



UNIVERSITA' 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, dello Spettacolo e della Moda

Il Mattatore di Hollywood: Jerry Lewis e un rapporto con la “Fabbrica dei Sogni” fuori dall’ordinario

Relatore: prof. Alessandro Faccioli

Laureanda: Gaia Zordan

Matr.: 1230167

Anno Accademico

2021/2022

Ai miei nonni

Il Mattatore di Hollywood: Jerry Lewis e un rapporto con la “Fabbrica dei Sogni” fuori dall’ordinario

Indice

Introduzione	I
1 – UN PO’ SCHLEMIEL, UN PO’ SCHLIMAZEL: LE ORIGINI DEL PERSONAGGIO JERRY LEWIS	1
1.1 L’incompatibilità con il mondo	5
1.2 Tendere al Mito.....	8
1.3 La Smorfia come risposta	12
2 – LA GAG: UNA FORMA ESPRESSIVA	15
2.1 Sperimentazione continua.....	21
2.2 Manipolazione ed impiego del tempo.....	24
2.3 Il suono: musica, rumore, dialoghi.....	29
2.4 Lo spazio diegetico e scenico del set	34
Conclusione.....	41
Ringraziamenti	1
BIBLIOGRAFIA.....	I
SITOGRAFIA	IV
VIDEOGRAFIA.....	V
FILMOGRAFIA	VII

Introduzione

L'idea per questo lavoro nasce dall'interesse per Jerry Lewis, un artista poliedrico che, con la sua forma d'arte prediletta, il cinema, è riuscito a mostrare quello stesso sistema che lo ha portato al successo. Lo studio ha interessato diversi aspetti della vita del comico, dalle sue origini ebraiche le cui tradizioni sono riscontrabili nel suo personaggio del Picchiatello, alle sue opere contenenti piccole "rivoluzioni".

Nel primo capitolo si affronta un'anatomia del personaggio del Picchiatello: dalle maschere ebraiche dello *schlemiel* e dello *schlimazel*, con le loro caratteristiche e la loro declinazione nel mondo americano postbellico, all'incompatibilità con il mondo circostante del personaggio lewisiano, fino al "mito", inteso come società consumistica e capitalistica statunitense, alla quale il Picchiatello risponde con la smorfia. Nel secondo capitolo è stata ampiamente discussa la gag come un'espressione del comico che racchiude un legame con la tradizione del cinema muto, ma che è anche uno strumento malleabile, permettendo a Lewis di affrontare sperimentazioni con il suono, lo spazio e il tempo. Infine, nella conclusione è stato passato in rassegna il rapporto di Lewis con le produzioni hollywoodiane e con il pubblico. Nel corso dello studio della produzione di Jerry Lewis numerosi film sono stati citati e analizzati, soffermandosi in particolare su quelle pellicole di cui egli ha curato la regia e la sceneggiatura. A partire da tali opere, è stato possibile analizzare la sperimentazione con la gag e la parodia della società americana e del mondo hollywoodiano. Ci si è limitati dell'approfondire la produzione dell'intera carriera cinematografica e televisiva di Lewis, per privilegiare uno sguardo sul linguaggio del cinema comico, soprattutto in relazione alle sue origini ebraiche e ad uno strumento potente e universale come la gag.

È stato interessante svolgere il lavoro di ricerca bibliografica, in particolare per quanto riguarda la tradizione della comicità ebraica nel cinema: Jerry Lewis è un'artista che raramente il pubblico ricorda essere stato influenzato dalle sue origini ebraiche. Altrettanto stimolante è stato raccogliere diversi contributi riguardanti un argomento vasto e molto discusso: la gag. Il supporto di una bibliografia proveniente non solo dall'ambito di studi cinematografici e del settore dell'arte, ma anche dalla prospettiva filosofica ha permesso di svolgere un lavoro ancora più completo e ricco. Lo studio si è rivelato particolarmente arricchente, soprattutto per la constatazione di quanto il linguaggio del cinema sia contemporaneamente legato alla tradizione degli Studios hollywoodiani, ma venga, allo stesso tempo, influenzato da sperimentatori, da culture d'oltreoceano, come quelle delle famiglie ebraiche emigrate dall'Europa. Artisti come Jerry Lewis, talvolta dimenticati delle

generazioni più giovani, possono contribuire ad un'analisi dell'industria culturale di oggi come del passato grazie alla loro abilità nel saper leggere il presente con linguaggi sia nuovi sia consolidati.

«Le famiglie nelle quali nacquero i grandi comici fanno parte di un'ondata migratoria di portata storica. Tra il 1880 e il 1922 milioni di ebrei sbarcarono negli Stati Uniti dall'Europa orientale»¹.

Figli di emigrati russi, polacchi, tedeschi, cresciuti con padri assenti, o senza padri, con madri volenterose forti e che li supportavano, i comici ebrei della prima metà del ventesimo secolo erano figli di due mondi *yiddish* e statunitense². La tradizione ebraica era fatta da una parte di duro lavoro, scuola, sacra scrittura, e dall'altra della volontà e del tentativo di integrarsi nella cultura locale statunitense: era cristiana, capitalista, ma al tempo stesso multietnica, multireligiosa proprio per l'afflusso ingente di emigrati dai secoli precedenti e dalle crisi a cavallo tra XIX e XX secolo. Gli ebrei emigrati, pur senza un antisemitismo istituzionalizzato (com'era successo nella Russia zarista o come si sarebbe concretizzato negli anni Trenta all'alba della Seconda guerra mondiale), spesso erano costretti a faticare il doppio per trovare un posto e sopravvivere nella comunità "adottiva" americana. In questo contesto, le famiglie ebraiche assumevano le più disparate sfumature: tra chi rimaneva legato alle tradizioni in maniera ortodossa; chi, invece, smise di praticare; chi, ancora, mantenne alcuni tratti della religione, trascurandone altri, diventando sempre più secolarizzato. Non è un caso, infatti, se la maggior parte dei comici ebraici abbandonava la scuola per potersi dedicare alle attività artistiche più disparate, dalla musica al cabaret: erano già i sintomi di una ribellione agli schemi, alla rigidità dei dettami della società (per quella ebraica, nello specifico, della dedizione allo studio)³. Questo tipo di tirocinio, fatto di piccoli spettacoli, permise a quei giovani talenti di fondere la realtà che vivevano a casa con ciò che li circondava. Una delle caratteristiche principali della comicità ebraica riguarda proprio l'ironia sulla propria condizione di miseria, di precarietà e di esilio, alimentando e prendendosi gioco di quegli stessi stereotipi che venivano affibbiati alla loro comunità e che facevano ridere sia loro sia gli "altri" americani.

La base della comicità ebraica è la parola: veloci scambi di battute pungenti, giochi di parole, doppi sensi, riferimenti alla cultura ebraica più o meno velata, come nel caso dei fratelli Marx. I loro film

¹ Lawrence J. Epstein, *Riso kosher: risata per risata. L'incredibile storia dei comici ebrei americani*. Edizione aggiornata, Vimercate (MB), Sagome editore, 2010, p. 29.

² *Ivi*, pp.43-44.

³ *Ivi*, p. 41.

potavano essere letti a più livelli poiché le battute che si scambiavano i personaggi potevano nascondere riferimenti alla cultura *yiddish*, la comunità d'origine: chi non era ebreo non sarebbe mai riuscito ad afferrare compiutamente le sottigliezze messe a punto dai fratelli perché non disponevano delle conoscenze e del bagaglio culturale necessario per comprenderle⁴. La chiave del successo dell'umorismo ebraico risiedeva infatti nella capacità di far ridere chiunque si trovasse davanti a uno spettacolo di *stand-up* oppure ad un film, qualunque fosse il pubblico che assisteva alla performance o alla proiezione. Non solo: «per la comunità ebraica scolarizzata i comici erano importanti in particolare per la loro funzione di rabbini laici perché indicavano il significato e la via maestra per avvicinarsi alla società americana»⁵.

Rilevante è non solo il contributo ebraico apportato al repertorio della comicità da palcoscenico o da pellicola e alla vita delle comunità di immigrati, ma anche quello produttivo. Infatti, la fortuna degli ebrei in ambito economico negli Stati Uniti è dovuta quasi essenzialmente alla creazione di Hollywood come un'isola felice, nella quale non avevano avuto le stesse difficoltà o barriere come in altri settori economici. I pionieri⁶ posero le basi per una potente industria come quella cinematografica, rendendola una fruttuosa fonte di guadagno, ma anche un mezzo di espressione artistica, di libertà. È, infatti, profondamente radicata nella cultura e nella storia ebraica la narrazione come uno strumento che permette di interpretare la realtà nella sua complessità e negli innumerevoli livelli e angoli con cui e da cui poterla leggere. Per il *medium* cinematografico si sono individuati, affinati e standardizzati (soprattutto nel caso hollywoodiano) dei codici narrativi, messi appunto per dare «la possibilità di creare una realtà narrandola, e quella realtà creata dal nulla è molto forte, compatta, corposa, una realtà di secondo livello che non può che arricchire e intensificare la normale realtà»⁷.

Se il cinema *yiddish* dell'Europa orientale è stato definito come «cinema di ebrei, su argomenti ebraici, per ebrei», con valenza di rappresentazione di quel mondo ebraico altamente spirituale e di

⁴ Epstein, pp. 107-111.

⁵ *Ivi*, p. 55.

⁶ Tra i più celebri si possono citare: William Fox, Adolph Zukor, Marcus Loewe, rispettivamente fondatori delle case di produzione della Fox Film Corporation, della Paramount e della Metro Goldwin Mayer [https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁷ Mino Chamla, *Cinema e narritività ebraica*, in Giulio Martini (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, p.66-69.

testimonianza della cultura, della tradizione e della storia ebraica dell'Europa orientale, dall'altra vi sono dei tratti ricorrenti e identificabili anche in quel cinema più occidentalizzato quale era quello hollywoodiano⁸. Come per la Commedia dell'arte sono rintracciabili dei “tipi” fissi, entrati a far parte del patrimonio del teatro popolare, così per la tradizione ebraica «[...] i suoi archetipi, i suoi miti si avvolgono, alimentano e caratterizzano in vari modi i racconti del cinema di maggior successo» ad Hollywood, non solo per il genere comico ma per tutta il mondo cinematografico⁹. Ereditate e tramandate nei secoli, dallo *schlemiel* ed altri caratteri della tradizione, in ognuna di queste “maschere” vi è sempre un aspetto assurdo che permette di mettere in ridicolo il sistema oppressivo nella quale l'ebreo è portato a vivere. Sono dunque sia una fonte di riso, sia di riflessione, perché questi tipi non portano all'autocommiserazione bensì ad un'analisi ragionata della propria condizione¹⁰.

Nel suo contributo, lo studioso Giulio Martini elenca diversi archetipi e tematiche affrontate nel mondo cinematografico sia hollywoodiano sia mondiale da parte di registi, sceneggiatori e attori ebrei¹¹. Si ritiene dunque sia utile soffermarsi particolarmente su due categorie rilevanti per una ricostruzione dell'influenza ebraica nel cinema. Quella denominata da Martini come «“maschera” per sopravvivere» descrive limpidamente come nella tradizione ebraica, dall'antico testamento fino al ventesimo secolo, fosse d'uso camuffarsi, assimilare i propri tratti a chi stava intorno, per poter sopravvivere, oppure ottenere l'oggetto desiderato e, appunto, confondersi tra la folla¹². Spesso, quando il protagonista disadattato tenta di indossare una maschera fallisce, a dimostrazione di quanto sia inadeguato alla realtà ma anche di quanto ridicola non sia la sua condizione, quanto quella cui ha tentato di assimilarsi: l'imitazione fallita è l'arma di difesa della propria identità¹³.

⁸ *Ivi* p. 57.

⁹ Giulio Martini, *Categorie, archetipi e problematiche dell'Ebraismo al cinema*, Id. (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, p. 76.

¹⁰ Franco la Polla, *L'agilità della mente, ovvero: del parlar quando si è interrogati*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, p. 94.

¹¹ Martini, pp. 73-196.

¹² *Ivi* pp. 107-112.

¹³ Cinzia Motta, *L'umorismo ebraico*, in Giulio Martini (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, p. 210.

Tale inadeguatezza e tentativo di “simulazione-mimetizzazione” costantemente disatteso e non realizzato emergerà in tutta la carriera di Jerry Lewis, in modo più o meno velato: dalla “maschera” del Picchiatello al travestimento vero e proprio con un cambiamento di connotati e costumi, come quando veste i panni della madre del protagonista nell’*Idolo delle donne* (*The ladies man*, J. Lewis, 1961 USA), o recita la parte dei sei fratelli in *I sette magnifici Jerry* (*The Family Jewels*, J. Lewis, 1965 USA), oppure per mostrare il contrasto estetico (e non solo) tra il professor Julius Kelp e il suo doppio Buddy Love in *Le folli notti del dottor Jerryll* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963 USA), solo per citare i casi più eclatanti di camuffamento.

