stupido, irragionevole o sciocco in maniera divertente, umoristica"¹²⁴. Questo effetto, individuato anche dalle teorie che verranno analizzate in seguito, si basa sul rovesciamento delle aspettative del pubblico. Dall'altra, in *Encyclopedia of Humor Studies* del 2014, Salvatore Attardo, della Texas A&M University – Commerce, definisce "absurdism" come una forma di umorismo in cui il senso è assente o viene addirittura rifiutato e visto come nonsense o incongruenza, in opposizione alla serietà e convenzionalità¹²⁵. Attardo sottolinea l'esistenza di due declinazioni dell'assurdo, ovvero l'assurdo razionale da un lato e l'assurdo esistenziale dall'altro. Il primo prevede il crollo della logica attraverso la tecnica del "reductio ad absurdum", mediante la quale una proposizione logica viene condotta a una conclusione insensata o contraddittoria; il secondo, invece, è collegato alla mancanza di un senso apparente nell'esistenza umana¹²⁶.

Tra queste due declinazioni verrà analizzata la seconda, poiché collegata alla cosiddetta "filosofia dell'assurdo", secondo la quale esiste un "conflitto" interiore tra la ricerca di valore e significato perseguito dall'essere umano e, allo stesso tempo, la sua incapacità di trovarli,

¹²⁴ Voce "Absurd", "stupid and unreasonable, or silly in a humorous way", *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/absurd>.

¹²⁵ Voce "Absurdist Humor", "[...] absurdist humor can be understood in broad terms as humor concerned with the absence or refusal of meaning [...] as in nonsense and incongruity, it can be seen as opposed to conventional or serious discourse", S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies*, Texas, SAGE, 2014, p. 1.

¹²⁶ "[...] the rational absurd is concerned with the breakdown of logic and exemplified in the technique of reductio ad absurdum, in which a logical proposition is led to a nonsensical or contradictory conclusion [...] the existential absurd is concerned with the apparent meaninglessness of human existence", *ibidem*.

tensione che si ritroverà in relazione a *Everything Everywhere All at Once*. Quest'attitudine trova un riferimento forte nel pensiero di Albert Camus e, nello specifico, nel suo saggio del 1942 *Il mito di Sisifo*: secondo Camus, il sentimento dell'assurdo “scaturisce dal paragone fra uno stato di fatto e una certa realtà, fra un'azione e il mondo che la supera”¹²⁷. Camus afferma che la vita “sarà tanto meglio vissuta in quanto non avrà alcun senso”¹²⁸: siccome la vita di per sé è irrazionale e illogica, l'unico modo per vivere l'assurdo della quotidianità è accettarlo e sopportarlo. Secondo Camus, nemmeno il suicidio è la soluzione ideale contro questa condizione: sebbene si possa pensare che il suicidio sia la “rivolta” nei confronti dell'assurdo, in realtà è la “accettazione del proprio limite”¹²⁹, come la descrive lui. Allo stesso tempo, l'assurdo “sfugge al suicidio nella misura in cui è al tempo stesso coscienza e rifiuto della morte”¹³⁰. L'uomo assurdo, di conseguenza, “riconosce la lotta; non disprezza in via assoluta la ragione, e ammette l'irrazionale”¹³¹ attraverso la rinuncia di ricerca di un significato intrinseco nella propria vita, la quale va vissuta malgrado ciò.

Thomas Nagel, professore di Filosofia e Diritto all'Università di New York, bolla la posizione di Camus, come troppo “romantica” e quasi una forma di autocommiserazione¹³²: se Camus afferma che l'assurdo nasce quando il mondo non può soddisfare il nostro bisogno di significato, Nagel, nell'articolo *The Absurd* del 1971, scrive che ciò sembra suggerire che se il mondo fosse diverso allora si troverebbe un senso nell'esistenza¹³³. Ciò, però, non è possibile, poiché non sembra sia possibile esista un mondo in cui non possano sorgere dubbi che non possono essere risolti. Di conseguenza, nella vita ordinaria una situazione risulta assurda quando include una discrepanza tra pretesa o aspirazione da una parte e realtà dall'altra¹³⁴: l'assurdo nasce dalla “tensione” tra la prospettiva soggettiva e quella oggettiva sulla vita, tra quello che noi “spettatori” immaginiamo possa succedere e quello che poi accade concretamente nella realtà. L'assurdo, dunque, non nasce solo dalla collisione tra le nostre

¹²⁷ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Firenze, Milano, Bompiani, 2017, p. 29.

¹²⁸ Ivi, p. 50.

¹²⁹ Ivi, p. 51.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ivi, p. 35.

¹³² “This seems to me romantic and slightly self-pitying.”, T. Nagel, *The Absurd*, in “The Journal of Philosophy”, Vol. 68, No. 20 (1971), pp. 721-722.

¹³³ “Camus maintains in *The Myth of Sisyphus* that the absurd arises because the world fails to meet our demands for meaning. This suggests that the world might satisfy those demands if it were different. But now we can see that this is not the case”, ibidem.

¹³⁴ “There does not appear to be any conceivable world [...] about which unsettling doubts could not arise. Consequently, in ordinary life a situation is absurd when it includes a conspicuous discrepancy between pretension or aspiration and reality”, ibidem.

aspettative e il mondo, ma anche da una collisione che avviene all'interno di noi stessi¹³⁵: in altre parole, una situazione ci appare assurda non per cause esterne, bensì per dei conflitti interiori tra i nostri pensieri, valori, desideri e aspettative. Nagel sottolinea però che, nella vita di tutti i giorni, per poter giudicare una situazione assurda è necessario avere in mente alcuni criteri di serietà, significato o armonia con cui l'assurdo può essere messo a confronto. Tale contrasto non è implicito nel giudizio.¹³⁶

Si può quindi affermare che, là dove Camus ritiene che l'assurdo nasca dal confronto tra uomo e mondo, Nagel afferma che ciò avviene da un confronto interiore con sé stessi.

3.1.1. Le rocce parlanti

Come evidenziato nel capitolo precedente, lo stile di *Everything Everywhere All at Once* è fortemente improntato sulla non riconoscibilità della logica di concatenazione delle parti e della narrazione, aderente quindi alla definizione generale di "assurdo".

La sequenza del film solitamente indicata con la definizione di "rocce parlanti" (denominata, in vari articoli, "rock world/universe" o semplicemente "rock scene") è, in relazione alle declinazioni sull'assurdo di Camus e di Nagel analizzate, una delle più emblematiche: Evelyn e Joy vengono catapultate in un universo dove la vita non è riuscita a svilupparsi e, di conseguenza, sono entrambe rocce con due occhi di plastica, collocate sul ciglio di un burrone che comunicano telepaticamente, con tanto di didascalie, poiché non possono parlare (figura 7). Qui i due personaggi discutono sul fatto che l'esistenza non abbia un senso e di come tutti noi siamo solo granelli nell'infinita vastità dell'universo¹³⁷. Joy, per sopportare "l'assurdità" dell'esistenza, ha deciso di togliere significato a tutto, anche alle cose di minore valore. Allo stesso tempo però, come lei stessa dice in questa scena, non ha senso nemmeno cercare un significato in cose più grandi, le quali eventualmente ci faranno sentire minuscoli esseri insignificanti poiché ogni nuova scoperta ci ricorda solo che siamo esseri piccoli e stupidi.

Citando ancora Nagel, egli ritiene che l'assurdo nasca quando prendiamo sul serio qualcosa che in realtà è piccolo, insignificante e individuale¹³⁸:

¹³⁵ "[...] the absurdity of our situations derives not from a collision between our expectations and the world, but from a collision within ourselves", *ivi*, p. 722.

¹³⁶ "In ordinary life, to be sure, we do not judge a situation absurd unless we have in mind some standards of seriousness, significance, or harmony with which the absurd can be contrasted", *ibidem*.

¹³⁷ "[...] tiny specks in the infinite vastness of the universe", T. Nagel, *The Absurd*, in "The Journal of Philosophy", Vol. 68, No. 20 (1971), p. 722.

¹³⁸ "[...] absurdity results because what we take seriously is something small and insignificant and individual", *ivi*, p. 720.