Un altro tema ricorrente nella tradizione cinematografica ebraica tra quelle individuati da Martini è l'autocritica che ha caratterizzato la New Hollywood. La cultura ebraica non ha mai fatto del metateatro e del metacinema una riflessione fine a sé stessa né retorica. La critica ha come bersaglio quello stesso sistema produttivo nato a inizio secolo, così come lo *star system*, sceneggiatori, registi; in pratica, qualsiasi ambito della Hollywood dell'epoca e, in particolare, della cultura che ha permesso il fiorire di questo sistema: gli Stati Uniti d’America. Secondo Martini «non c'è celebrazione [...] ma critica del suo potere interno. [...] è un guardare da dietro le quinte il lavoro teatrale»¹⁴. L'influenza di artisti di origine ebraica tra le fila di Hollywood nell’era post-classica porta ad un proliferare di remake, parodie di generi e film preesistenti (*Frankenstein Junior*, *Young Frankenstein*, M. Brooks, 1974 USA), riflessioni sulla Hollywood in sé (*Jerry 8 e ¾ The Patsy*, J. Lewis, 1964 USA) o del cinema (*La rosa purpurea del Cairo*, *The Purple Rose of Cairo*, W. Allen, 1985 USA). Come sostenuto puntualmente da Sergio Molinari:

[...] non fa forse parte del “mestiere” del cinema la continua riproduzione? E non è forse il cinema comico americano una riproduzione del “mito” americano? E non è forse vero che gli ebrei, per la loro “diversità”, erano particolarmente pronti, più degli altri “americani”, a capire questo “mito”, e dunque più pronti a “rappresentarlo” e, nello stesso tempo, a farsi da questo “rappresentare”? [...] e che il talento riproduttivo ebraico abbia portato, tra l'altro, un “gusto” che all'americano medio mancava?¹⁵

¹⁴ Martini, p. 189.

¹⁵ Segio Molinari, *Freud e l'umorismo (ebraico)*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, p. 53.

Il contributo fondamentale che le radici ebraiche di Hollywood hanno apportato alla cinematografia e al genere comico è, dunque, rintracciabile in quei ragazzini di prima o seconda generazione che trovarono il modo di ibridizzare la cultura *Yiddish* a quella statunitense. L'interesse che artisti come Jerry Lewis riservarono alla “fabbrica dei sogni” non è, quindi, semplice parodia: sotto la superficie si intravede l'invito a riflettere sui suoi meccanismi, sui linguaggi, sulle consuetudini che la caratterizzano.

1 – UN PO' SCHLEMIEL, UN PO' SCHLIMAZEL: LE ORIGINI DEL PERSONAGGIO JERRY LEWIS

*The schlemiel is the active disseminator of badluck,
and the schlimazl its passive victim*¹⁶.

Ruth R. Wisse

Peter Schlemihl è il personaggio che, per antonomasia, impersona il perdente scalognato: è il «progenitore involontario di una lunga serie di emblemi paradigmatici dell'immaginario ebraico»¹⁷. Da questa figura nascono lo *schlemiel*, il perdente nato (e che potrebbe ricordare il personaggio di Donald Duck/Paperino), e lo *schlimazel*¹⁸, una maschera che caratterizza quei personaggi goffi in qualsiasi cosa si cimentino. I due personaggi della tradizione comica ebraica si differenziano per un elemento sostanziale: l'uno è perdente «in essere», l'altro è in balia delle circostanze, perseguitato dalla sfortuna¹⁹. Se al primo la zuppa cade in grembo, l'altro la spande²⁰. Peter Schlemihl, dunque, racchiude in sé la storia che il popolo ebraico vive da sempre: lo *schlemiel* e lo *schlimazel* sono affini a quegli ebrei che hanno sempre tentato di tutto per amalgamarsi con la società, e, anche senza uscirne vincitori o completamente emancipati dalla loro condizione di esclusione e discriminazione, si accontentano di una pacifica sopravvivenza in balia di eventi più o meno favorevoli. Lo *schlemiel* trionfa sulle avversità perché «è fiducioso verso e contro tutto»; vince

¹⁶ Ruth R. Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, pp. 14-15.

¹⁷ Guido Fink, *Non solo Woody Allen. La tradizione ebraica nel cinema americano*, Venezia, Marsilio, 2001.

¹⁸ Nel corso delle ricerche bibliografiche, tale termine compare in differenti grafie. Per il presente lavoro si è scelto di adottare arbitrariamente la dicitura *schlimazel* poiché è quella più frequentemente usata. Le citazioni testuali sono trascritte così come si presentano nei documenti. Si tenga, infatti, in considerazione che alcuni autori si riferiscono allo stesso tipo di personaggio con il termine *schlemazel*.

¹⁹ Nicole Karoubi, *Jerry Lewis e lo schlemiel della tradizione ebraica*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, p. 141.

²⁰ Wisse, p. 14.

perché affronta il mondo «grazie all'umorismo»; «attraverso le sue disavventure, permetteva di esorcizzare le paure dei propri fratelli con il riso»²¹.

Ma perché le disavventure di un personaggio intrattengono e fanno ridere? Secondo il filosofo Henri Bergson, tutto nasce dall'“intelligenza” che ci permette di comprendere ciò che accade ad un altro essere umano, ad un animale, o ad un oggetto, e a ricavarne qualche cosa che fa scattare la risata²². «[...] una rassomiglianza con l'uomo, per l'impronta che l'uomo vi imprime o l'uso che ne fa»²³ creano una situazione comica. Non si tratta di provare empatia, perché ciò non porta a qualcosa di comico, bensì a qualcosa verso cui proviamo altri sentimenti. Perché una situazione susciti la risata, infatti, c'è bisogno dell'“insensibilità”, affinché quelle circostanze vengano riconosciute come “comiche”. Un ulteriore elemento che Bergson identifica come fondamentale è che «[...] tale intelligenza deve sempre rimanere in contatto con altre intelligenze»²⁴. L'essere umano non ride se non è circondato dai suoi simili: «per comprendere il riso, bisogna riportarlo nel suo ambiente naturale che è la società, bisogna sopra tutto determinare la funzione utile, che è funzione sociale»²⁵. È ciò che incarna Jerry Lewis con i propri personaggi. Nei suoi film, riesce a calare una sintesi di queste “maschere” di tradizione ebraica nella società in cui è cresciuto e, fondendole sapientemente con ciò che è familiare agli spettatori, e ne ha reso possibile il loro «imporsi sull'immaginario collettivo dell'America»²⁶.

Delle due figure eternamente sfortunate, infatti, «Jerry sembrerebbe essere uno “schlimazel”. In effetti, la sua sfortuna è visibilmente accidentale e non essenziale»²⁷. È scomposto, scoordinato, qualunque cosa tocchi o in qualunque luogo si trovi, tutto esplode o viene trascinato nel turbine di gesti e smorfie che il Picchiatello compie. Ma se Lewis è un po' *schlimazel*, nel suo personaggio comico vi sono anche dei tratti caratteristici dello *schlemiel*.

²¹ Karoubi, pp. 142-143.

²² Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma, Laterza, 1994, pp. 4-5.

²³ *Ivi*, p. 5.

²⁴ *Ivi*, p. 6.

²⁵ *Ivi*, p. 7.

²⁶ Karoubi, p. 145.

²⁷ *Ibidem*.

Lo *schlemiel*, nel sopportare le sventure e tentare di far fronte ad una sorte più che avversa, è anche portatore di una sensibilità che non teme di mostrare: «un ridere attraverso le lacrime»²⁸. Spesso, nelle rocambolesche sequenze di gag e susseguirsi di contorsioni di ogni parte del suo corpo, Lewis è abile nell'inserire anche momenti che suscitino la commozione nello spettatore. Si prenda ad esempio *Il Mattatore di Hollywood (The Errand Boy, J. Lewis, 1961 USA)*: il tuttofare Morty S. Tashman (Jerry Lewis) ne ha combinate di ogni sorta negli Studios della Paramount, quando incontra nel magazzino *prompts* e costumi una piccola marionetta con le sembianze da clown. Questo piccolo clown non parla ma, con l'espressività delle sue azioni, crea un forte legame con Morty; ciò porterà il protagonista, poco più oltre nel film, a cercarlo e, non trovandolo, a preoccuparsi per il suo bene. Dunque, anche un episodio del genere, per quanto assurdo sia avere come amico una marionetta, permette al lato *schlemiel* Morty di rappresentare quel «sentimentalismo decisamente lacrimevole che è appannaggio dell'umorismo ebraico»²⁹.

Come se non bastasse la sfortuna nera che lo affligge, lo *schlemiel* è anche succube della madre e costantemente frustrato dal rapporto conflittuale che ha con le donne che incontra. Nella tradizione ebraica, la figura della madre è «il polo affettivo più importante», si prende cura del proprio figlio negli aspetti della vita quotidiana; allo stesso tempo, lo esaspera con aspettative talmente irraggiungibili, da instillare nel figlio la disillusione più totale perché non riesce a rendere fieri di lui i propri genitori³⁰. «Il risultato di tale apporto si esprime talvolta nel ragazzo nell'impossibilità di diventare adulto e in una certa misoginia»³¹, tratto riscontrabile in tutta la produzione di Lewis. Il protagonista di *L'idolo delle donne (The Ladies Man, J Lewis, 1961 USA)* è Herbert H. Heebert, il quale, il giorno del diploma, scopre che la sua fidanzata lo tradisce con un altro giovane. Herbert decide quindi di non volere più avere a che fare con nessun'altra donna, se non con la madre. Troverà impiego presso una pensione alquanto peculiare: è per sole donne. Già da queste poche righe si intuisce come il personaggio di Herbert incarni alla perfezione lo *schlemiel*: la madre (interpretata dallo stesso Lewis, pesantemente truccato e imbruttito) è il suo riparo sicuro e, allo stesso tempo, è spaventato a morte da qualsiasi altra figura femminile incroci il suo cammino.

²⁸ Karoubi, pp. 147.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Il padre si occupava della formazione spirituale dei figli. (Karoubi, p. 144-145.)

³¹ Karoubi, pp. 143,145.

Come sostenuto da Nicole Karoubi, «Il film presenta un personaggio degradato ed interamente sottomesso all'autorità della donna»³². Dalla padrona di casa Miss Wellenmellon (Helen Traubel) alla cameriera Katie (Kathleen Freeman), Herbert è alla mercè dei loro ordini, delle richieste e dei capricci delle inquiline della pensione, e quando è in difficoltà chiama a gran voce “Mamma!”. Se con le giovani aspiranti attrici, ballerine e artiste di cui si occupa ha instaurato un regime di paura incondizionato, con la cameriera e la padrona di casa vi è invece quello di figlio-madre, decisamente evidente nell'episodio in cui la donna lo imbecca, con tanto di bavaglio e gigantesco cucchiaino.

[...] da brava Mome ebraica Katie esercita tre diritti in una volta sola. Tiene in pugno la vittima (attenzione a quella mano che stringe un ciuffo di capelli di Herbert), decide le modalità di sopravvivenza (è lei a stabilire quando e quanto il “neonato” debba ingurgitare), sorveglia ogni minima reazione [...]³³.

Herbert, infatti, tenta di ribellarsi, o almeno di far sentire la propria voce, rispetto agli ordini impartiti. Come è prevedibile, il protagonista si zittisce non appena l'autorità e l'autorevolezza delle donne attorno a lui lo interpellano e lo istruiscono sul da farsi. La rilevanza di un tale rapporto di dipendenza e reverenza nei confronti della figura materna è strettamente connessa al ruolo della madre nella comicità ebraica. Non sempre vi è una madre biologica sulla scena, molto più spesso, come nel caso dell'*Idolo delle donne*, si tratta di figure che ne assumono il ruolo.

Steven Shaviro suggerisce un'analogia tra questo “infantilismo” di Lewis e la società consumistica statunitense:

*He thus literalizes the movement by which late capitalist culture, even as it promulgates the ideal of individual autonomy, infantilizes the consumer. [...] Lewis becomes a perpetually neglected or abused child, forever striving, and forever failing, to please his capriciously inscrutable parents*³⁴.

³² Karoubi, pp.146-147.

³³ Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983, p. 132.

³⁴ Steven Shaviro, *The cinematic body*, in Sandra Buckley, Brian Massumi, Michael Hardt (a cura di), *Theory out of Bounds*, University of Minnesota press, USA, 1993, vol. II, p. 123.

Lewis interpreta la parte di uomini non del tutto maturi, sia dal punto di vista emotivo sia da quello relazionale con il mondo del lavoro, della città, della realtà che li circonda. I suoi personaggi sono dei disadattati perché desiderano compiacere l'autorità, benché segnati da un inevitabile serie di fallimenti: non solo vi è incompatibilità tra Lewis e il mondo, ma anche il suo stesso modo di approcciarsi ad esso è esagerato, fuori controllo, perché rigidamente ligio nel seguire le regole o perché troppo idealista e ingenuo nell'affrontarlo.

1.1 L'incompatibilità con il mondo

Il cinema di Jerry Lewis è fortemente concentrato sulla presenza del suo personaggio e della sua relazione con ciò che lo circonda: altre persone, oggetti, luoghi. Afferma Giorgio Cremonini come sia proprio la cifra stilistica adottata dal comico prima e dall'attore-regista poi, come nel caso di Charlie Chaplin, per cui il fulcro di tutto è costruito «attorno alla centralità del personaggio»³⁵.

Il mondo di Lewis non è accogliente né clemente nei suoi confronti. Se, tendenzialmente, la commedia è un luogo nella quale i personaggi si emancipano dai tiranni, si riscattano e raggiungono una sorta di “*self-redemption*” opponendosi alle convenzioni e ai dettami della società, al contrario, tutta la produzione filmica di Lewis non fa che ribaltare tale consuetudine, giungendo a quella che Shaviro definisce come commedia di «*utter abjection*»³⁶. Risulta più utile rendere il termine inglese *abjection* con l'ineffabilità che connota tutti i personaggi di Lewis, incapaci di svolgere le loro mansioni, sempre autori di disastri fisici e ambientali, di inconvenienti e di catastrofi lavorative per la troppa solerzia o, molto spesso, per l'incapacità insita nel loro essere. Jerry Lewis porta sullo schermo «[...] un personaggio che non ha ancora saputo crescere e che costruisce la comicità su questa impronta regressiva»³⁷. In ogni pellicola, perpetua una “lotta con gli oggetti”: «non concede alcuna possibilità di recupero e di vittoria, ma finisce per ribadire in modo quasi ossessivo l'ostilità degli stessi e l'ambiente che li contiene»³⁸. Tale “lotta” non è che la metafora della situazione in cui si trova il Picchiatello Lewis. Non è solamente frutto della maschera dello *schlimazel* combina guai,

³⁵ Giorgio Cremonini, *Jerry Lewis*, Firenze, la Nova Italia, 1979, p. 29.

³⁶ Shaviro, p. 108

³⁷ Giorgio Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Torino, Lindau, 2000, p.70.

³⁸ Cremonini, *Jerry Lewis*, p. 29.

né dello *schlemiel* scalognato perché è solo il sintomo di un'incompatibilità del personaggio al mondo contemporaneo. Per Cremonini, la regione di questa lotta, e dell'«afasia mimico-gestuale» che caratterizza il personaggio comico di Jerry Lewis, è da ricercare nello «stato confusionale che deriva dall'assunzione di un modello e dalla impossibilità di realizzarla»³⁹. Secondo lo studioso, infatti, è questo incessante tendere ad un modello irraggiungibile che causa una frattura, a livello inconscio, nel personaggio; condannato a vivere questa spaccatura interiore, non sarà mai in grado di percepirla e, perciò, «si limita a viverla»⁴⁰. Jerry Lewis è, dunque, un personaggio sempre coerente con la sua natura di *schlemiel-schlimiazel*, sempre tendente alla “normalità, a conformarsi a quel modello irraggiungibile e a quella società che non lo accoglie. Nonostante tutti gli sforzi per conformarsi ad essa e alla sua inesauribile solerzia nel compiere i lavori assegnati, la sempre presente sventura non lo abbandona mai, nemmeno quando è animato dalle migliori intenzioni. In *Il Mattatore di Hollywood* Morty sta svolgendo del lavoro di routine all'interno degli Studios. Prima di consegnare delle aggiunte ad una sceneggiatura, sosta qualche minuto fuori dall'edificio in cui deve entrare per un break. Ha finito di mangiare una merendina ma l'involucro gli rimane incollato alle dita, segno di uno snack particolarmente appiccicoso. Tentando in tutti i modi di scollare questo pezzo di carta dalle mani, riesce infine ad entrare. Dopo aver mostrato la scena in continuità di ripresa, con uno stacco ecco che allo spettatore viene presentato l'ufficio dove numerose dattilografe stanno battendo a macchina decine e decine di fogli. Non appena Morty fa la sua comparsa sulla porta dell'ufficio revisioni copioni (lo si legge dalla scritta sulla porta, dove prontamente il protagonista sbatte il naso e su cui rimane attaccata una A) il frastuono assordante dato dal battere a macchina costringe il povero fattorino a urlare a squarciagola per farsi capire da una delle dattilografe. Proprio mentre prova a ripetere la sua richiesta alla donna, appoggia una mano sulla pila di fogli sulla scrivania, presumibilmente quelli pronti per essere recapitati a chi di dovere. D'improvviso, mentre Morty ripete un'altra volta la sua richiesta, tutte le donne smettono di lavorare e l'ufficio piomba nel silenzio, rotto solo dalla stridula voce del protagonista. Imbarazzato per il gesto, chiede un'ennesima volta dove può trovare una certa signorina, viene accontentato e, nello spostarsi dall'altro lato della stanza, porta con sé il foglio su cui aveva appoggiato la mano; la scena si ripete un buon numero di volte perché Morty chiederà a ciascuna dattilografa della fila se sia lei la signorina che sta cercando, aggiungendo altre pagine al di sotto del plico che è stato

³⁹ Giorgio Cremonini, *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*, Bologna, nuova universale cappelli, 1978, p. 80.

⁴⁰ *Ivi*, p. 81.

incaricato di consegnare. Infine, giunge a destinazione, posando i fogli che ha in mano sulla scrivania della destinataria. Apparentemente tutto sembra tornare in ordine, nonostante Morty abbia preso alcune pagine provenienti da altre scrivanie. Ma, com'era prevedibile conoscendo la sfortuna che lo perseguita, il protagonista inciampa e fa cadere moltissime carte da altrettante scrivanie, creando un putiferio inaudito nell'ufficio. Come se non bastasse, tenta di aiutare le donne nel ritrovare ciascuna le pagine su cui stavano lavorando: tutto lavoro sprecato. Non gli resta che andarsene, biascicando delle scuse. L'intera scena è esemplare per dimostrare come, pur animato dalle migliori intenzioni, un imprevisto è sempre in agguato per far precipitare la situazione in catastrofi e per far ricadere la colpa su Morty, responsabile inconsapevole di una serie di eventi, uno peggiore dell'altro. Secondo Bergson, ciò che rende comica una scena come quella appena descritta è il fatto che ogni singolo gesto, ogni evento, sia collegato agli altri: ciò stride con la realtà che ognuno di noi vive, in cui riteniamo che quello che viviamo, le scelte che compiamo siano le une conseguenti alle altre, non innescate “per forza di molle e cordicelle”⁴¹. La vita fuori dagli schermi e dai palcoscenici non è fatta di queste rigidità. Il comico, con il suo fare particolare, è «[...] quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita (con la sua rigidità d'un genere tutto particolare) il meccanismo puro e semplice l'automatismo totale, il movimento senza vita»⁴². Il fatto comico è, per il filosofo, una “distrazione” della vita, un fatto intruso che ci permette di riconoscerne la stranezza, e di riderne. Un altro aspetto da considerare è lo strano approccio che Morty ha con la propria mansione. Se, da un lato, la “distrazione” della scena proviene dalla sequenza di sfortunati eventi di cui è autore, dall'altro, il protagonista non ha alcun controllo sulle conseguenze delle sue azioni né, tanto meno, è consapevole di essere l'agente di tutto ciò che la sua inettitudine scatena. È ciò che Bergson definisce come “irrigidimento contro la vita sociale”⁴³. Morty, infatti, suscita il riso perché segue «automaticamente il suo cammino senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri»⁴⁴. Il riso altro non è che «una specie di castigo sociale»⁴⁵. Infatti, la società richiede che ognuno si renda conto di quello che gli sta intorno, che riconosca l'essere in relazione con altri esseri e altre cose.

⁴¹ Bergson p. 57.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 88.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 89.

1.2 Tendere al Mito

«He's simply underdeveloped. With his pout, his sissy slaps, and his adolescent honk, he seems stalled in boyhood, the opposite of precocious»⁴⁶. Sempre in attesa di un riconoscimento da parte della società, del mondo lavorativo, dello spettacolo o della famiglia, il Picchiatello è tuttavia destinato a non amalgamarsi mai del tutto con queste realtà che vive. Tale esclusione avviene per quel «procedimento narrativo attraverso il quale si realizza la figura comica dell'accostamento incongruo»⁴⁷. Ciò si spiega anche alla luce della constatazione di un personaggio che è storicamente legato all'esodo, all'esclusione, all'essere percepito come diverso: quando lo *schlemiel* è chiamato a portare a termine un qualsiasi lavoro, la sua incompatibilità con la realtà che abita non gli permette di acquisire un controllo sul suo agire né sulle sue conseguenze⁴⁸. L'effetto comico viene a trovarsi nella causa di questa "incongruità": «il comico lavora sempre al margine del soggetto, protagonista o spettatore che sia - lungo i contorni che lo separano da quello che chiama "oggetto" e che spesso gli riesce indecifrabile anche nella sua totale visibilità»⁴⁹. Bergson sostiene come la società e la vita pretendano «da ciascuno di noi una tensione costantemente sveglia, che discerna i contorni delle situazioni d'ogni momento ed anche una certa elasticità del corpo e dello spirito che ci mette in grado di adattarvici»⁵⁰. Emerge da questa constatazione come, dunque, sia proprio la rigidità di Lewis a non permettergli di essere un vincente, un uomo realizzato, o, almeno, un membro ben integrato nella società. L'obbiettivo che il protagonista dei suoi film si pone è quello di essere considerato "normale", di coincidere con ciò che gli altri si aspettano lui diventi⁵¹. È, invece, la troppa solerzia che lo fa incorrere in equivoci, capitolomboli e disastri vari. In *Pazzi, pupe e pillole* (*The Disorderly Orderly*, F. Tashlin 1964 USA) il protagonista Jerome Littlefield è assunto come

⁴⁶ Alan Dale, *Comedy Is A Man In Trouble: Slapstick In American Movies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 207.

⁴⁷ Giorgio Cremonini, *Un destino da clown*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, p. 133.

⁴⁸ *Ivi*, p. 132.

⁴⁹ Cremonini, *Playtime*, [...] p. 14.

⁵⁰ Bergson, p. 13.

⁵¹ Shaviro, p. 111.

infermiere in una casa di cura. Non era stato possibile per lui seguire le orme del padre nella professione di medico, poiché troppo sensibile alla sofferenza dei pazienti: appena sente o vede qualcuno soffrire, empatizza a tal punto da stare male tanto quanto il malato. Benché non sia riuscito a soddisfare le aspettative familiari, l'impiego nella casa di cura procura a Jerome non pochi guai. È infatti più veloce di quanto richiesto nell'eseguire i compiti assegnati o, in alternativa, le circostanze lo portano a situazioni disastrose, come quando si deve occupare di un paziente ingessato dalla testa ai piedi e, mentre Jerome tenta di aprire una sdraio, lo urta facendolo rotolare giù per una collina e mandando in frantumi l'intera figura. Viene, quindi, spesso apostrofato dall'infermiera Higgins (Kathleen Freeman) con un eloquente "Non strafare!". L'ordine che Lewis si trova a distruggere non è mai fatto consapevolmente; al contrario, viene a provocare "un'autodistruzione" proprio perché il personaggio si prende troppo sul serio: «*it seems oddly based on an exaggerated respect for social values and norms, rather than on a gleeful defiance of them*»⁵².

Ragazzo pieno di energie e pronto ad ubbidire più che prontamente, Jerry Lewis è fin troppo reattivo. Questa lodevole attitudine porta spesso a spiacevoli conseguenze per il malcapitato fattorino, tuttofare o qualsivoglia lavoro stia svolgendo al momento il Picchiatello. In *Ragazzo tuttofare* (*The Bellboy*, J. Lewis, 1960 USA), Stanley (Jerry Lewis) scatta come una molla ad un minimo cenno, fraintendendo il bagaglio di cui si deve occupare, faticando inutilmente con un grosso baule quando, invece, il suo superiore voleva che prendesse "solo" una cappelliera che stava "sopra" il suddetto baule. Nel film *L'idolo delle donne*, Herbert si precipita fuori dall'inquadratura (con tanto di inserto di effetto sonoro da cartone animato) prima ancora che il gangster Gainsborough (Buddy Lester) gli abbia detto il nome della ragazza con cui ha un appuntamento galante: Herbert è costretto a tornare indietro dall'uomo e, umilmente, chiedere ulteriori dettagli in merito alla giovane cui deve annunciare il suo arrivo. «*The mere act of issuing an order is so potent, so threatening, that the person to whom it is issued, if that person is Jerry Lewis, may rush off to complete it before hearing what the order is*»⁵³. In altre pellicole emerge un'altra caratteristica del personaggio Lewis: non solo la deferenza, ma anche un certo timore per i datori di lavoro e, in generale, per quei ruoli "adulti" con cui si relaziona. In *Il Mattatore di Hollywood*, il protagonista (Jerry Lewis) viene interrotto nel suo lavoro di affissione di un manifesto pubblicitario e viene

⁵² Shaviro, p. 110.