Figura 7, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022



Figura 8, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Nel corso del film, questo universo viene mostrato una seconda volta e qui la “Evelyn roccia” riesce a opporsi al pensiero nichilista della figlia, avvicinandosi alla “Joy roccia”, la quale cerca di scappare e comincia a rotolare giù dal burrone seguita dalla madre, che si rifiuta di abbandonarla e lasciarla andare (figura 8). Evelyn, infatti, alla fine del film sta all’estremo opposto del punto di vista di Joy: se quest’ultima ritiene che la vita non abbia senso in quanto assurda, Evelyn cerca di farle capire che la vita va invece vissuta proprio perché assurda e senza senso. Se da una parte Evelyn riprende la concezione di assurdo di Camus, Joy, dall’altra, è più vicina alla tesi di Nagel sull’assurdo come conflitto interiore: la ragazza sente che la sua esistenza non ha senso, più che la vita o il mondo in sé.

Bisogna, però, sottolineare un altro aspetto che rende questa scena “assurda”, divertente ma allo stesso tempo anche toccante, ovvero il fatto che sia basata sull’ “incongruity”, sull’incongruenza. Innanzitutto, secondo la definizione fornita da Olivier Couder, il termine inglese “incongruity” si riferisce a un’esperienza dove determinati oggetti, eventi o azioni non seguono le nostre aspettative¹³⁹: un oggetto o una situazione diventa incongrua quando non segue le nostre previsioni andando, anzi, in direzione opposta. Nella sua recensione sul testo *Machine-Age Comedy* di Michael North, Lisa Colletta osserva che le caratteristiche che definiscono l’estetica moderna – ovvero frammentazione, incongruenza, paradosso e ripetizione – sono proprio gli elementi del genere comico e di conseguenza molte opere moderne sono intrinsecamente comiche sebbene trattino esperienze “disturbanti” come l’alienazione, la perdita di identità e la violenza¹⁴⁰: gli elementi appena elencati si ritrovano – alcuni più di altri – anche all’interno di *Everything Everywhere All at Once* in relazione a temi socialmente rilevanti, come si vedrà in seguito.

La “teoria dell’incongruenza” vede nei suoi maggiori esponenti i filosofi Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer: il primo, nella *Critica del giudizio* del 1790, afferma che in “tutto ciò che desta un vivace scoppio di riso, dev’esserci qualcosa di assurdo”¹⁴¹ (in cui quindi l’intelletto come tale non può provare piacere), poiché il riso è “un affetto che nasce dall’improvviso risolversi in nulla d’una attesa spasmodica. Ma proprio questo esito, che certo non rallegra l’intelletto, indirettamente causa una viva allegria momentanea”¹⁴². Di conseguenza, secondo Kant la risata si sviluppa quando la mente coglie un evento insolito, imprevedibile o strano, che si può definire assurdo o incongruo, e che quindi rompe con le aspettative che una persona può avere nei confronti di un determinato oggetto o situazione: da tale conflitto deriva la risata, scaturita dal fatto che le nostre aspettative iniziali si risolverebbero in nulla o in qualcosa di completamente diverso da quello che ci aspettavamo.

Schopenhauer, dal canto suo, nel testo *Il mondo come volontà e rappresentazione* del 1819, afferma che la risata sorge dalla “percezione improvvisa di un’incongruenza tra un concetto e gli oggetti reali che, grazie ad esso, venivano pensati in una relazione qualsiasi, e

¹³⁹ “[...] experience where certain objects, events, or actions do not confirm to our expectations of them”, O. Couder, *Problem solved? Absurdist humour and incongruity-resolution*, in “Journal of Literary Semantics”, Vol. 48, No. 1 (2019), <https://doi.org/10.1515/jls-2019-2005>, p. 3.

¹⁴⁰ “[...] the characteristics that define the modern aesthetic - fragmentation, incongruity, paradox, repetition - are the very characteristics of the comic, and as a result many modern works are inherently comedic even as they explore disturbing experiences such as alienation, loss of identity, and violence on a grand scale”, L. Colletta, *Modernism/Modernity*, in “Baltimore”, Vol. 17, Fasc. 2, aprile 2010, p. 450.

¹⁴¹ I. Kant, *Critica del giudizio*, Torino, UTET, 1993, p. 306.

¹⁴² Ibidem.

non è appunto altro che l'espressione di questa incongruenza"¹⁴³: in altri termini, secondo Schopenhauer la risata nasce quando il nostro intelletto trova qualcosa che risulta come una "incongruenza" in una situazione o in un oggetto. Schopenhauer, quindi, giunge alla stessa conclusione di Kant, affermando che il riso "sorge [...] sempre a motivo di una sussunzione paradossale e perciò inattesa, non importa se espressa con le parole o con i fatti"¹⁴⁴: la risata nasce quindi da situazioni paradossali e improvvise, indipendentemente dal modo in cui vengono manifestate, che sia mediante il linguaggio o gli eventi della realtà.

Il filosofo irlandese Francis Hutcheson ritiene che la risata stessa sia la risposta a qualcosa di incongruo e che quando ridiamo è sempre per qualcosa che in un modo o nell'altro riteniamo un'incongruenza¹⁴⁵; il filosofo americano Noël Carroll afferma invece che le incongruenze che stanno alla base del "divertimento comico" sono, in realtà, contraddizioni¹⁴⁶, mentre John Morreall, professore di Filosofia e di Religione al College of William and Mary in Virginia negli Stati Uniti, riconduce l'"esperienza o pensiero incongruo" a qualcosa che viola i nostri modelli concettuali, che si scontra con lo schema mentale all'interno del quale viene recepito¹⁴⁷.

Cosa c'è, quindi, di incongruo nella scena di *Everything Everywhere All at Once* presa in analisi? In questo caso, l'incongruenza risiede nel fatto che sia Evelyn sia Joy sono entrambe dei sassi "viventi" che parlano e discutono sul significato della vita: i sassi, considerati oggetti inanimati, non parlano né pensano e quindi non sono tanto loro in sé ad essere divertenti, bensì il loro essere presentati altrimenti.

Questa scena dei "sassi parlanti" può, inoltre, essere accostata secondo la teoria del riso di Henri Bergson, analizzata precedentemente: Bergson, nel suo testo *Il riso. Saggio sul significato del comico* pubblicato nel 1900, afferma che "non vi è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano. Un paesaggio potrà essere bello, grazioso, sublime, insignificante o brutto; non mai ridicolo"¹⁴⁸: lo stesso dicasi di un animale o un oggetto come, ad esempio, un cappello, che fa ridere solo quando e perché "si avrà sorpreso in esso

¹⁴³ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 2013, p. 99.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ "[...] when we do laugh it is always at something we see as in some way incongruous", E. Telfer, *Hutcheson's Reflections upon Laughter*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 53, no. 4 (1995), p. 360.

¹⁴⁶ "[...] the incongruities that underlie comic amusement are contradictions", N. Carroll, *Horror and Humor*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 57, no. 2 (1999), p. 154.

¹⁴⁷ "[...] the incongruous experience or thought is one which violates our conceptual patterns, which clashes with the mental framework into which it is received", J. Morreall, *The Rejection of Humor in Western Thought*, in "Philosophy East and West", Vol. 39, no. 3 (1989), p. 248.

¹⁴⁸ H. Bergson, *Il riso - saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2007, p. 4.

un'attitudine d'uomo od un'espressione umana"¹⁴⁹. Stando alle parole di Bergson, né la natura, né gli animali, né gli oggetti, quindi, sono divertenti in sé e, allo stesso modo, nemmeno questa scena lo sarebbe stata se Evelyn e Joy fossero stati due normali sassi “senza vita” e non loro versioni alternative “parlanti”, ovvero versioni “non animate” di due esseri viventi.