⁵³ Dale, p. 59.

trascinato inerme nell'ufficio dei dirigenti degli Studios Paramutual. Al cospetto dello staff, Lewis è a dir poco disorientato, tanto che fatica a rispondere ad un semplice quesito postogli da Tom "T.P." Paramutual (Brian Donlewy): "Come ti chiami?" "Hem, Hem... Tashman. Morty Tashman. Morty F. Tashman⁵⁴", risponde il protagonista, di cui ora conosciamo il nome, seppur pronunciato in maniera molto incerta "Che vuol dire F?" replica T.P. "Sta per fifa." Spiega il nostro "Ho Sempre fifa", aggiunge quasi rivolto a sé stesso. Poi sobbalza non appena T.P. lo chiama per nome con voce decisa, come per attirare l'attenzione non solo di Morty, ma anche degli altri. Questa breve sequenza all'interno della scena dimostra come addirittura nel nome del personaggio non venga celata la profonda "fifa", appunto, di cui soffre costantemente il personaggio. È un aspetto che arricchisce la personalità di Lewis. Sempre nella medesima pellicola del *Mattatore*, Morty non riesce a spiegare come mai si trova al volante dell'auto di Mr. Paramutual e viene colto alla sprovvista quando gli viene assegnata una mansione. Il tuttofare prova a ripetere le istruzioni impartitegli da T.P.: dapprima mima ciò che il boss gli sta ordinando, tenta di ripetere l'elenco delle commissioni, sbagliando praticamente tutto; ci riprova, anche ripetendo quasi all'unisono i vari passaggi che T.P. gli sta provando a far memorizzare. Così confuso e confusionario, Morty si avvia fuori dagli Studios, e si preannuncia aria di guai, come sempre. Non solo ha invertito l'ordine dei compiti, portando l'auto a lavare prima di aver accompagnato la signora Paramutual dal medico, ma non ha neppure chiuso la capotta né ha fatto scendere la donna dall'auto, lasciandola in balia di acqua, sapone e spazzole dell'autolavaggio. La donna, muta a causa della laringite, non poteva farsi sentire; Morty, invece, non avrebbe fatto altro che fraintendere, o "strafare". Se, da una parte, ha eseguito l'ordine di far lavare l'automobile, dall'altra nessuno gli aveva detto di far scendere la donna né di chiudere il tettuccio prima di farla lavare.

Lewis è sempre bisognoso di un indirizzamento, di un mentore che gli permetta di aiutarlo nell'affrontare il mondo. Nel corso della loro collaborazione durata sette anni (e che ha prodotto ben sedici film) questa "figura" è stata incarnata dall'attore-cantante Dean Martin. Il duo è definito da una particolare equilibrio tra ciò che i due attori rappresentano, con il loro corpo, la loro presenza, la loro "aura" dentro e fuori il set. Martin, secondo l'analisi di Cremonini, non è solo legato in un binomio con il personaggio Lewis, ma è pure «un chiaro termine di congiunzione-identificazione tra un componente della coppia e l'esterno, nel senso che il suo ruolo nei confronti di Jerry Lewis si

⁵⁴ Nella versione originale, il personaggio si chiama Morty S. Tashman, in cui la lettera s sta per *scared*.

identifica con il ruolo dell'Altro»⁵⁵. Ciò che rappresenta Martin è l'ideale, la perfezione, il fascino. L'attore è la personificazione dell'uomo dei sogni, con i canoni estetici e comportamentali aderenti ai canoni degli anni Cinquanta; non solo dal punto di vista estetico, ma anche il ruolo della sua voce suadente e calda quando canta è perfetta per la costruzione dell'uomo affascinante e dal forte sex appeal. Jerry Lewis non può esserne più distante: goffo, dalla voce stridula sia quando parla sia quando canta, scoordinato, impacciato con le donne (per i motivi già enunciati), non alla moda. Dean Martin è il modello sempre proposto al Picchiatello, cui sempre tende e mai eguaglia: «[...] tutto il rapporto fra i due è giocato su l'incapacità di Lewis di essere Martin, di cui è solo un "sosia parodico", cioè l'immagine in negativo»⁵⁶. Il contrasto tra i due personaggi si spiega meglio se si considera come Martin rappresenti l'ideale, il modello sociale come un mito; «propone continuamente l'irraggiungibile nella sua forma più stereotipata», prosegue Cremonini, rendendo il suo ruolo come espressione standardizzata del mito, dell'Altro⁵⁷. Ciò che, invece, è incarnato da Lewis è il rovesciamento di questo mito, e l'infinito tendere al modello che, proprio perché assolutamente perfetto, non è raggiungibile da nessuno. Tale frustrazione spiega come Lewis sia così legato al partner, quasi fosse il padre-modello della tradizione ebraica, che gli insegna come avere successo nel mondo, società e amore compresi. Si tratta, dunque, di una «sostanziale mancanza di autonomia: la complicità interna della coppia, il suo rapporto di subordinazione reciproca, le sue gerarchie, ecc.»⁵⁸. Se Martin rappresenta l'autonomia, Lewis è la dipendenza. In un rapporto sbilanciato in cui Lewis cerca un posto nella società ed ha come modello di quella stessa comunità che non lo accoglie il suo partner, si giunge ad una spaccatura nella coppia. Nel corso della loro collaborazione, uno spiraglio di emancipazione per Lewis sarà sempre più ampio: il caso di *Artisti e modelle* (*Artists and models*, F. Tashlin, 1955 USA), prevede un *happy ending* per entrambi i personaggi⁵⁹, fino alla "rivincita" di Lewis in *Le folli notti del dottor Jerryll* (*The Nutty*

⁵⁵ Cremonini, *Il comico e l'altro* [...], p. 38.

⁵⁶ *Ivi*, p. 39.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 42.

⁵⁹ *Ibidem*.

Professor, J. Lewis, 1963 USA), dove Buddy Love non è che un «remake/doppio parodico di Dean Martin»⁶⁰. Per Cremonini, dove la coppia è

compresenza di due figure diverse, funzione simbolica della lacerazione Io/Altro, il carattere chiuso della struttura rivela la contraddizione fra autosufficienza e dipendenza: autosufficienza perché, come unità globale, non ha bisogno dell'altro per esprimersi; dipendenza perché due componenti sono inscindibili e uno gioca sempre il ruolo sostitutivo (o simbolico) dell'Altro⁶¹.

La coppia, infatti, permette di rivelare la realtà in cui lo spettatore (statunitense) vive, mostrando, attraverso il protagonista comico e il suo confrontarsi con il partner-figura dell'Altro, la società e le sue imposizioni. L'inadeguatezza del Picchiatello in ogni situazione in cui viene a trovarsi smaschera modelli di perfezione che vengono proposti come ideali e, allo stesso tempo, irraggiungibili; è in questa frustrazione che il pubblico può rivedersi. «La coppia è una struttura mitica che, come tale, nasconde un'ampia potenzialità e la verifica di questa passa [...] attraverso la capacità di scoprire nella forma comica del mito il suo contenuto tragico».⁶²

1.3 La Smorfia come risposta

Lewis stesso è espressione del “mito”. Non ne è l'immagine, come Martin, ma è frutto della società dei consumi, del massimo risultato, della frenesia del tempo. «Egli non percepisce alcuna forma di disagio [...] egli è a suo agio dappertutto»⁶³; infatti, l'Altro, la società capitalistica anni Cinquanta-Sessanta è il suo mito, «la sola dimensione del suo mondo»⁶⁴. La schizofrenia che Lewis manifesta con corpo e voce è come egli esprime la frustrazione di non essere considerato normale, di esserne sempre escluso. Per Cremonini, la diversità di cui i comici ebrei sono portavoce mostra come sia non solo quella tra individuo e società, sia quella «fra la soggettività dell'escluso e l'oggettività,

⁶⁰ Cremonini, *Playtime*, [...], p. 22.

⁶¹ Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 44.

⁶² *Ivi*, p. 44.

⁶³ *Ivi*, p. 79.

⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

spesso rappresentata come “naturale”, dell’esclusione»⁶⁵. Ecco che, quindi, non potendo appartenere al mondo, il comico si prende la libertà di riscrivere le regole non solo della realtà diegetica, del protagonista, ma del genere cinematografico stesso. Si interroga sui i rapporti tra soggetti e oggetti, indaga la realtà e la sottopone allo spettatore, affinché ci rifletta criticamente al di là del puro intrattenimento⁶⁶.

Il comico fa tutto ciò che appare improntato ad una logica codificata - narrativa o linguistica che sia - lo rovescia, lo getta all'aria e lo ricostruisce secondo una logica completamente diversa, spesso è simile a una vera e propria assenza di logica. [...] il comico non inventa, ma re-inventa [...]»⁶⁷.

Così Lewis, nelle rocambolesche (dis)avventure dei suoi film, non fa che ri-scrivere la realtà. Non c'è, però, l'intento di dare ordine, perché «l'elemento coordinatore è dato solo dallo sguardo»⁶⁸, tutto è nelle mani del comico che, di volta in volta nei panni di attore, regista, sceneggiatore, produttore, sperimenta su di sé, sugli altri e sul cinema stesso, i suoi linguaggi e i suoi codici, “mito dentro al mito”. Il suo cinema è, dunque, «frammentazione di una realtà frammentata, itinerario disorientato nel caos»⁶⁹.

[...] il personaggio non solo coincide con l'attore, ma – quale che sia il contenuto del ruolo e della vicenda che questi interpreta – è l'attore stesso nell'espressione non di ciò che costituisce la verità della sua persona, bensì di ciò che espone i caratteri mitologici, e perciò sociali, della sua (spesso involontaria) maschera⁷⁰.

⁶⁵ Cremonini, *Un destino da clown*, p. 133.

⁶⁶ Cremonini, *Playtime*, p. 14.

⁶⁷ *Ivi*, p. 18.

⁶⁸ Cremonini, *Jerry Lewis*, p. 94.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Liborio Termine, *Estetica dello spettacolo filmico*, in Chiara Simonigh, Liborio Termine (a cura di), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET Libreria, 2003, p. 205.

2 – LA GAG: UNA FORMA ESPRESSIVA

L'apocalittica deflagrazione finale, la risoluzione totalizzante del gag, ci libera da un incubo: tutto viene distrutto, finalmente⁷¹.

Giorgio Cremonini

Secondo la definizione dell'enciclopedia Treccani, «nel linguaggio dello spettacolo» si definisce “gag”⁷² una «trovata divertente che vuol suscitare un'immediata ilarità»⁷³. Condizione necessaria ma non sufficiente, la gag non è solamente una sequenza divertente, bensì parte integrante del cinema comico che vale la pena analizzare come una componente autonoma del genere. La gag è il frutto di una sintesi delle regole cinematografiche e teatrali: articolata come una sceneggiatura, procede da delle premesse, si sviluppa e giunge ad una conclusione, ma è anche soggetta ad eccezioni, ellissi, e mutamenti perché basata su un sapiente uso di tempo, spazio e linguaggio cinematografico⁷⁴. La gag è ciò che viene a costituire le fondamenta di un film comico, specialmente nell'epoca del muto. Negli anni precedenti l'introduzione del sonoro, infatti, i comici, che venissero da una formazione teatrale o che si affacciassero per la prima volta al cinematografo e al suo mondo produttivo, non potevano fare altro che focalizzare le proprie energie nel realizzare gag visive⁷⁵. Citando un'autorevole fonte come Béla Balázs, Chiara Simonigh sottolinea le

⁷¹ Giorgio Cremonini, *Jerry Lewis*, Firenze, la Nova Italia, 1979, p. 89.

⁷² Il sostantivo “gag” è usato al genere maschile o femminile, a discrezione dell'autore o dell'autrice dei documenti su cui si è lavorato. Si è scelto di utilizzare, per questo lavoro, il genere femminile, in quanto è quello di uso comune nel linguaggio parlato e accademico.

⁷³ www.treccani.it/vocabolario/gag

⁷⁴ Giorgio Cremonini, *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*, Bologna, nuova universale cappelli, 1978, pp. 18-19.

⁷⁵ *Ivi*, p. 19

potenzialità che il nuovo mezzo di intrattenimento, il cinema, possiede per gli artisti⁷⁶. La macchina da presa fu uno strumento innovatore perché permise di accorciare e modificare la distanza (fisica e percettiva) che era finora esistita fra lo spettatore e il palcoscenico su cui si esibiva il *performer*⁷⁷. Non si era più limitati alla ripresa continua, a piani fissi o a quello a figura intera perché il pubblico aveva cominciato a comprenderne le logiche dopo i primi shock (come ci insegnano gli aneddoti su *La grande rapina al treno*⁷⁸). «L'introduzione di tali novità di linguaggio ha effetti di grande portata non solo perché instaura particolari cognizioni percettive e quindi determina la fisionomia della pragmatica del film, ma soprattutto perché dà vita a convenzioni drammaturgiche propriamente cinematografiche»⁷⁹. Se prima comici e clown si interfacciavano con il proprio pubblico a debita distanza, facendo forza, per la propria esibizione, sulla presenza fisica, sui costumi e su un trucco, nonché una voce, ben distinguibili fino ai palchi e ai posti più distanti dalla scena, nel cinema

[...] un particolare movimento di macchina, un'inquadratura, un dettaglio, una panoramica che indugia, intervengono appositamente per creare originali effetti poetici lirici che sono veri e propri saggi delle potenzialità drammaturgiche dei mezzi tecnico espressivi [...] ⁸⁰.

Facendo un salto temporale dalle sperimentazioni cinematografiche di inizio secolo a Jerry Lewis, cosa sarebbe “il Picchiatello” senza un primo piano sulle sue smorfie?