Questa parte delle “rocce parlanti” è anche una delle più menzionate e analizzate dagli articoli e recensioni: secondo le parole di uno dei due registi in un'intervista a *Vanity Fair*¹⁵⁰, questa scena è particolarmente importante in quanto “breaking point”, ovvero “punto di rottura” della traiettoria narrativa, climax che porta verso il finale. Sia Evelyn sia Joy, infatti, stanno reagendo all'idea che niente ha senso, sebbene in due modi opposti. Joy riesce finalmente a spiegare alla madre che da tempo si sente sovrastata dalle sensazioni che prova, poiché percepisce tutto contemporaneamente. La sua speranza è che Evelyn riesca a vedere qualcosa che lei non vede e che possa convincerla così che esiste un altro modo di vivere, di trovare un significato nella vita quotidiana. Nell'articolo *The Making of Everything Everywhere All at Once's Rock World* di *Vanity Fair* Rebecca Ford scrive che questo universo rappresenta il primo momento in cui madre e figlia si riconciliano e legano tra loro e che questo accade, paradossalmente, attraverso l'idea nichilista secondo la quale, alla fine, niente ha davvero senso¹⁵¹. Nel medesimo articolo Daniel Kwan afferma che c'è qualcosa di “stupidamente contagioso” nella risata: il pubblico, di fronte a questa scena, ride per il fatto che le rocce ridono, dando così prova della tesi bergsoniana sulla risata scaturita da qualcosa di umano applicato su oggetti inanimati, che verrà successivamente analizzata in relazione allo “slapstick comedy”. Inoltre, questo commento del regista su come la risata sia qualcosa di contagioso può essere ricollegato agli assunti, in particolare a quelle di Bergson e di Bachtin, per i quali il riso è un'attività condivisa da un gruppo di persone, mai dal singolo.

Infine, Maureen Ryan, nel già citato *Ambitious, Outrageous Everything Everywhere All at Once is All That and More*¹⁵², in riferimento a questa sequenza in particolare, scrive che l'assurdo viene utilizzato per offrire due risposte alla domanda “qual è il senso della vita?”, ovvero di prendere l'iniziativa, di essere gentili e di provare compassione per gli altri ma anche

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ R. Ford, *The Making of Everything Everywhere All at Once's Rock World*, in “Vanity Fair”, 3 marzo 2023, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2023/03/awards-insider-the-making-of-eaaao-rock-world>.

¹⁵¹ “[...] the Rock Universe, in which Evelyn and her daughter Joy are, yes, rocks, also serves as the first moment that the two characters really connect, bonding over the nihilistic idea that, in the end, nothing really matters”, ibidem.

¹⁵² M. Ryan, *Ambitious, Outrageous Everything Everywhere All at Once is All That and More*, in “Vanity Fair”, 8 aprile 2022, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/everything-everywhere-all-at-once-movie-review>.

di essere consapevoli che non si è mai davvero soli, sebbene ci si possa sentire delle creature “piccole e insignificanti”, citando ancora una volta le parole di Joy.

3.2. Parodia come imitazione e trasgressione

Quando si parla di “parodia” ci si riferisce a una forma di espressione artistica che riprende un'opera preesistente spesso con l'intento di ridicolizzarla o di trasformarla in qualcosa di comico: questa tecnica viene utilizzata in vari ambiti artistici, dalla letteratura, al teatro, al cinema e addirittura alla musica. L'obiettivo della parodia è quello di suscitare sia il riso sia la riflessione critica, mettendo allo stesso tempo in luce gli aspetti comici, ridicoli o assurdi dell'opera originale. Inoltre, la parodia, come anche la satira, a volte può venire utilizzata come una forma di critica sociale e/o politica, che si avvale dell'umorismo per evidenziare le contraddizioni o cliché.

A livello etimologico la parola “parodia” deriva dal termine greco “παρωδία” (“paroidia”), il quale deriva a sua volta dall'unione del prefisso “παρά” (“para”, che significa sia “presso”, “vicino”, ed indica quindi somiglianza o affinità, ma anche “contro”) e del sostantivo “ὄδῃ” (“odè”, che significa “canto”), letteralmente “vicino/simile al canto” oppure anche “controcanto”¹⁵³. Uno dei primi esempi di parodia si ha nel poemetto di 300 versi del VI secolo a. C. intitolato *Batracomiomachia* (in greco “Βατραχομομαχία”): si tratta di un'imitazione parodica dell'epica omerica, in modo particolare dell'*Iliade*, che gli antichi attribuirono ad Omero stesso e che tratta di una battaglia tra rane, che rappresentano i Troiani, e topi, ovvero gli Achei, i quali alla fine vengono sterminati da dei granchi mandati dal dio Zeus.

Nel XX secolo, Gérard Genette, importante critico letterario francese, nel suo testo *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* del 1982, esplora, appunto, il concetto di "letteratura di secondo grado", nel quale include la parodia, la citazione, il riferimento intertestuale e altre forme di appropriazione letteraria. Riguardo alla parodia, scrive che all'origine del suo uso c'è la *Poetica* di Aristotele, il quale definisce la poesia come una “rappresentazione in versi d'azioni umane”¹⁵⁴ e che “contrappone immediatamente due tipi d'azioni [...] e due modi di rappresentazione, quello narrativo e quello drammatico”¹⁵⁵. Genette

¹⁵³ Voce “παρωδία”, F. Montanari (a cura di), *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, Torino, Loescher Editore, 2013.

¹⁵⁴ G. C. Scaligero, citato in G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 13.

¹⁵⁵ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 13.

spiega che da questo “incrocio” di opposizioni nasce una “tabella a quattro termini che costituisce esattamente il sistema aristotelico dei generi poetici: l’azione alta nel modo drammatico corrisponde alla tragedia; l’azione alta nel modo narrativo all’epopea, e l’azione bassa nel modo drammatico alla commedia”¹⁵⁶.

A cosa corrisponde, però, l’azione bassa nel modo narrativo? Genette spiega che quest’ultima viene rappresentata solo attraverso allusioni a opere che in un modo o nell’altro vengono definite con il termine “parodia” dal momento che Aristotele non ha sviluppato quest’ultima sezione mentre i testi citati non sono mai arrivati ai giorni nostri, come, ad esempio, quelli di Egemone di Taso, poeta greco del V secolo a. C., o di Nicocare, drammaturgo ateniese del IV secolo a. C. Genette ipotizza che le opere designate da Aristotele come “parodie” abbiano una caratteristica in comune, ovvero un “atteggiamento canzonatorio nei confronti dell’epopea”¹⁵⁷ – cioè dei poemi epici o di altri generi considerati “seri” o “nobili” – che avviene attraverso un distacco dallo stile e dal contenuto eroico. Riportando il filosofo ed umanista italiano Giulio Cesare Scaligero, vissuto tra il XV e XVI secolo, il quale parla della parodia all’interno del suo testo *Poetica*, Genette associa la parodia a una “rapsodia rovesciata, che attraverso delle modificazioni verbali conduce a soggetti comici”¹⁵⁸, ovvero un “racconto comico composto – effettuate le indispensabili modificazioni verbali – dai versi di un’epopea”¹⁵⁹. Una delle conclusioni a cui Genette giunge è che la parodia consiste nel “riprendere letteralmente un testo noto per conferirgli un nuovo significato, giocando eventualmente e se possibile sulle parole”¹⁶⁰. Queste modifiche possono includere giochi di parole, inversioni di significato o aggiunta di elementi comici. In altri termini, la parodia è una forma di imitazione basata sulla conoscenza pregressa di un testo di riferimento – il “testo parodiato” –, e si differenzia dalla semplice imitazione poiché aggiunge elementi di deformazione o ironia.

Linda Hutcheon, teorica letteraria canadese, nel saggio *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* del 2000, afferma che la parodia è “inversione” e “ripetizione con delle differenze”¹⁶¹, ovvero una “ripetizione trasgressiva” che sia imita sia si

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ivi, p. 15.

¹⁵⁸ Ivi, p. 17.

¹⁵⁹ Ivi, p. 18.

¹⁶⁰ Ivi, p. 20.

¹⁶¹ “[...] parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference”, L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 32.

allontana dalla fonte originale. Secondo Hutcheon, l'ironia partecipa all'interno della parodia come una "strategia": da una parte, gli elementi ironici vengono usati come mezzo per commentare o criticare l'opera parodiata; dall'altra, possono anche essere usati per creare un effetto comico all'interno della parodia, mettendo in contrasto la serietà o la sacralità dell'opera originale mediante l'utilizzo di un tono scherzoso o satirico, ritenuto di livello inferiore. L'uso dell'ironia nella parodia può quindi contribuire a sottolineare le incongruenze, le debolezze o le assurdità del testo originale e spesso ciò avviene attraverso distorsioni esagerate. Hutcheon ripartisce in due categorie le teorie sulla parodia: da una parte, quelle che la categorizzano basandosi sulla sua natura comica, dall'altra quelle che si focalizzano sulla sua funzione critica; entrambe sono accomunate dal "concetto del ridicolo", che provoca la risata.

Interessante per l'analisi su cui si concentra l'elaborato è il punto di vista di Karen Pike, la quale inserisce la parodia nel contesto del dibattito sull'ibridazione di generi, precedentemente affrontato. L'autrice scrive infatti che la parodia – quindi il comico – e il fantastico spesso coesistono: nell'articolo *Bitextual Pleasures: Camp, Parody, and the Fantastic Film*, spiega che, da un lato, il fantastico produce su un coinvolgimento emotivo, o quantomeno viscerale, dall'altro la parodia ha un effetto "intellettualmente distanziante"; entrambi, però, si basano sul concetto della contraddizione¹⁶². Come si vedrà nei successivi due paragrafi, questa unione tra parodia e fantastico si ritrova anche in *Everything Everywhere All at Once*, dove i due elementi coesistono.

Secondo Sergio Zatti, va evidenziata la differenza tra la pratica antica della parodia e quella moderna: se la prima ha come obiettivo la ridicolizzazione del modello, la seconda, invece, mira alla decostruzione linguistica sia dei codici sia dei generi, implicando anche sia un "distanziamento critico di tipo ironico che una svalutazione degradante dell'Altro"¹⁶³. La parodia, inoltre, sancisce "l'esemplarità del modello che abbassa, ma a cui rende comunque omaggio"¹⁶⁴: tale limitazione va quindi intesa come una versione alternativa e minore del codice, ma comunque istituzionalizzata. Zatti afferma inoltre che la parodia si configura come lo "statuto stesso del linguaggio contemporaneo: la sua autocoscienza ironica è caratterizzata dalla variazione sul già detto, dalla contaminazione dei codici espressivi, dal cortocircuito di alto e basso"¹⁶⁵. In altri termini, Zatti intende dire che la parodia è consapevole della sua natura

¹⁶² "[...] "the fantastic relies on an emotional, or at least visceral, involvement while parody has an intellectually distancing effect", K. Pike, *Bitextual Pleasures: Camp, Parody, and the Fantastic Film*, in "Literature/Film Quarterly", Vol. 20, no. 1 (2001), p. 11.

¹⁶³ S. Zatti, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Città di Castello, Carrocci, 2020, p. 305.

¹⁶⁴ Ivi, p. 306.

¹⁶⁵ Ivi, p. 307.

e del suo effetto comico che avviene mediante l'imitazione, la derisione o l'unione di generi ritenuti alti con generi ritenuti invece bassi.

Bisogna infine sottolineare che la parodia, per essere compresa, presuppone che lo spettatore capisca e conosca l'oggetto parodiato: in tal caso, citando le parole di Raphaëlle Moine, “lo spettatore può così godere a un tempo del piacere del genere e del piacere specifico della formulazione parodistica”¹⁶⁶. Se manca questa conoscenza, la parodia non avrà il suo effetto, poiché il pubblico non avrà colto il trattamento elaborato a partire dall'opera originale. Tale assenza di familiarità incide sull'effetto comico, rendendo l'esperienza meno gratificante per lo spettatore.

3.2.1. *Ratatouille* (Brad Bird, USA, 2007) e “Lavatouille”

Il primo esempio di parodia analizzato riguarda l'universo alternativo di “Lavatouille”, nome che è un chiaro riferimento al film d'animazione Disney-Pixar *Ratatouille* (Brad Bird, USA, 2007). Questo universo ha origine dopo che Evelyn prova a spiegare alla propria famiglia cosa sta accadendo e come i loro corpi siano sotto il controllo di altre loro versioni provenienti da universi paralleli; per farlo comprendere, usa il paragone con la trama di *Ratatouille* ma lo chiama per sbaglio “Lavatouille” (1:05:35-1:06:15). Allo stesso modo del cuoco nel film d'animazione della Pixar, che viene controllato da un topo, anche loro – spiega la protagonista – sono controllati da altre “entità” che manovrano le loro azioni. Nel corso del film, inoltre, l'universo di Lavatouille diventa reale poiché – come dichiara Alpha Waymond – se puoi immaginare qualcosa allora automaticamente esiste in un altro universo.

In questo universo, un giovane ragazzo di nome Chad (interpretato da Harry Shum Jr) diventa uno chef di successo grazie a un procione (figura 9), sempre nascosto sotto il suo cappello, come avviene tra il protagonista e il topo nel film Disney-Pixar (figura 10). Evelyn, però, anch'essa cuoca nello stesso ristorante, scopre che Chad viene “controllato” da questo orsetto lavatore; invidiosa del successo del collega, rivela il segreto, producendo l'allontanamento di Lavatouille. Da quel momento in poi Chad cade in depressione poiché si sente inutile e privo di talento senza il suo amico.

¹⁶⁶ R. Moine, *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005, p. 165.



Figura 9, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022



Figura 10, fotogramma di *Ratatouille*, Brad Bird, 2007

Verso la fine del film, Evelyn aiuta Chad a riprendersi Lavatouille e a salvarlo: all'inizio prende il posto dell'animale e, seduta sulle spalle di Chad, controlla e manovra i suoi movimenti tirandogli i capelli. Quando il giovane, scoraggiato, abbandona l'idea di salvare Lavatouille, Evelyn lo carica sulle proprie spalle e combatte strenuamente, disposta a fare il possibile per sistemare la situazione infelice che lei stessa ha creato. Il suo impegno per Chad evidenzia l'acquisita consapevolezza - esplicitata dalla protagonista - che la condizione del ragazzo è quella dell'intera umanità: in questa scena Chad, abbattuto, si sente solo ed abbandonato e sta ad Evelyn aiutare il ragazzo ad avere nuovamente speranza.

Ancora una volta il comico, nella declinazione parodica, viene usato per uno dei temi principali, ovvero l'importanza della gentilezza e della solidarietà nella vita quotidiana in un mondo dominato dal caos. Un possibile significato nell'assurdo della vita quotidiana sta, infatti, nel riconoscere che nessuno è mai davvero da solo, come dice Evelyn a Chad.

La parodia nella scena in questione si basa quindi su due elementi principali: da una parte, c'è l'imitazione di un film preesistente, una “ripetizione con delle differenze”, riprendendo le parole di Linda Hutcheon. Infatti, sebbene i personaggi e l'ambientazione siano diversi, la trama dell'universo di Lavatouille è pressoché identica a quella di *Ratatouille* e ciò crea un effetto comico attraverso l'omaggio di una storia conosciuta sia da adulti che da bambini. Dall'altra, il secondo elemento chiave di questa parodia è un gioco di parole basato sul titolo del film della Pixar, aggiungendo così un ulteriore livello di umorismo alla scena mediante il malinteso. Questo storpiamento del titolo, inoltre, potrebbe inizialmente essere ricondotto agli errori in cui incorrono persone non madrelingua inglese, in questo caso. Questa ipotesi è supportata da un'intervista al produttore, Jonathan Wang, sulla rivista online *Inverse*¹⁶⁷, in cui Wang sottolinea che non è insolito che i genitori non di madrelingua inglese sbagliano titoli dei film¹⁶⁸. Al riguardo, si aggiunge la dichiarazione della costumista Shirley Kurata, che afferma di aver sentito i suoi genitori di nazionalità cinese commettere tali errori fin da quando era bambina¹⁶⁹. Essendosi resi conto che sentire i propri genitori storpiare i titoli dei film è un elemento comune tra gli americani di seconda generazione, i Daniels hanno pensato di creare un personaggio che, involontariamente, fa diventare realtà un titolo frainteso. Come altri aspetti in *Everything Everywhere All At Once*, questa battuta fa leva sull'esperienza di famiglie di immigrati che si trasferiscono negli Stati Uniti.

Il giornalista Ryan Izay, inoltre, in un articolo sul sito online *ScreenRant*, fa notare che questa battuta, se all'inizio può sembrare un semplice lapsus, potrebbe essere un indizio su come Evelyn sia inconsciamente connessa alle altre sue versioni senza nemmeno rendersene conto: l'errore nel pronunciare il titolo del film, mostrerebbe come Evelyn, inconsciamente, sia

¹⁶⁷ Z. Schonfeld, *The Oral History of Raccoonie, the Most Beloved Universe in Everything Everywhere All At Once*, in “Inverse”, 14 febbraio 2023, <https://www.inverse.com/entertainment/oral-history-raccoonie-everything-everywhere-all-at-once>.

¹⁶⁸ “Although Raccoonie may seem like one of the sillier elements of the film, it has a poignant origin story. Over the years, the Daniels often heard stories from producer Jonathan Wang about his father, who had a habit of messing up American movie titles”, *ibidem*.