La costruzione di una gag prevede il presentarsi di una situazione non più armoniosa, che si sviluppa facendo incontrare degli elementi che hanno causato, o che sono coinvolti in tale situazione, fino a giungere all'esaurirsi della gag con un finale risolutore⁸¹. « [...] *gags operate as moments of potential “rupture.” They halt, and throw into comparative disarray, procedures of*

⁷⁶ Chiara Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in Chiara Simonigh, Liborio Termine (a cura di), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET Libreria, 2003, pp. 94.95.

⁷⁷ *Ivi*, p. 94.

⁷⁸ *The Great Train Robbery*, E. S. Porter, 1903 USA.

⁷⁹ Simonigh, p. 96.

⁸⁰ *Ivi*, pp.96-97.

⁸¹ Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 20.

logic, communication, and bodily function»⁸². Tale organizzazione della gag prende vita all'interno della storia, la quale ha una struttura narrativa e drammatica consolidata, per «ristrutturarla secondo criteri diversi»⁸³. Le gag si intromettono, infatti, nel corso di una narrazione perché sono «un elemento incongruo entro la narrazione»⁸⁴. Giorgio Cremonini parla di “stilizzazione” per riferirsi alla gag come ad una forma parodica del mondo diegetico, ciò da cui prende vita come «sovraccaricamento semantico»⁸⁵. Ciò significa che, se già il cinema classico hollywoodiano è mimesi della realtà, cioè ne è il simulacro artistico, dall'altro lato la gag è un accrescimento di tale imitazione: «ciò che è narrato dal gag è forma parodica di ciò che è narrato fuori dal gag»⁸⁶. In *Ragazzo tuttofare* (*The Bellboy*, J. Lewis, 1960 USA) il giovane fattorino Stanley che lavora, dedicando anima e corpo alla sua professione, in un grande albergo in Florida. Erede dello *schlemiel* e dello *schlimazel*, non potrà che combinare disastri ad ogni sua mossa. È emblematico l'episodio in cui Stanley decide di trascorrere la giornata libera con i colleghi al cinodromo. Ad un certo punto, i compagni di Stanley non riescono a trovarlo, sembra essersi volatilizzato. L'altoparlante annuncia che c'è stato un problema e non si potrà proseguire con la corsa dei cani. Uno stacco ed ecco che viene mostrato Stanley mentre porta a spasso i cani da corsa, riconoscibili perché portano ancora l'equipaggiamento da gara. Stanley è talmente assorbito dalla propria professione da fare da *dog-sitter* ai levrieri, prelevandoli dai blocchi di partenza della pista: precedentemente, nel corso del film, era stato mostrato mentre svolgeva lo stesso compito, come sempre maldestramente. La gag risiede nel fatto che Stanley impersona il dipendente medio, talmente assuefatto dal lavoro da non riuscire a “disconnettersi” dalla sua mansione, nemmeno nei momenti di svago. Jerry Lewis mostra, portata all'eccesso, la vita di un comune lavoratore della società americana: la gag permette di esaltare ed esasperare la condizione di un fattorino appartenente al mondo diegetico dell'hotel, ma, al tempo stesso, grazie alla parodia, di ragionare sulla figura da cui ha origine, cioè un lavoratore dipendente della realtà dello spettatore. Il pubblico riderà di Stanley mentre porta a spasso dei cani che non appartengono agli ospiti dell'albergo; percepiranno anche che, per quanto sia un personaggio alienato in un mondo di fantasia, non fa che

⁸² Frank Krutnik, *Jerry Lewis: The Deformation of the Comic*, in «Film Quarterly», Vol. 48, n. 1, autunno 1994, p. 15.

⁸³ Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 20

⁸⁴ Simonigh, p. 97.

⁸⁵ Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 20.

⁸⁶ *Ivi*, p. 19.

riportare alle estreme conseguenze quanto gli spettatori stessi potrebbero esserlo, nel mondo extradiegetico che vivono. Le gag possono sortire l'effetto desiderato di riso purché basate sullo «smarrimento del personaggio nell'universo rivelato come assurdo»⁸⁷. L'universo comico di Jerry Lewis, per l'appunto. «Spesso infatti il processo di stilizzazione si limita a riproporre come profilmico ciò che esiste già in quanto prefilmico – e l'alterazione consiste nell'immissione entro una economia (quella dell'immagine) che è diversa da quella della realtà»⁸⁸. Secondo l'analisi di Cremonini il ruolo del comico non è quello di proporre una realtà alternativa, bensì un concetto alternativo di realtà: rompendo le strutture e le convenzioni dell'ordine sociale, ne restituisce i frammenti ricomponendo «nell'universo autonomo e critico dell'incongruo»⁸⁹. Il comico ha il ruolo di smascherare l'alienazione in cui vive lo spettatore, membro-ingranaggio della società capitalista in cui vive: le schizofrenie presentate da Lewis indicano come questi sia completamente parte della macchina “Mito”, così come le sue follie sono l'esplosione di una ribellione al suo ruolo di sottoposto, di ingranaggio.

L'“incongruo” si genera [...] come rottura di un ritmo-norma che essa detta ed al quale abitua lo spettatore; [...] se l'evento inaspettato è incongruo, ciò significa che la realtà è dominata dalla convenzione e che il Soggetto che le si pone di fronte è esautorato da una specifica funzione conoscitiva, non avendo altro da fare che assorbire⁹⁰.

Il comico che mette in scena una gag è, perciò, sia vittima del sistema ma anche “antidoto” per lo stesso: il pubblico, cui è rivolto il film e che abita la realtà parodiata nell'opera, ha dunque gli strumenti per poter leggere la propria realtà, e, magari, curarla con un adeguamento della soluzione proposta dalla gag.

Nell'articolazione delle gag, Lewis non mette mai in scena lo squilibrio iniziale che avvia la gag: il suo personaggio è di per sé l'incarnazione del disagio, dell'essere disadattato rispetto al mondo che lo circonda. «[...] noi sappiamo già tutto di lui, il segno sullo schermo comprende già tutte le sue

⁸⁷ Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 21.

⁸⁸ *Ivi*, p. 20.

⁸⁹ *Ivi*, p. 100.

⁹⁰ *Ibidem*.

connotazioni e implicazioni, al punto che non ci meraviglia vedersi scatenare il caos»⁹¹. Il ruolo della gag in un film comico è talmente determinante che «in nessun film comico è pensabile una separazione fra personaggio e gag, giacché il personaggio viene definito proprio da gag di cui è di volta in volta attore, spettatore o vittima»⁹²: con uno scambio di persona che genera una sequenza di equivoci, un travestimento, con un protagonista che si trova nel posto sbagliato al momento sbagliato, con una sostituzione di un utensile con un altro, solo per citare alcuni esempi. Lewis ha molto sperimentato, soprattutto nelle vesti di sceneggiatore e regista, la disposizione delle gag all'interno delle pellicole, ma ha molto “giocato” anche con la struttura stessa delle gag. Infatti, come già mostrato, le gag hanno una propria costruzione sia narrativa sia della disposizione dei suoi tre elementi costitutivi (equilibrio compromesso, svolgimento per mezzo di equivoci, risoluzione finale). Lewis lavorò in modo particolare sulla seconda componente della gag, ovvero «sull'attesa-preparazione», facendo leva sulla *suspense*⁹³. Tale sentimento, non è prerogativa unicamente dei generi drammatico o giallo. Come il maestro del thriller Alfred Hitchcock insegna, la *suspense* è basata sull'informare, o meno, il pubblico «[...] ogni volta che è possibile, tranne quando la sorpresa è un twist, cioè quando una conclusione imprevista costituisce il sale dell'aneddoto»⁹⁴. Nella produzione di Lewis, dunque, è proprio la dilatazione del momento della *suspense*, quello nel quale lo spettatore assiste al crescere del climax, con una serie di equivoci, o eventi, o semplicemente il conoscere il personaggio coinvolto (appunto, il Picchiatello), per aspettarsi una catastrofica fine della gag come epilogo. Lewis sovverte spesso volentieri questa logica di risoluzione finale: non sempre la gag montata ad arte finisce con un'esplosione di oggetti, personaggi o smorfie. Nello specifico, Lewis sorprende il pubblico con due varianti della gag: «[...] una struttura rovesciata (il gag che attendiamo e non si compie) oppure sostitutiva (un gag è sostituito nella sua logica di composizione da un altro)»⁹⁵. Altre forme messe in scena sono anche le gag di distruzione, lo *slow burn*, le gag iterate, ritardate o sopresse, e così via, tutte modificate secondo il tempo o lo spazio dato allo svolgimento della gag e alla percezione spettatoriale in sala. Infatti, Lewis articola le gag in modo tale da dare sempre qualcosa di nuovo, ma anche di

⁹¹ Cremonini *Jerry Lewis*, p. 88.

⁹² Cremonini, *Il comico e l'altro*, p. 23.

⁹³ Cremonini, *Jerry Lewis*, p. 89.

⁹⁴ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Padova, Pratiche, 1997, p.60.

⁹⁵ Cremonini, *Jerry Lewis*, p. 91.

tradizionale, di riconoscibile al suo pubblico. Il comico-regista-sceneggiatore, poi, non lascia molto spazio all'improvvisazione: come sottolineato dallo stesso Lewis il genere comico può essere declinato in vari tipi di commedia determinati da diversi stili di sceneggiatura, dagli interpreti (ognuno con la propria personalità, il proprio stile mimico ed espressivo in genere), da un uso ben calibrato della macchina da presa⁹⁶. «Nel mio caso ci sono trenta modi per mettere in scena una gag: inserirla in una sequenza o arrivarci con un montaggio progressivo, sottolinearla o farci un semplice riferimento, alternare le immagini»⁹⁷. Per far sì che le gag sortiscono l'effetto desiderato non solo per la loro efficacia su carta ma anche nel film il lavoro preparatorio è ingente soprattutto per un perfezionista come Lewis.

[...] in linea generale tutto è scritto e preparato dettagliatamente prima di venir filmato. Una volta scritta una gag mi affido ad un disegnatore che la realizza visivamente. Gli spiego come penso di girarla, gli descrivo i personaggi che vi parteciperanno e i movimenti di macchina fino allo stacco e alla dissolvenza. È quasi una preparazione fotogramma per fotogramma⁹⁸.

Tale cura per ogni dettaglio è dettata dalla natura del genere comico. Il comico è infatti un «linguaggio separato e autonomo, caratterizzato da una propria “retorica”»⁹⁹; perciò, per generare la *suspense* che accompagna una gag, bisogna tenere conto della sua struttura e della sua organizzazione narrativa. Cremonini afferma come la gag possa «definirsi come risoluzione incongrua di un contrasto dato fra un protagonista e un “Altro”»¹⁰⁰, connotando quest'ultimo, di volta in volta, con un personaggio antagonista, un oggetto, una situazione¹⁰¹. Le differenti interrelazioni di queste tre forme danno origine ad ulteriori tipi di gag, che, nel caso del Picchiatello, esplicitano l'inadeguatezza alla realtà-mito.

⁹⁶ Jerry Lewis, *Scusi dov'è il set? Confessioni di un film-maker*, Venezia, Arsenale editrice, 1982, pp. 126-127.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 94-95.

⁹⁸ *Ivi*, p. 125.

⁹⁹ Cremonini, *Il comico*, p. 24.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 25.

¹⁰¹ *Ibidem*.

2.1 Sperimentazione continua

Citando Bergson, il genere comico può avvalersi di meccanismi come quello della “palla di neve”, «che rotola e che si ingrandisce rotolando»¹⁰². È infatti la logica secondo cui si originano equivoci di ogni sorta nei film di Lewis: «[...] il meccanismo [...] è già comico quando è rettilineo: lo è maggiormente quando diventa circolare e quando tutti gli sforzi del personaggio tendono, per un fatale ingranaggio di cause ed effetti, a ricondurlo puramente e semplicemente al punto d'origine»¹⁰³. Così si assiste ad un eterno ritorno alla condizione di un giovane che cerca di affermarsi nel mondo lavorativo, oppure in quello sentimentale, costellando la realtà di disastri, spesso eccessivi ed esplosivi. Si prenda, ad esempio, *Il Mattatore di Hollywood*. Morty è sia vittima sia artefice di molteplici incidenti, come quello sopracitato dell'autolavaggio. In un'altra scena dello stesso film, il protagonista prende l'ascensore e, trovandosi all'improvviso compresso tra strambi individui (il fumatore di sigaro, un uomo che gioca con uno stuzzicadenti), si trova a dover lottare, senza risultato, per riappropriarsi di uno spazio vitale che gli consenta di respirare, o almeno di non rischiare di essere affumicato o punto. La gag sembra essersi esaurita quando, dal primo piano in cui lo abbiamo lasciato, Morty esce, finalmente, dall'ascensore per consegnare una busta. In continuità di ripresa, il fattorino entra ed esce da un ufficio, preme il bottone dell'ascensore e ripiomba in uno spazio strettissimo e affollatissimo. La tensione magicamente risale: “Cosa potrà ancora succedere al povero Morty?” si chiede il pubblico. Così, prevedendo altri guai, Morty gira su sé stesso e, faticosamente, si trova davanti non più un uomo, ma una donna. “Lei fuma?”, chiede il giovane; per fortuna gli viene risposto dalla signorina che lei non è fumatrice. Tuttavia, proprio dopo aver tirato un sospiro di sollievo, Morty e gli altri sono tutti concentrati sulla bolla di gomma da masticare che la donna sta gonfiando. Sempre più grande, ci si aspetta che venga mostrato lo scoppio della bolla: l'aspettativa non viene disattesa. Lewis la presenta elidendo l'esplosione della chewing-gum, mostrando, invece, l'esito della gag: il nostro ha il viso tutto pieno di gomma, e la signorina tenta di scusarsi in tutti i modi per l'accaduto. La gag si è quindi svolta molto lentamente, secondo la tipologia dello *slow burn*, letteralmente traducibile come “cuocere a fuoco lento”. Spesso, come nella scena proposta, la gag si svolge originando una gag nell'altra (come bene rende l'analogia di Bergson della palla di neve): in un crescendo di aspettative da parte del pubblico, che già ha assistito a metà degli incidenti del film e che, per la notorietà della sua maschera, conosce

¹⁰² Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma, Laterza, 1994, p. 53.