¹⁶⁹ “Being an Asian American and having parents where English isn't their native language, I was used to hearing my parents mispronounce things”, *ibidem*.

consapevole della sua vita alternativa da chef e della vicenda di Chad e Lavatouille nell'universo parallelo¹⁷⁰.

3.2.2. 2001: Odissea nello spazio (Stanley Kubrick, USA, 1968) e l'universo delle dita hot dog

Il secondo esempio di parodia appare nell'universo delle “dita a forma di hot dog”, denominato “hot dog fingers universe” in vari articoli e recensioni: in questa realtà alternativa l'evoluzione umana ha preso una strada diversa e tutte le persone hanno degli hot dog al posto delle dita (figura 11). Per mostrare come questo sia potuto succedere, i registi sono ricorsi a “omaggio parodico” al celebre film di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, USA/Regno Unito, 1968): i Daniels, infatti, hanno reinterpretato la sequenza iniziale del film, soprannominata anche “The Dawn of Man”, “L'alba dell'uomo” (figura 12): nella loro versione, tutte le scimmie, tranne una, hanno delle dite a forma di hot dog. Proprio l'unica con delle dita umane verrà uccisa dalle altre, condannando l'umanità a un'esistenza con tale differenza anatomica.

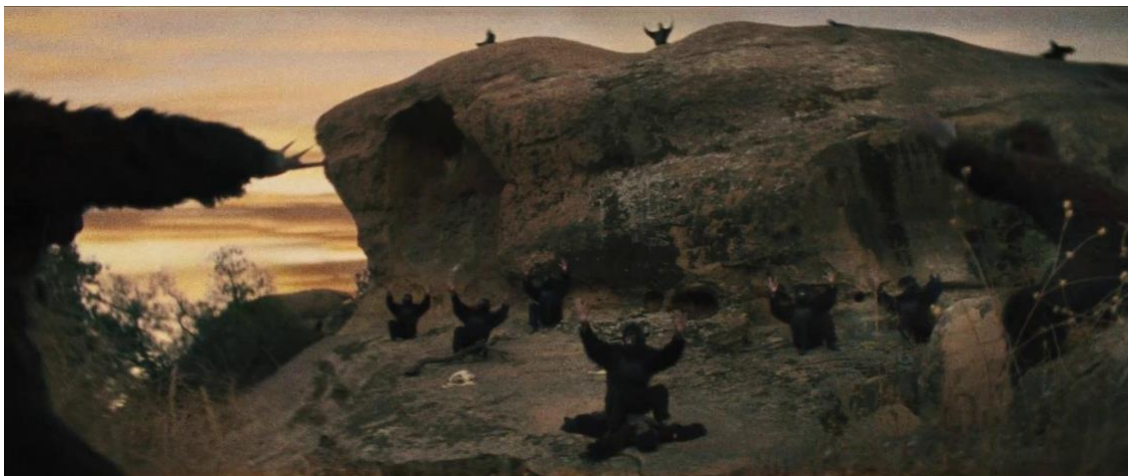


Figura 11, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

¹⁷⁰ “Although perceived as a mental slip initially, this may be an indicator that Evelyn was subconsciously aware of facts from the parallel universes”, R. Izay, *Everything Everywhere All At Once is full of references from martial arts, sci-fi films, & more, brought together in a unique vision from the Daniels*, in “ScreenRant”, 24 aprile 2023, <https://screenrant.com/everything-everywhere-all-at-once-easter-eggs-references/#paprika-s-meta-ending>.



Figura 12, fotogramma di *2001: Odissea nello spazio*, Stanley Kubrick, 1968

Questa parodia, però, non è una semplice e bizzarra gag visiva. Più avanti, l'universo delle dita ad hot dog viene trattato ancora per mostrare l'importanza dell'affetto e dell'empatia in un universo dove Evelyn ha una relazione con Deirdre: la prima volta che Evelyn si ritrova catapultata in questo universo è disgustata e scioccata da queste mani (figura 13); nel momento in cui sta combattendo contro Deirdre, le sue parole sottolineano la strana e insensata natura del mondo e come bisogna accettare la realtà e cercare il lato positivo nelle situazioni più difficili, compreso in un universo dove le persone hanno delle dita a forma di hot dog e sono costrette a utilizzare i propri piedi per compiere la maggior parte delle azioni quotidiane. Come Evelyn evidenzia, “c'è sempre qualcosa da amare” (1:52:35-1:52:37), anche se questo qualcosa ci appare bizzarro o grottesco: il segreto per andare avanti ogni giorno è vedere la bellezza in ogni esperienza, persino in quelle che ci appaiono più strane. Come sottolineato dai due registi, la creazione della gag era funzionale a inserire successivamente la protagonista in un universo che odiasse e che la portasse a odiare anche il multiverso stesso¹⁷¹: se, a primo impatto, Evelyn odia quest'universo, nel corso della storia, grazie al suo percorso di crescita interiore, impara ad apprezzarlo e a vederne i lati positivi.

¹⁷¹ “It was like, how do we make Evelyn hate the multiverse?”, R. Ito, *Where Did Those Hot Dog Fingers Come From? Daniels Explain*, in “The Times”, 31 agosto 2022, <https://www.nytimes.com/2022/08/31/movies/daniels-everything-everywhere-all-at-once.html>.



Figura 13, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Riprendendo la teoria di Genette, questa seconda parodia produce un “atteggiamento canzonatorio” nei confronti di un’opera che potrebbe essere definita più “nobile” e “seria”: il film di Kubrick è infatti passato alla storia come un capolavoro che ha costituito anche una svolta nell’industria filmica. Nel riprendere la sequenza di *2001: Odissea nello spazio*, i Daniels hanno immesso un nuovo significato, che inverte la funzione dell’originale: se, nel film di Kubrick, la scena dell’alba dell’uomo mostra la scoperta della tecnica che porterà all’evoluzione della specie umana e della violenza, nella rivisitazione dei Daniels questa imitazione serve per trasmettere un messaggio d’amore e di compassione, sebbene nasca anch’esso da un episodio violento.

3.3. Origine e definizione di “slapstick comedy”

In inglese questa parola, composta dai due termini “slap” e “stick”, indica, letteralmente, un “bastone per colpire”. Lo slapstick è una tecnica appartenente al genere della commedia fondata su una comicità basilare che utilizza il linguaggio del corpo e si sviluppa attraverso gag sì semplici ma efficaci, come, ad esempio, quella delle torte in faccia o della buccia di banana per terra che fa scivolare e cadere chi la calpesta.

All’interno di questo paragrafo verranno evidenziati, oltre ad alcune teorie e definizioni, esempi di slapstick con l’intento di mostrare la versatilità di questa tecnica: dal cinema delle origini di George Méliès, al cinema muto prima di Max Linder e poi di Buster Keaton e Charlie Chaplin, alla comicità dei fratelli Marx e, infine, ad un paio di cartoni animati nati negli anni 30’ e 40’ ma ancora oggi in produzione.

Se, da una parte, Tom Gunning in *Slapstick Comedy*, testo del 2010, afferma che le forme utilizzate per fare ridere il pubblico, come battute, gag e situazione comiche, vengono viste come “nonsense”, ovvero sono modulate sulla mancanza di senso, logica o spiegazione¹⁷², dall'altra, nel capitolo “Back to the “slap”: slapstick’s hyperbolic gesture and the rhetoric of violence” del medesimo libro, Muriel Andrin ritiene che nella commedia slapstick i corpi non si comportano come organismi umani, dai quali ci si dovrebbero aspettare reazioni fisiche prevedibili, ma vengono in un certo senso “strumentalizzati”, utilizzati come mezzi o “materiale di scena” per far ridere lo spettatore attraverso l’utilizzo della violenza¹⁷³. Aggiunge che lo slapstick è anche l’espressione o rappresentazione di azioni, personaggi e gesti in modi esagerati ed eccessivi¹⁷⁴: più la situazione rappresentata è esagerata e ridicola, più risulterà divertente e più farà ridere l’audience. Andrin, in assonanza con Bergson e il suo saggio sul riso, afferma che la risata provocata da questo genere comico gioca sulla desensibilizzazione: la successione degli eventi è infatti tale da non lasciare il tempo per provare compassione per i personaggi, sottoposti a violenza costante ed eccessiva¹⁷⁵.

All’interno della storia del cinema delle origini, lo slapstick è riscontrabile sin dai film di Georges Méliès, regista francese considerato uno dei padri fondatori dell’arte cinematografica, cui si deve la sperimentazione sia a livello tecnico, come il montaggio, sia a livello narrativo, come i generi fantastico e fantascientifico che si considera siano “nati” con il suo film del 1902 *Viaggio nella luna* (*Le Voyage dans la lune*, Georges Méliès, Francia, 1902). Gunning afferma che Méliès, ricordato soprattutto per i suoi trucchi e illusioni, può essere ritenuto uno dei veri padri dello slapstick¹⁷⁶, riconducibili all’universo macchinico ricorrente nei suoi film, in cui le macchine si ritrovano spesso coinvolte in collisioni e, appunto, esplosioni, con effetti comici.

Intorno agli anni 10’ del XX secolo, sempre all’interno del cinema muto, anche l’attore francese Max Linder, che Chaplin considera un punto di riferimento per i suoi personaggi, utilizza lo slapstick: a Linder, inoltre, viene attribuita la creazione di ciò che potrebbe essere

¹⁷² “The forms dedicated to producing laughter - jokes, gags, comic situations - are understood as nonsense, profoundly and fundamentally a reversal and undermining of sense, logic, or explanation”, T. Paulus, *Slapstick Comedy*, New York, Routledge, 2010, p. 138.

¹⁷³ “[...] instrumentalized, used as props or tools to induce laughter through their exposure to and actual confrontation with cruelty and physical threat”, *ivi*, p. 230.

¹⁷⁴ “[...] expression or representation of actions, characters, and gestures in excessive or exaggerated ways”, *ivi*, p. 227.

¹⁷⁵ “[...] “plays on the spectator’s insensitivity by allowing no time for healing or commiserating, submitting the characters to a deliberately excessive and constant assault”, *ivi*, p. 229.

¹⁷⁶ “Méliès should finally be acknowledged as one of the true fathers of slapstick and silent comedy”, *ivi*, p. 143.

considerata la prima “maschera comica” autentica nella storia del cinema. Infatti, l’attore, noto nei suoi film come "gagà Max", interpreta sempre questo personaggio, il quale consiste in un uomo borghese elegante ma allo stesso tempo nullafacente, che appare goffo e sbadato ogni volta che prova a fare qualcosa. *Le chapeau de Max* del 1913 (Max Linder, Francia, 1913) rappresenta in modo emblematico ciò che lo slapstick stava diventando in quegli anni, ovvero un'azione estremamente semplice (in questo caso Max che desidera mostrare il suo nuovo cappello alla fidanzata) che si trasforma in qualcosa di impossibile da gestire a causa di una sorta di “rivolta” dell'ambiente circostante, all’interno del quale sia oggetti sia azioni comuni ostacolano il personaggio. Mancano qui, però, alcuni elementi che si troveranno successivamente nello slapstick americano, dove le situazioni sono ancora più ridicole e improbabili; nello slapstick francese, invece, le cadute e gli incidenti, sebbene siano esagerati, sono comunque ancora verosimili e non così assurdi.

Dopo il cinema delle attrazioni di Méliès e il gagà di Linder, si possono trovare esempi celebri nella filmografia di Buster Keaton, il quale era oltretutto figlio di attori di vaudeville, Charlie Chaplin e i fratelli Marx; per citarne alcuni: *Il cameraman* (*The Cameraman*, Edward Segwick e Buster Keaton, USA, 1928), *Tempi moderni* (*Modern Times*, Charlie Chaplin, USA, 1936) o *La guerra lampo dei Fratelli Marx* (*Duck Soup*, Leo McCarey, USA, 1933).

Passando dal muto al sonoro, in *La guerra lampo dei Fratelli Marx* troviamo l’elemento sonoro diegetico e tutti i personaggi parlano tranne uno, Harpo (Adolph Arthur Marx), il quale si distingue dai due fratelli proprio perché nelle esibizioni non parla mai ma comunica solo attraverso il linguaggio del corpo e il suono di oggetti. Ed è proprio con Harpo che si hanno le principali scene di slapstick all’interno di questo film, quasi per rimarcare il fatto che questo espediente è caratteristica di attori del cinema muto che non possono esprimersi a parole. Citando il politico e scrittore Piercarlo Fabbio, il mutismo di Harpo come “contraltare alla zoppicante dialettica di Chico e alla imprevedibile loquacità del nonsense di Groucho, è fatto per il sonoro, come per il sonoro è costruita tutta l’opera dei Marx”¹⁷⁷.

Alla maggior parte dei casi citati si può applicare la teoria bergsoniana della risata, sviluppata nel saggio *Il riso. Saggio sul significato del comico*, già citato varie volte all’interno di questo elaborato, che nasce da “un procedimento meccanico sovrapposto ad un corpo vivente”¹⁷⁸: secondo Bergson, infatti, la comicità di una situazione nasce quando un corpo vivente diventa rigido come una macchina, arrivando così alla legge secondo cui è comica

¹⁷⁷ P. Fabbio, *Guida al cinema comico*, Milano, Gammalibri, 1979, p. 99.

¹⁷⁸ H. Bergson, *Il riso - saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2007, p. 32.

“qualunque disposizione di atti e d’avvenimenti, inseriti gli uni negli altri, che ci dia l’illusione della vita e la sensazione netta di un ordine meccanico”¹⁷⁹. Simon Critchley afferma che questo procedimento si fa sentire soprattutto all’interno del cinema muto: dalla rigidità meccanica del corpo di Chaplin, alle espressioni facciali di Keaton, al “mutismo perverso” di Harpo, la risata nasce dai modi diversi in cui qualcosa che risulta meccanico viene applicato al vivente, facendo così in modo che i personaggi da loro interpretati sembrino agiti da automatismi, come se fossero delle macchine e non delle persone¹⁸⁰.

Per venire al cinema di animazione, ritroviamo il procedimento in episodi di *Tom & Jerry* (HBO Max, 1940-) o dei *Looney Tunes* (HBO Max, 1930-), per fare due esempi famosi, dove la “violenza” viene presentata come innocua (paradossalmente), quasi sciocca, ridicola e sempre esagerata, provocando la risata negli spettatori di tutte le età. Anche qui, come nel cinema muto, i personaggi non parlano. Queste gag si basano, molto spesso, sulla ripetizione di situazioni e scene con qualche minima differenza; citando sempre il saggio di Bergson, una scena più viene ripetuta e più risulta comica, ma appare ancora più divertente se è complessa e allo stesso tempo condotta in modo naturale¹⁸¹.

3.3.1. Slapstick: tra violenza e gentilezza

Uno degli espedienti comici più ricorrenti all’interno del film è lo slapstick, che i Daniels hanno usato in modo particolare in due sequenze. I registi hanno principalmente sfruttato la declinazione del sottogenere utilizzata spesso nei cartoni animati o nei film d’animazione: come spiegato nel paragrafo precedente, in questi casi lo slapstick è un meccanismo che presenta brevi gag una dietro l’altra di violenza esagerata e, per questo motivo, comica allo stesso tempo, provocando così la risata nel pubblico.

La prima scena che verrà analizzata per mostrare tale utilizzo dello slapstick vede Alpha Waymond combattere contro le guardie di sicurezza utilizzando il suo marsupio come se fosse un’arma di difesa (0:29:07-0:30:38): queste arrivano all’Agenzia delle Entrate dove Evelyn e Waymond stanno discutendo con Deirdre, dopo che la donna viene attaccata da Evelyn la quale, vedendola avvicinarsi con atteggiamento minaccioso, pensa che l’ispettrice stia per aggredirla, quando in realtà le sta semplicemente riportando il carrellino che aveva dimenticato. In questo

¹⁷⁹ Ivi, p. 46.

¹⁸⁰ “Bergson’s account of laughter really comes alive when one thinks of silent cinema. Whether it is the mechanical rigidity of Chaplin’s body, the person-become-thing of Keaton’s face or the mute perversity of Harpo Marx, humour is here produced by the different ways in which the mechanical or thingly encrusts itself onto the living”, S. Critchley, *On Humour*, London, Routledge, 2002, p. 57.