¹⁰³ *Ivi*, p. 55.

benissimo il Picchiatello, non fa che aspettare la fine della gag per scoppiare in una risata. E il riso è quella “cura” all’inefficienza di un personaggio come Lewis, eterno disadattato e scalognato anche nelle situazioni più comuni, come quella di prendere un ascensore affollato. «[...] il comico è “quel lato” d’una persona per cui essa rassomiglia ad una cosa, a quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita (con la sua rigidità d'un genere tutto particolare) il meccanismo puro e semplice, l'automatismo totale, il movimento senza vita»¹⁰⁴. Il riso è l’antidoto a questa rigidità¹⁰⁵.

Come notato da Adriano Aprà, la smorfia «è stato il primo mezzo comico», usato per provocare un’immediata e meccanica reazione nel pubblico per realizzare con esso «un rapporto immediato»¹⁰⁶. Infatti, all’inizio della carriera, il comico stava cercando (e trovò) la propria strada mettendosi in ridicolo con facce buffe, movimenti scoordinati ed eccessivi, soprattutto come controparte comica dell’aitante e fascinoso Dean Martin¹⁰⁷. «Nel primo Lewis l’esagerazione più che comica era ridicola perché essa appariva come fine e non come mezzo per manifestare una contorsione dello spirito»¹⁰⁸. Con gli anni, tuttavia, il Picchiatello imparò ad incanalare la propria inventiva e l’abilità mimica al servizio del cinema. Bergson ribadisce, infatti, un concetto opposto all’atteggiamento del “primo” Lewis, ancora acerbo nel mestiere: «perché l'esagerazione sia comica, bisogna che non appaia come fine, ma come semplice mezzo di cui il disegnatore si serve per rendere visibili a noi le contorsioni che egli vede in natura»¹⁰⁹. Si è già parlato del fatto che Lewis porta lo spettatore ad una riflessione sulla realtà senza che questi se ne accorga proprio perché il comico veicola tale riflessione per mezzo di gag e scene comiche. Ebbene, per una buona riuscita di questo intento e del film stesso, è necessario calibrare le gag e il loro collocamento

¹⁰⁴ Bergson, pp. 57-58.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 58.

¹⁰⁶ Adriano Aprà, *Il meraviglioso mondo di Jerry Lewis*, in «Filmcritica: mensile di studi cinematografici», A.15, n. 141, gennaio 1964, p. 29.

¹⁰⁷ Per approfondire l’inizio della carriera per il duo Lewis-Martin si citano tra i documenti della bibliografia di questo studio: Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983, pp.27-28; Lawrence J. Epstein, *Riso kosher: risata per risata. L'incredibile storia dei comici ebrei americani. Edizione aggiornata*, Vimercate (MB), Sagome editore, 2010, pp. 148-150.

¹⁰⁸ Aprà, p. 29.

¹⁰⁹ Bergson, pp. 18-19.

all'interno dell'opera. Le gag possono articolarsi come un'antologia, le une slegate dalle altre e senza sottendere ad un procedere narrativo di fondo, oppure possono arricchire lo svolgimento di una storia, con il suo intreccio inframmezzato da queste parentesi comiche. «La sceneggiatura di parti comiche visuale deve seguire alcune rigide regole di stesura. Ad esempio le gags vanno inserite nell'insieme lineare e non necessariamente comico del testo [...] occorre distribuirle secondo un certo ritmo parallelo alla progressione narrativa»¹¹⁰. Lewis distingue anche tra “gag” e “sequenza di comicità visuale”. La prima, come si è illustrato, «è piuttosto breve e immediata»; la sequenza di comicità visuale, invece, è caratterizzata da una lunghezza maggiore. Per chiarire la differenza tra queste due diverse forme comiche espressive, possono essere messe a confronto due sequenze dal *Mattatore*: la gag della timbratura del cartellino alla fine della giornata di lavoro impiega qualche minuto, presentando l'incapacità di Morty di adoperare il macchinario; può considerarsi una sequenza di comicità visuale, invece, il tentativo del tuttofare di pranzare fuori dall'ufficio. La sequenza è più distesa perché implica uno spostamento nel tempo e nello spazio di Morty, dall'ufficio postale ad alcuni set cinematografici durante la pausa pranzo. Una prima inquadratura ritrae Morty seduto ad un tavolo impolverato, rivelandosi poi, con un campo più ampio, un oggetto di scena in un set di guerra; in un altro momento della stessa scena, Morty si siede per terra, stremato, pronto per pranzare, quando viene interrotto dall'arrivo di alcuni cavalli e dalla scoperta di essere a pochi metri da un gruppo di famosi attori del cinema western. Il Picchiatello è, dunque, coinvolto in una successione di gag unificate da una “macro gag”: riuscire a pranzare in un luogo tranquillo. Missione impossibile perché Morty, ingenuo e sprovveduto, non si rende conto che tutti i posti che trova, apparentemente innocui, non sono che set cinematografici, visto che lavora negli Studios della Paramutual.

La vena comica di Lewis è tanto inesauribile così come non è infallibile. Citando le sue stesse parole: «c'è sempre la tendenza a sottolineare azioni particolarmente buffe, tentando forse di mantenere la “follia” per cento minuti di fila. Non funziona mai»¹¹¹. Può capitare che un colpo di genio permetta di realizzare una gag originale e non prevista dalla sceneggiatura. Sul set de *L'Idolo delle donne* un riflesso sul ritratto di Mrs. Wellenmellon (Helen Traubel) viene scambiata dal regista Lewis come una macchia di grasso: mentre sta per ordinare di pulire il quadro, ha, invece, l'intuizione di apporre del rossetto sul dipinto, in modo che lo scalognato Herbert rovini il quadro

¹¹⁰ Lewis, p. 126.

¹¹¹ *Ibidem*.

mentre sta svolgendo le pulizie nella pensione. Dall'altro lato, per stessa ammissione di Lewis, può accadere l'opposto:

[...] mi è accaduto di creare una gag o una situazione che sulla carta sembrava perfetta e che invece, inserita nel film, bloccava completamente la storia. Sulla carta sembrava in armonia con la struttura narrativa; funzionava anche sul set, altrimenti non avrei sprecato della pellicola; ma in sala di montaggio era solo di ostacolo¹¹².

Una delle gag di *Il Mattatore di Hollywood* risulta troppo lunga: è quella nella quale Morty è incaricato di gestire il caffè degli Studios. Tre bambini lo esasperano chiedendo, ognuno, cinquanta centesimi di caramelle. La scena è decisamente troppo lunga, non è comparabile con il ritmo e l'immediatezza delle solite gag di Lewis. Per quanto utilizzi la tecnica dello *slow burn* o altre alterazioni di una gag "classica", egli stesso ha confessato che sarebbe stato meglio eliminarla¹¹³.

2.2 Manipolazione ed impiego del tempo

Una delle forme di gag preferite da Lewis è quella ellittica: è un tipo di gag nella quale si omettono gli eventi preparatori al suo svolgimento oppure i suoi effetti. Una scena del *Mattatore* permette di chiarificare le sue caratteristiche. Si assiste alla realizzazione del doppiaggio di un film in post-produzione: su uno schermo viene proiettata una scena di un film e nella parte sottostante lo schermo è allestito lo spazio che ospita solitamente l'orchestra per la realizzazione della colonna sonora e l'angolo adibito ai cantanti e ai doppiatori. In questa scena una cantante sta registrando una canzone da inserire nel film. Il regista e il produttore stanno in cabina di regia e, una volta soddisfatti del lavoro svolto dalla cantante, tutto lo staff lascia la sala. La cinepresa indugia sulla porta da dove il gruppo è uscito perché, poco dopo, un curioso Morty entra nello studio e si avvicina allo spartito: come lo spettatore può ben prevedere, il protagonista sta per combinarne una delle sue. Con uno stacco, ci si ritrova in una sala cinematografica dove sta venendo proiettata la stessa scena del film vista precedentemente in sala doppiaggio; apparentemente, non succede nulla, il film e i

¹¹² Lewis, pp. 126-127.

¹¹³ Dai contenuti speciali "Commento alle scene (sottotitolato) di Jerry Lewis e Steve Lawrence" in *Il Mattatore di Hollywood*, ed. Master, Italia, 2007.

dialoghi si svolgono tali e quali a quelli di prima. Arrivati al punto in cui la protagonista inizia a cantare, non si odono più le voci aggraziate di due attori hollywoodiani bensì una gracchiante: è quella, inconfondibile, del Picchiatello. Dalla scena è stata eliminata la parte in cui Morty sovrascrive la traccia audio che la cantante aveva appena inciso; viene quindi proposta al pubblico una gag ellittica: dopo alcuni secondi di suspense nell'attesa dell'esplosione della gag, Lewis non disattende le aspettative. «*Usually, when there is a delay in a film, we are made aware that we are waiting for something, and we know roughly what we are waiting for, but Lewis may give us the delay and then omit the predictable payoff*»¹¹⁴. Si parla quindi di un ritardo (il *delay* menzionato da Chris Fujiwara) o, meglio, di uno scoppio ritardato della gag. La gag ellittica è prediletta da Lewis per la sua capacità di proporre un tipo di comicità «che richiede da parte dello spettatore un lavoro mentale di collegamento, che si risolve in definitiva in una valorizzazione del personaggio implicato nell'azione»¹¹⁵. Come già menzionato, Lewis ama mettere in moto nello spettatore una riflessione sul mondo filmico e su quello del pubblico, con analogie e metafore, ma è altrettanto interessato a realizzare gag che non siano solo quelle immediate, che causano una “risata meccanica”¹¹⁶, bensì quelle gag che contraddicono e manipolano le loro regole costitutive.

Fujiwara analizza con chiarezza l'uso delle potenzialità della gag per il Lewis regista e sceneggiatore: «[...] *Lewis inverts the usual relationship of the components of the gag, making delay the source of the humor and the point of the joke; the punchline is merely a kind of formal obligation or punctuation*»¹¹⁷. Infatti, il pubblico è portato a ridere non solo della gag in sé, bensì dell'assurdo ambiente e lasso di tempo in cui viene a realizzarsi: spesso, il tempo diegetico è dilatato o cristallizzato come non potrebbe esserlo nel mondo “reale”. Tutto ciò è frutto delle potenzialità incredibili che il cinema offre al comico: non solo a livello narrativo, ma, soprattutto, per il lato tecnico. Lewis, perfezionista e artefice di molti suoi film sia per il lato registico che per quello della sceneggiatura, ha ammesso di rispettare il montatore tanto quanto quello riservato al direttore della fotografia: «quando è più in gamba di me, quando lavora sul mio film in modo da

¹¹⁴ Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in J. Naremore (serie a cura di), *Contemporary Film Directors*, Urbana, University of Illinois Press, 2009, p. 86.