¹⁸¹ H. Bergson, *Il riso - saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2007, p. 59.

primo esempio, lo slapstick si unisce anche al genere dei film delle arti marziali, ibridando quest'ultimo al comico: Waymond utilizza il marsupio come se fosse un'arma, ferendo in modi esagerati le guardie. Questa esagerazione rende la sequenza ridicola e, allo stesso tempo, comica perché Waymond affronta gli avversari uno dietro l'altro in maniera imprevedibile ed eccessiva, proprio come accade spesso nei cartoni animati. Sempre Waymond, inoltre, si trasforma in una specie di Jackie Chan, esibendosi in acrobatiche e spericolate coreografie nelle quali utilizza semplicemente il suo marsupio per mettere al tappeto le guardie (figura 14).



Figura 14, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Nella seconda scena di nostro interesse, ci troviamo nel momento in cui appare per la prima volta la versione alfa di Joy chiamata Jobu Tupaki. Si assiste qui a un confronto tra la ragazza e dei poliziotti, accorsi all'edificio per arrestare Waymond ed Evelyn, i quali sono scappati dopo aver aggredito le guardie e Deirdre. Allo stesso modo dell'esempio precedente, anche qui si tratta di una scena d'azione caratterizzata dal protrarsi del combattimento stesso attraverso un'enfaticizzazione della violenza. Dal momento che lo slapstick fa parte della dimensione del comico, va rivelato come la dimensione violenta di questo meccanismo risulti divertente: innanzitutto, la giovane, utilizzando in modo esagerato e imprevedibile i suoi straordinari poteri per affrontare i poliziotti, crea una sequenza di azioni comiche e spettacolari. Inoltre, a differenza delle aspettative del pubblico, che si attenderebbe un confronto più tradizionale, Joy riesce a trasformare la situazione in una serie di eventi violenti e assurdi. Le trasformazioni che compie grazie ai suoi poteri sono così stravaganti da risultare grottesche ma, allo stesso tempo, comiche: dalle pallottole trasformate in bolle di sapone, alla divisa di una guardia che si converte in un vestito da donna cubano. Joy arriva anche a trasformare una guardia in coriandoli semplicemente poggiando la propria mano sulla bocca dell'uomo (figura

15) e poi i manganelli di un poliziotto in sex toys, che utilizza in uno scontro imprevedibile e bizzarro contro quest'ultimo. Queste metamorfosi assurde e violente provocano risate nel pubblico, proprio perché si succedono una dietro l'altra, diventando man mano sempre più esagerate ed eccessive.



Figura 15, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

Merita di venire menzionata, in contrapposizione all'utilizzo dello slapstick come successione di gag basate sulla violenza, anche una delle sequenze finali del film, nella quale Evelyn deve combattere contro i seguaci di Joy per arrivare alla figlia e fermarla prima che venga risucchiata dall'everything bagel di cui si è parlato in precedenza: a differenza dei due esempi appena citati, Evelyn qui non utilizza la violenza per affrontare i servitori di Joy, i quali la seguono poiché anche loro succubi del pensiero nichilista. Affinché questi la lascino avanzare per arrivare alla ragazza e salvarla (figura 16) prima che venga risucchiata dal bagel, Evelyn cambia approccio: anziché combattere i tirapiedi della figlia in modo tradizionale, sfrutta la sua conoscenza del multiverso per scoprire cosa ferisce ognuno di loro e risolvere la situazione.

Questa sequenza di combattimento è inoltre un'analogia per il fatto che Evelyn ora sceglie di combattere con gentilezza, come le ha insegnato il marito: in questa scena, infatti, Evelyn dice a Waymond che sta imparando a combattere come lui.



Figura 16, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

A differenza dei casi di slapstick puramente “meccanici”, di cui si è dato esempio nella parte introduttiva, lo slapstick, all’interno di questo film, assomma all’effetto comico un’ulteriore funzione, ovvero quella di trasmettere un messaggio, cioè come il caos sia caratterizzato dalla violenza e dal “nonsense”, il quale può essere combattuto solo attraverso la gentilezza e la comprensione. Si può infatti notare come, nel corso del film, non appena Evelyn comincia a capire l’importanza dell’amore e dell’affetto, le situazioni diventano sempre meno violente e caotiche. Come una versione di Waymond dichiara in un universo parallelo dove lui ed Evelyn non sono sposati e lui è diventato un uomo di successo mentre lei un’attrice, nella già menzionata scena-omaggio al regista Wong Kar Wai dai toni cromatici alla *In the Mood for Love* (花樣年華, Wong Kar Wai, Hong Kong/Cina, 2000), la gentilezza è sia la risposta sia l’arma per combattere contro il caos della vita quotidiana (figura 17).

Riprendendo vagamente la tesi di Camus secondo il quale bisogna lottare contro l’assurdo per sopravvivere, Waymond afferma che vedere il lato positivo nelle cose è l’unico modo strategico e necessario per sopravvivere alla vita quotidiana. Alla fine del film Evelyn, che aveva sempre ritenuto Waymond un uomo ingenuo e visto la sua disponibilità come una debolezza, impara ad apprezzare il marito e le sue “tattiche di combattimento”: si rende conto che la gentilezza e l’empatia sono molto più efficaci della violenza e dell’ostilità. Come gli confida, sta imparando a lottare come lui (1:54:49-1:54:55): sarà proprio grazie a questo cambiamento interiore che Evelyn riuscirà a “sconfiggere” i tirapiedi di Joy e salvare la figlia dall’assurdità della vita.



Figura 17, fotogramma di *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Scheinert e Daniel Kwan, 2022

A conclusione di questo capitolo e guardando all'insieme del percorso fatto, torniamo a ribadire come l'esperienza, avvertita da pubblico e critico come surreale, vissuta dai personaggi di *Everything Everywhere All at Once*, in modo particolare Evelyn e Joy, è un tracciato che porta alla consapevolezza che, per affrontare l'assurdità della vita quotidiana, l'unica soluzione possibile è trovare significato nelle relazioni personali, le quali sono le uniche cose che hanno un reale valore: questo viaggio all'interno del multiverso è infatti servito ad Evelyn, Joy e, in modo minore, anche a Waymond, per riconciliarsi e rendersi conto che l'affetto e la gentilezza nei confronti degli altri sono gli unici modi per affrontare l'assurdo. Acquisendo la lezione di Camus, bisogna combattere per sconfiggere questa condizione d'esistenza.

Bibliografia

- Altman Rick, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in "Cinema Journal", Vol. 23, no. 3, 1984, pp. 6-18.
- Altman Rick, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004 (edizione originale 1999).
- Aristotele, *Poetica*, edizione a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 2001.
- Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995 (edizione originale 1965).
- Bergson Henri, *Il riso - saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 2007 (edizione originale 1900).
- Bordwell David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Brugnolo Stefano, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Città di Castello, Carocci, 2020.
- Camus Albert, *Il mito di Sisifo*, Firenze, Milano, Bompiani, 2017 (edizione originale 1942).
- Carroll Noël, *Horror and Humor*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 57, no. 2 (1999), pp. 145-160.
- Colletta Lisa, *Modernism/Modernity*, in "Baltimore", Vol. 17, Fasc. 2, aprile 2010.
- Couder Olivier, *Problem solved? Absurdist humour and incongruity-resolution*, in "Journal of Literary Semantics", Vol. 48, No. 1 (2019), pp. 1-21.
- Critchley Simon, *On Humour*, London, Routledge, 2002.
- Fabbio Piercarlo, *Guida al cinema comico*, Milano, Gammalibri, 1979.
- Genette Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (edizione originale 1982).
- Hobbes Thomas, *Elementi di filosofia. L'uomo-Il corpo*, edizione a cura di A. Negri, Torino, UTET, 1972 (edizione originale 1655-1658).
- Hurley M., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, London, The MIT Press, 2011.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Kant Immanuel, *Critica del giudizio*, edizione a cura di A. Bosi, Torino, UTET, 1993 (edizione originale 1790).
- McMahon Philipp A., *Seven Questions on Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy*,

- in “Harvard Studies in Classical Philology”, Vol. 40, 1929, pp. 97-198.
- Moine Raphaëlle, *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005 (edizione originale 2002).
- Morreall John, *The Rejection of Humor in Western Thought*, in “Philosophy East and West”, Vol. 39, no. 3 (1989), pp. 243-265.
- Nagel Thomas, *The Absurd*, in “The Journal of Philosophy”, Vol. 68, No. 20 (1971), pp. 716-727.
- Paulus Tom, *Slapstick Comedy*, New York, Routledge, 2010.
- Pike Karen, *Bitextual Pleasures: Camp, Parody, and the Fantastic Film*, in “Literature/Film Quarterly”, Vol. 20, no. 1 (2001), pp. 10-22.
- Pirandello Luigi, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 1995 (edizione originale 1908).
- Platone, *Filebo*, edizione a cura di A. Zadro e P. Pucci, Bari, Laterza, 1988.
- Rieupeyrou J. L., *Il Western ovvero il cinema americano per eccellenza*, Cappelli Editore, 1957 (edizione originale 1953).
- Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, edizione a cura di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013 (edizione originale 1818).
- Staiger Janet, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, in “Film Criticism”, n. 1, autunno 1977, pp. 5-20.
- Stam Robert, *A Companion to Film Theory*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- Telfer Elizabeth, *Hutcheson's Reflections upon Laughter*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 53, no. 4 (1995), pp. 359-369.
- Zatti Sergio, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Città di Castello, Carrocci, 2020.

Voci enciclopediche

- Voce “Absurd”, in *Cambridge Dictionary*,
<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/absurd>.
- Voce “Absurdist Humor”, in *Encyclopedia of Humor Studies*, a cura di S. Attardo, Texas, SAGE, 2014.
- Voce “Comico”, in *Deli. Dizionario Etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo e M. A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 2004.
- Voce “Comicus”, in *Vocabolario della lingua latina. Italiano-Latino/Latino-Italiano*, a cura di L. Castiglioni e S. Mariotti, Torino, Loescher Editore, 2019.
- Voce “κωμικός”, *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, a cura di F. Montanari,

Torino, Loescher Editore, 2013.

Voce “κῶμος”, *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, a cura di F. Montanari, Torino, Loescher Editore, 2013.

Voce “κωμῳδία”, *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, a cura di F. Montanari, Torino, Loescher Editore, 2013.

Voce “παρωδία”, *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, a cura di F. Montanari, Torino, Loescher Editore, 2013.

Voce “ῥῶδή”, *Vocabolario della lingua greca. Greco-Italiano*, a cura di F. Montanari, Torino, Loescher Editore, 2013.

Articoli su *Everything Everywhere All at Once* (2022)

Bramesco Charles, *Everything Everywhere All at Once* review – ambitious, exhausting trip to the multiverse, in “The Guardian”, 22 marzo 2022, <https://www.theguardian.com/film/2022/mar/22/everything-everywhere-all-at-once-review-michelle-yeoh>.

Caoile Patrick, *'Everything Everywhere All at Once' Ending Explained: Complicated, Compelling, Bagels*, in “Collider”, 7 giugno 2022, <https://collider.com/everything-everywhere-all-at-once-ending-explained/>.

Chaudhry Anubhav, *Everything Everywhere all at once: What does 'The Bagel' actually represent?*, in “Sportskeeda”, 21 marzo 2023, <https://www.sportskeeda.com/comics/everything-everywhere-once-what-the-bagel-actually-represent>.

Desta Yohana, *Everything Everywhere All at Once: All the Wild Movie References, Explained (as Best as We Can)*, in “Vanity Fair”, 8 aprile 2022, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/everything-everywhere-all-at-once-explained-as-best-we-can>.

Ehrlich David, *'Everything Everywhere All at Once' Review: 'The Matrix' Meets the Multiverse in Daniels' Instant Classic*, in “IndieWire”, 11 marzo 2022, <https://www.indiewire.com/criticism/movies/everything-everywhere-all-at-once-review-1234707051/>.

Ford Rebecca, *The Making of Everything Everywhere All at Once's Rock World*, in “Vanity Fair”, 3 marzo 2023,

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2023/03/awards-insider-the-making-of-eeaa-rock-world>.

Grinwald Adam, *'EEAAO' Actually Wasn't Stephanie Hsu & the Daniels' First Team-Up - This Was*, in “Collider”, 11 febbraio 2023, <https://collider.com/stephanie-hsu-daniels-awkwafina-is-nora-from-queens/>.

Hui La Frances, *Everyone, Everything Matters: The Brilliance of Everything Everywhere All at Once*, in “MoMA”, 28 novembre 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/810>.

Ito Robert, *Where Did Those Hot Dog Fingers Come From? Daniels Explain*, in “The Times”, 31 agosto 2022, <https://www.nytimes.com/2022/08/31/movies/daniels-everything-everywhere-all-at-once.html>.

Izay Ryan, *Everything Everywhere All at Once is full of references from martial arts, sci-fi films, & more, brought together in a unique vision from the Daniels*, in “ScreenRant”, 24 aprile 2023, <https://screenrant.com/everything-everywhere-all-at-once-easter-eggs-references/#parika-rsquo-s-meta-ending>.

Kohn Eric, *'Everything Everywhere All at Once' Directors Turned Down 'Loki' to Direct Their Own Multiverse Comedy*, 13 marzo 2022, <https://www.indiewire.com/features/general/everything-everywhere-all-at-once-daniels-interview-1234707431/>.

Lee Ann, *Why Everything Everywhere All at Once should win the best picture Oscar*, in “The Guardian”, 27 febbraio 2023, <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/27/why-everything-everywhere-all-at-once-should-win-the-best-picture-oscar>.

Poll Ryan, *Everything Everywhere All at Once and the politics of genre*, in “Popmatters”, 27 febbraio 2023, <https://www.popmatters.com/everything-everywhere-politics-genre>.

Rooney David, *Michelle Yeoh in 'Everything Everywhere All at Once': Film Review*, in “The Hollywood Reporter”, 11 marzo 2022, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/everything-everywhere-all-at-once-sxsw-2022-1235108278/>.

Ryan Maureen, *Ambitious, Outrageous Everything Everywhere All at Once is All That and More*, in “Vanity Fair”, 8 aprile 2022, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/04/everything-everywhere-all-at-once-movie-review>.

Schulman Michael, *How “Everything Everywhere All at Once” Became This Year’s Oscar*

Unicorn, in “The New Yorker”, 11 marzo 2023, <https://www.newyorker.com/culture/notes-on-hollywood/how-everything-everywhere-all-at-once-became-this-years-oscar-unicorn>.

Schonfeld Zach, *The Oral History of Raccacoonie, the Most Beloved Universe in Everything Everywhere All at Once*, in “Inverse”, 14 febbraio 2023, <https://www.inverse.com/entertainment/oral-history-raccacoonie-everything-everywhere-all-at-once>.

Scott A. O., *Everything Everywhere All at Once*’ Review: *It’s Messy, and Glorious*, in “The New York Times”, 24 marzo 2022, <https://www.nytimes.com/2022/03/24/movies/everything-everywhere-all-at-once-review.html>.

Worthington Clint, *Everything Everywhere All at Once Is a Lot, and That’s a Good Thing: Review*, in “Consequence”, 24 marzo 2022, <https://consequence.net/2022/03/everything-everywhere-all-at-once-review-michelle-yeoh/>.

Sitografia

Detroit Cineaste, <https://detroitcineaste.net/2022/04/22/everything-everywhere-all-at-once/>.

Scheda Filmografica

Everything Everywhere All at Once (2022)

Anno di uscita: 2022

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Regia: Daniel Kwan, Daniel Scheinert

Sceneggiatura: Daniel Kwan, Daniel Scheinert

Produttore: Daniel Kwan, Daniel Scheinert, Anthony e Joe Russo, Mike Larocca, Jonathan Wang

Produttore esecutivo: Tim Headington, Todd Makurath, Theresa Steele Page, Josh Rudnick, Michelle Yeoh

Interpreti: Michelle Yeoh, Stephanie Hsu, Ke Huy Quan, James Hong, Jamie Lee Curtis, Jenny Slate, Harry Shum Jr., Tallie Medel, Biff Wiff, Randy Newman

Casa di produzione: A24, Gozie AGBO, IAC Films, Year of the Rat Productions, Ley Line Entertainment

Distribuzione in italiano: I Wonder Pictures

Fotografia: Larkin Seiple

Montaggio: Paul Rogers

Effetti speciali: Jonathan Kombrinck, Zak Stoltz

Musiche: Son Lux

Scenografia: Jason Kisvarday, Amelia Brooke, Kelsi Ephraim

Costumi: Shirley Kurata

Trucco: Michelle Chung

Lingua originale: inglese, cinese

Durata: 140 min

Rapporto: 1,85:1

Genere: commedia, avventura, azione, fantastico, fantascienza, drammatico