¹¹⁵ Aprà, p. 35.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Fujiwara, p. 86.

migliorarlo, sono abbastanza saggio da non metterci le mani»¹¹⁸. Per fare un esempio di tali possibilità, una scena appartenente a *L'idolo delle donne* dimostra come il tempo si fermi e permetta alla gag di calamitare l'attenzione del pubblico su ogni singolo dettaglio e azione dei protagonisti. Herbert si trova nella pensione, attorniato da tecnici della televisione che stanno allestendo tutto il necessario per la trasmissione. Sta camminando al primo piano vicino alla balaustra quando un tecnico del suono gli chiede di parlare ad un microfono. Dapprima sorpreso che gli venga rivolta tale richiesta, Herbert urla nel microfono. La macchina da presa sta ancora inquadrando Herbert, non mostra cosa sia accaduto al tecnico né che reazione abbia avuto; dopotutto, un urlo del genere era inaspettato pure per lo spettatore. Così, rendendosi conto di aver causato qualcosa, Herbert si avvia verso il piano terra della pensione, alla postazione del tecnico. La macchina da presa segue il protagonista e scopriamo assieme ad Herbert che il tecnico non si trova più seduto alla sua postazione, bensì sepolto dentro il divano del salone. Ancora sotto shock, il tecnico è aiutato ad uscire dal divano da Herbert, il quale sta balbettando delle scuse, quasi non rendendosi conto di essere, come suo solito, la fonte delle sciagure di chi gli sta intorno. Ma non finisce qui la gag: Lewis riesce a dilatare ulteriormente questa scena che, grazie alla continuità di ripresa, permette di mostrare subito la vendetta pensata dal fonico. Morty si è accomodato sulla sedia del fonico, ha indossato le cuffie e attende istruzioni dal tecnico. Questi, nel frattempo, ha salito le scale per raggiungere il microfono usato da Morty: proprio come prima, anch'egli urla nell'apparecchio. L'esito di questo grido non è però lo stesso di prima. Con il volto contorto per una smorfia, Morty ripone le cuffie, scende dalla sedia, si avvia silenzioso verso le scale e, all'improvviso, stramazza a terra. Questa è il vero finale della gag, cotta a fuoco lento per lo sviluppo della scena in due parti: una prima in cui la gag viene presentata (il fonico che non si aspetta l'urlo di Lewis e la conseguente "sepoltura" nel divano), e una seconda, nella quale ciò che scatena la gag è lo stesso gesto, ma che porta ad un esito diverso. È tutto giocato sulla tensione, la costruzione di un'atmosfera di *suspense* che Lewis sfrutta per tenere il pubblico in bilico tra l'aspettarsi qualcosa e venire colti di sorpresa da una variazione della prima gag. «*Lewis's work aggravates the psychological tension on which the slow burn is based. [...] a psychological improbability – the lack of development – is built into the structure of the scene, creating awkwardness and anxiety*»¹¹⁹. L'equilibrio che viene ad essere sconvolto, infatti, è quello del rapporto causa-effetto, della

¹¹⁸ Lewis, p. 98.

¹¹⁹ Fujiwara, p. 87.

successione delle componenti classiche della gag: Lewis sfrutta tutto ciò per realizzare gag inaspettate, giocando con il tempo e lo spazio, il montaggio, il suono.

A proposito dello *slow burn*, questo tipo di gag non crea solo della *suspense*, perché se il suo esito è portare scompiglio in scena, le cause che portano a questa conclusione possono essere più o meno attribuibili ai personaggi coinvolti. Si pensi alla scena Nell'*Idolo delle donne* in cui Herbert accoglie il gangster nel salone della pensione. La situazione di partenza suscita già, nello spettatore così come per il povero Herbert, un senso di inadeguatezza: il giovane è in presenza di un gangster, di un uomo dall'aria e dai modi aggressivi e prepotenti. Tutto ciò, però, va scemando per l'escalation di un gesto riparatore: Herbert si è accidentalmente seduto sul cappello di Gainsborough, il quale, profondamente irritato da tale affronto, gli intima di alzarsi e di rendergli "*my brand new hat*". Il giovane, a dir poco impaurito dall'uomo, tenta di sistemare il suddetto cappello al gangster. Conoscendo, però, la completa incapacità di Herbert nello svolgere anche un semplice compito come lo spolverare la casa, ben si può immaginare che danni possa arrecare con un capo d'abbigliamento così connotante l'aria da duro del gangster, o di un gentiluomo in generale. Il Picchiatello, infatti, disintegra il cappello, calcando troppo la mano: rovina la falda e, provando ad aggiustarlo alla bene e meglio, disfa la capigliatura ingellata, rendendo ridicola pure questa dopo il disastro del Fedora. Se, inizialmente, il gangster intimava ordini ad Herbert con voce potente e arroganza, man mano che la gag si sviluppa, l'uomo (e lo spettatore) sono sempre più disamarti di fronte all'inefficienza di Herbert, tanto che Gainsborough sussurra sempre di più i comandi, fino ad ammutolire, succube inerme del raffazzonato tentativo di Herbert di sistemare i danni già fatti. Ecco, quindi, che la gag si compie quando, usciti dalla porta la signorina e il suo accompagnatore, Herbert scopre di avere ancora in mano il filo della fodera (o di ciò che ne rimaneva) del cappello: nel tentativo di tagliare quel filo, dà una vigorosa stratonata, causando, invece, lo schiantarsi dell'uomo sulla porta. Cremonini parla, dunque, di un tipo "innocente" di *slow burn*, «[...] portatore privilegiato di un'aggressività naturale, insita negli stessi rapporti umani, inevitabile nella sua complementarità a un'incapacità travestita da buona volontà, nel suo essere un atto di obbedienza o d'amore che slitta inesorabilmente verso l'odio e la distruzione»¹²⁰. Ritorna, quindi, la dualità tra l'individuo vittima del mondo e questo stesso mondo che, assorbendo il personaggio, lo aliena e lo rende inadeguato e incompatibile con esso, in qualunque situazione venga a trovarsi. Sempre nello stesso film, Herbert incontrerà nuovamente il gangster. Il tuttofare

¹²⁰ Giorgio Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Torino, Lindau, 2000, p. 31.

sta svolgendo alcuni lavori di manutenzione dell'ascensore quando suona il campanello. Sporco di grasso dalle mani fin quasi ai gomiti, Herbert va ad aprire: si trova davanti Gainsborough in uno smagliante abito bianco. Alla sola vista del ragazzo insozzato così, il famigerato criminale comincia a gridare e scappa via, memore della disavventura del cappello del loro primo incontro. Ecco, dunque, come "l'aggressività naturale" di cui parla Cremonini sia perfettamente attribuibile a Herbert che, pur non avendo ancora fatto nulla, solo presentandosi con le mani sporche, è capace di sortire un tale effetto sull'uomo che dovrebbe meno temere un tutt'fare incapace e timoroso anche della sua ombra.

Le possibilità di manipolare la gag nel tempo non si fermano qui. «*Throughout his work, Lewis stretches moments out, repeats them, indulges them, and lives in them for themselves*»¹²¹. La ripetizione, infatti, è uno dei motivi ricorrenti nelle gag del Picchiatello. Solo per citare alcuni esempi, nell'*Idolo delle donne* tante piccole scene vengono a formarsi come parti costituenti di una scena più grande: la consegna della posta. All'insegna della ripetizione dello stesso motivo (Herbert che bussa alla porta delle camere), il protagonista si interfaccia molteplici volte con le inquiline della pensione; tale iterazione permette al pubblico di conoscere più da vicino le giovani artiste che abitano nella casa della signora Wellenmellon, ma, soprattutto, è una scusa per realizzare una gag dopo l'altra in maniera incalzante. Non solo: permette anche di creare una certa aspettativa nei confronti della porta "intoccabile" di Miss. Cartilagine (Sylvia Lewis). Come avverte Katie (Kathleen Freeman), in questa stanza non si può entrare; Herbert, invece, durante le pulizie della casa, tenta diverse volte di bussare o di entrare, sempre fermato da Katie. La ripetizione, in questo caso, crea un'aura di mistero molto più efficace che la sola raccomandazione di Katie non avrebbe potuto ottenere. Una ripetizione sapientemente usata è anche quella del pranzo nel *Cenerentolo* (*Cinderfella*, F. Tashlin, 1959 USA): Fella (Jerry Lewis) è continuamente scomodato dai fratelli e dalla madre che vogliono essere serviti. La gag consiste nel vedere uno sempre più stremato Picchiatello che non fa in tempo a sedersi al proprio posto e a mettersi a proprio agio perché chiamato dall'altro capo del (lunghissimo) tavolo. Proprio quando è pronto a mangiare, deve interrompere ciò che sta facendo, togliere la giacca da sera ed indossare la divisa da cameriere; finito di servire, ritorna al suo posto e ripete il gesto all'inverso. Una ripetizione nella ripetizione. Il sottostare agli ordini dei suoi familiari comporta un avanti e indietro dall'effetto esilarante perché la continuità di ripresa sottolinea perfettamente l'exasperazione cui è portato il personaggio: è un

¹²¹ Fujiwara, p. 88.

correre da una parte all'altra senza sosta, in maniera sempre più meccanica e meno consapevole. Aprà spiega come Lewis ami molti tipi di gag, tra cui quello appena affrontato; per esemplificare la gag che chiama «di accumulazione»¹²² lo studioso cita, tra le altre, anche la già menzionata scena dei bambini che vogliono acquistare delle caramelle da Morty in *Il Mattatore di Hollywood*.

2.3 Il suono: musica, rumore, dialoghi

Grazie ai dispositivi tecnici e alle regole (e le loro infrazioni) del linguaggio cinematografico, Lewis ha sperimentato tutta la vita con la registrazione, sia che si trattasse di incidere una traccia audio o di imprimere immagini sulla pellicola.

*Recording is a key Lewis obsession. [...] Carried over into his films, the possibility granted by recording technology of multiplying and repeating lived moments becomes a highly individual manner of exploding filmic time and increasing the distance between time as film and time as lived*¹²³.

Manipolare il tempo diegetico, della storia e del racconto non è l'unica possibilità che le tecnologie permettono. Per Lewis anche il sonoro è una componente filmica con cui condurre esperimenti, soprattutto alla ricerca di nuove formule per il cinema comico: si serve del suono in tutte le sue declinazioni cinematografiche, dai dialoghi ai rumori, dai suoni d'ambiente al silenzio. Si prenda in esame il film *I sette magnifici Jerry* (*The Family Jewels*, J. Lewis, 1965 USA): Lewis non si è risparmiato nel giocare con l'utilizzo della voce registrata, con l'effetto straniante della dissonanza tra immagini e racconto, elevando il suo talento comico grazie alle tecnologie del suono e del montaggio. Donna (Donna Butterworth) deve passare del tempo con ognuno dei sei zii; due di loro hanno un rapporto particolare con il racconto e la voce. Lo zio marinaio, Julius Peyton (Jerry Lewis) ospita nella sua barchetta la nipote. Mentre le sta raccontando una delle sue avventure per mare, con una dissolvenza ci viene mostrata la verità. Le immagini mostrano, infatti, non una prova di coraggio bensì un imbarazzante zio Julius impacciato in quello che dovrebbe essere il suo ambiente naturale. Si assiste, quindi, ad un contrasto tra la voce narrante fuori campo del marinaio che racconta, distorto, un evento a posteriori e alla non coincidenza tra la grande impresa di cui si

¹²² Aprà, p. 36.

¹²³ Fujiwara, p. 91.

sta vantando Julius e le immagini mostrate al pubblico (e non a Donna). A differenza di un libro, infatti, il cinema permette di avere contemporaneamente presenti suono e immagini: la potenzialità che un film ha è proprio quella di generare un effetto straniante, come il citato caso dello zio Julius. Un altro episodio riguarda invece lo zio gangster, Bugs. Donna deve svolgere i compiti di matematica e Bugs l'aiuta (o, almeno, tenta). L'effetto comico della scena è dato dal fatto che la bambina ripete la lezione di Bugs non solo citando le stesse parole, bensì con la stessa identica voce dello zio. Nel mondo diegetico della storia, Donna sembra dotata di capacità straordinarie di imitazione della voce gracchiante e profonda dello zio; lo spettatore si rende però conto che si tratta di un trucco, dato dalla possibilità di registrare il suono e di poterlo affiancare a delle immagini diverse da quelle della fonte che lo ha prodotto. Un'ultima e significativa scena mostra un'aperta critica all'utilizzo di apparecchiature di diffusione della voce. Willard (Jerry Lewis), l'autista cui Donna è molto affezionata, si ritrova all'interno di un camion dell'esercito, nel bel mezzo di una parata cittadina. Il veicolo è munito di altoparlante e, sfruttando il fatto di essere rinchiuso nella parte posteriore del camion, Willard riesce a dirottare la parata dei militari. Addestrati ad ubbidire, questi soldati seguono ciecamente la voce che proviene dall'altoparlante, senza dubitare delle parole che vengono pronunciate, per quanto diverse siano dalla disciplina e dalla coreografia che, di sicuro, avranno provato in precedenza. Lewis mette in scena una critica sociale all'automatismo, all'ubbidienza cieca non solo dei militari, ma pure del pubblico: la società ci ha talmente inquadrati e organizzati in pratiche e routine da averci resi alienati, manipolabili da chiunque detenga il potere sui mezzi di comunicazione. Nella gag si tratta di un altoparlante, ma, certamente, la critica di Lewis è sottile e di più ampio raggio. La riflessione che porta con sé il film, però, è più ampia ed ha a che fare con l'identità dell'individuo. Fujiwara riesce a sintetizzare ciò che Lewis desidera mostrare: la mancanza di sincronia tra voce e corpo, così come di un ascolto cosciente dei suoni e delle voci che ci circondano. «*Lewis's films break the link between voice and person that is the customary guarantee of authenticity, integrity, and legitimacy*»¹²⁴. Difatti, non è solo il Picchiatello (nel film è scisso in ben sette personaggi) a non avere un'armonia interiore, né una soluzione alla sua insita incompatibilità con il mondo. Ognuno è disgregato, la voce, la persona, l'udito e la mente sono ormai alienati, non vi è più garanzia di unità dell'individuo né possibilità di controllare in maniera organica ogni suo frammento.

¹²⁴ Fujiwara, p. 92.

*[...] a certain brutality can be felt in the way the film takes over the character's voice and separates it from the image of the character [...] violating the (imaginary) integrity of the person. The person become split and recomposed, a set of components that can be independently manipulated*¹²⁵.

Non potendo avere controllo né sulla propria voce né, tanto meno, sul proprio corpo, il Picchiatello si ritrova spesso e volentieri in lotta con le macchine. Una delle gag cui Lewis ricorre di frequente è quella che Mauro Marchesini definisce “gag di sabotaggio della macchina”¹²⁶. Nell’idolo *delle donne* Herbert è eccitato tanto quanto, se non di più, le ragazze che alloggiano alla pensione per la partecipazione al programma televisivo. L’inizio della fine è preannunciato già quando il garofano del completo di Herbert rimane impigliato nel vestito di Mrs. Wellenmellon, regalando un ritratto tra uno stravagante giovane e una celebre cantante dalla presenza regale datale dalla poltrona-trono. Il disagio e l’insofferenza provata da Mrs. Wellenmellon, non abituata ad interfacciarsi con il mezzo televisivo, è l’esito di una serie di gag che mettono in scena la lotta tra l’uomo e la macchina: non solo la signora è quasi strozzata dal microfono a cravatta, ma è addirittura silenziata da Herbert che letteralmente stacca il microfono dal cavo. L’unico strumento che permetteva al pubblico televisivo di udire le parole della matrona è messo a tacere. L’intelligenza di questa gag, apparentemente molto semplice, risiede nell’impossibilità dello spettatore del film di non poter più udire né Herbert né Mrs. Wellenmellon, né nessun altro suono proveniente dalla casa, ad eccezione del conduttore del programma che parla dallo studio televisivo. Lewis presenta, dunque, una “meta riflessione”. Il finto programma tv “Posso entrare?” che ha luogo nella finta pensione per giovani artiste, le vicende ambientate nel mondo finto di Hollywood, devono sottostare alle regole della tecnologia, perciò, se un microfono non può più trasmettere la voce umana nella finzione, così pure il pubblico in sala che sta guardando il film *L’idolo delle donne* non potrà sentire i personaggi parlare. È un cortocircuito tra mondo diegetico ed extradiegetico, in cui gli attori non sono altro che ingranaggi della macchina cinematografica. Come i suoni d’ambiente possono essere o meno registrati e inseriti nella traccia sonora di un film, così la voce umana subisce lo stesso trattamento. «*Lewis’s use of sound portrays the person as a machine, on a level with the other sound-emitting devices that proliferate in his films*»¹²⁷.

¹²⁵ Fujiwara 92.

¹²⁶ Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983, pp. 58-59.

¹²⁷ Fujiwara, p. 92.

Se nel caso appena presentato la gag ammutolisce i personaggi, si può anche presentare il caso opposto. I rumori possono raggiungere “volumi alti”¹²⁸, potenziati a tal punto da risultare “innaturali” allo spettatore. Nel *Mattatore* la musica proveniente dalla radiolina di Stanley copre qualsiasi altro suono e non si zittisce nemmeno quando viene disintegrata dopo averla sbattuta molte volte sul bancone dell’ufficio. Sconfitto, il protagonista esce dalla porta che “Grumpy” (Stanley Adams), il suo capo, ha sempre pregato di non far sbattere. Proprio il forte rumore che di solito fa saltare i nervi al boss, questa volta è venuto in soccorso di Stanley: come tutte le volte in cui è uscito dall’ufficio, infatti, la molla che fa chiudere da sola la porta non gli ha mai permesso di chiuderla silenziosamente. In questo caso, seppur involontariamente, le molla è risultata l’unica soluzione in grado di zittire la radiolina. Nelle *Folli notti del professor Jerryll* il professor Julius Kelp (Jerry Lewis) entra in classe dopo aver passato una notte di eccessi nei panni di Buddy Love. In condizioni pessime a causa della sbornia, il professore percepisce anche il minimo suono ad un volume spropositato (il gessetto sulla lavagna, un alunno che chiude un libro, il masticare un chewing-gum, il soffiarsi il naso), così “alto” da infastidire anche il pubblico. Il pubblico si immedesima nei panni del povero Kelp, perché non solo è posto davanti alle immagini, ma viene anche circondato da un’orchestra di rumori assordanti.

[...] uno splendido gag sonoro, forse più bello inventato da Lewis: ma anche qui l’invenzione di suoni ingigantiti non è fine a se stessa, ha un suo proseguimento nelle reazioni mimiche di Julius e in una rivelazione della volgarità umane che ricorda la scena in ascensore di *The errand boy*¹²⁹.

Rispetto all’esperienza che lo spettatore ha degli stessi suoni nella realtà extra diegetica, i film restituiscono in maniera abnorme quei rumori come sono percepiti dai personaggi. L’effetto è tanto più straniante quanto la gag riesce a mettere a disagio il pubblico: non è più separato dal mondo del film, passivo sulla poltrona del cinema, bensì immerso nella realtà diegetica assieme ai protagonisti.

Il rapporto che Lewis ha con il tempo, la musica e la gag non si esaurisce qui. Il Picchiatello è diventato celebre per un certo tipo di gag, fatta di pura mimica sulle note di un’orchestra. Tale tipo di sintonia tra il mimo e l’accompagnamento musicale viene chiamato *timing*, proprio per la caratteristica di “andare a tempo di musica”. La sincronia, ma soprattutto l’improvvisazione che

¹²⁸ Marchesini, p. 58.

¹²⁹ Aprà, p. 44.

vedono Lewis protagonista di diverse gag è la «capacità di compiere il gesto esatto al momento esatto, di comporre il disegno visivo non solo nello spazio ma anche nel tempo»¹³⁰. Numerosi sono gli episodi in cui entra in campo il *timing*: il risveglio delle giovani artiste nella grande pensione di Mrs. Wellenmellon di *L'idolo delle donne*, in un'armonica coreografia tra camere da letto, corridoi e scalinate fino alla sala da pranzo; nel *Cenerentolo* Fella indossa i panni di un polistrumentista, mimando vorticosamente strumenti a fiato, un pianoforte e una batteria, così come, nel finale, scenderà la scalinata che lo porta sulla pista da ballo perfettamente a tempo di musica. Due delle più belle gag sono sicuramente l'orchestra invisibile diretta da Stanley in *Ragazzo tuttofare*, non solo per l'inconfondibile mimica di Lewis ma anche per gli invisibili musicisti che rispondono, a modo loro a suon di grancassa, squilli e note, all'improvvisato direttore, e la parodia di T.P. nel *Mattatore di Hollywood*, nella quale Morty si accende addirittura un sigaro per entrare al meglio nella parte di un produttore cinematografico che impartisce gli ordini allo staff. Il Picchiatello, usando al massimo la bacchetta da direttore o un sigaro, «si serve della pura mimica senza riferimento a oggetti, fa a meno cioè del classico “gag”»¹³¹. Usa il suo corpo come creta da modellare, a tempo di musica.

Può risultare alquanto strano come un personaggio di solito impacciato e incapace di portare a termine compiti e commissioni riesca a raggiungere un'armonia con la musica. Tale “magia” si rivela anche nel particolare rapporto che la musica intreccia con la fantasia: «[...] *the Lewis character frees himself from his tasks and frustration to become the central figure in a fantasy scored with lush orchestral music*»¹³². Il già citato concerto di Stanley in *Ragazzo tuttofare* è possibile grazie alla fantasia del fattorino, che si crede un direttore d'orchestra (e che ottiene pure uno scroscio di applausi alla fine dell'esibizione); Buddy Love ammalia i clienti del bar e gli studenti del ballo di fine anno perché parte del suo fascino è dato dalle sue prestigiose doti canore; nel *Cenerentolo* e nel *Mattatore*, poi, i protagonisti raggiungono il riscatto grazie al ballo cui Fella e un giovane Morty (si tratta di un *flashback* della sua giovinezza) prendono parte. Particolarmente emblematica è, infine, la scena che ha luogo nella stanza di Miss Cartilagine. Come già menzionato precedentemente, l'ordine categorico di Katie era di non disturbare la signorina per nessun motivo. Tuttavia, mosso dalla curiosità, Herbert apre la famigerata porta. Morty incontra Miss Cartilagine, il tutto in un silenzio (tanto assordante quanto l'accecante biancore della stanza), rotto solo dal disco

¹³⁰ Aprà, p. 31.

¹³¹ *Ivi*, p. 31.

¹³² Fujiwara, p. 95.

che la signorina farà partire nel grammofo. Trasportato in un mondo di fantasia, Morty si ritrova cambiato d'abito, attorniato da una band e, stranamente, (quasi) sinuoso nei movimenti e a tempo con la musica.

Il rapporto con i suoni, la musica e il silenzio, così come le tecnologie di registrazione e riproduzione, sono aspetti e strumenti cui Lewis ha prestato molta attenzione e con cui ha sperimentato per tutta la sua carriera. Aggiungendo varietà a gag consolidate e realizzandone di nuove, ha lasciato il segno nella storia del cinema comico e ha aperto la strada a linguaggi e tecniche nuove per la comicità. «*The raw material of many Lewisian gags consists of already familiar gags or of recognizable gag-situations. They are, in essence, "meta-gags"*»¹³³.

2.4 Lo spazio diegetico e scenico del set

Sono innumerevoli le occasioni in cui i personaggi dei film di Lewis diventano *performers*: la “casa di bambole” dell’*Idolo delle donne* che ospita un programma tv; Buddy Love in ogni sua apparizione; Stanley Belt al Copa Cafè e nella trasmissione tv; Morty lavorando all’interno degli Studios si trova spesso su set e palcoscenici, finendo per diventare un acclamato attore comico; Stanley, questa volta fattorino, quando dirige l’orchestra invisibile. Se si tratta di descrivere come Lewis percepisce il set e gli universi che prendono vita nelle sue pellicole vale quanto affermato da Fujiwara: «*all the world is a movie set*»¹³⁴. Il Picchiatello, infatti, nel corso delle sue avventure, abita e lavora nei luoghi più disparati, spesso set veri e propri (*Il Mattatore di Hollywood, Jerry 8 e ¾*), ma molto spesso gli spazi all’interno dei quali si svolgono le vicende sono ambienti “resi” set. Nella tradizione hollywoodiana (e non solo), le produzioni abbattano i costi di realizzazione dei film girando nei teatri di posa; si ha, infatti, a disposizione uno spazio coperto all’interno del quale è possibile costruire diverse ambientazioni, spesso e volentieri riproducendo spazi aperti che, se girati dal vero, renderebbero più costose e più instabili le giornate di riprese. Come mostrato nell’incipit del *Mattatore*, un cowboy che cavalca nel deserto può benissimo essere ripreso dalla cinta in su, cavalcando un marchingegno che simula un cavallo al galoppo, con un ventilatore e diversi attrezzisti che artificialmente ricostruiscono vento e sabbia, il tutto senza dover disporre di un cavallo vero e di una trasferta in una località desertica. Lewis, lavorando in tale sistema produttivo, ne ha tratto vantaggio soprattutto per il valore che le ambientazioni possono dare alla storia

¹³³ Frank Krutnik, *Jerry Lewis: The Deformation of the Comic*, in «Film Quarterly», Vol. 48, n. 1, autunno 1994, p. 16.

¹³⁴ Fujiwara, p. 75.

raccontata: «l'immagine [...], da una parte, appare come il “luogo” in cui la rappresentazione si realizza e, dall'altra, si pone come l'elemento attraverso cui essa si articola, nella varietà delle diverse procedure cinematografiche, e dà configurazione allo spettacolo»¹³⁵. Il set, dunque, non è solamente il luogo “materiale” dove gli attori si muovono, gli attrezzisti sistemano luci, apparecchiature per la registrazione di suoni e immagini. È, bensì, esso stesso pregno di significato. «Il cinema, in maniera più diretta ed evidente delle altre arti, ha il potere di mostrarci, nelle e attraverso le immagini, quanto il sentimento sia radicato e indissociabile dal suo oggetto: quanto forte e inscindibile sia la sintesi della rappresentazione e del sentimento»¹³⁶. È perciò fondamentale riconoscere il talento di Lewis nell'aver dato molta rilevanza alla costruzione dell'ambientazione delle sue storie. Non solo. Egli ha privilegiato l'unità di spazio (una delle tre categorie aristoteliche), in controtendenza rispetto alla maggior parte dei prodotti hollywoodiani, i quali privilegiano lo sviluppo narrativo a quello di luogo o di tempo. L'«abbandono dell'intrigo come elemento unificatore dell'opera a vantaggio del luogo» è una scelta presa a scapito dell'unità drammatica¹³⁷. Stando alle parole di Lewis stesso, come regista ha sempre dovuto combattere contro un sistema di produzione in cui «gli scenografi non vogliono che il regista sia creativo a meno che non lo sia come dicono loro»¹³⁸. Se, da una parte, Lewis predisponeva modellini delle sue scenografie e controllava il più possibile ogni dettaglio della costruzione del set e del budget speso, traeva spunto da riviste di arredamento e di moda per poi concretizzare la sua idea di scenografie e costumi¹³⁹, dall'altra, il suo lavoro con la Paramount prevedeva la supervisione dell'art director Hall Pereira, accreditato nella maggior parte dei film girati da Lewis¹⁴⁰. Come spesso accade la verità sta nel mezzo: il regista non era né completamente autonomo e padrone dell'intero impianto organizzativo, né era completamente asservito a decisioni prese da produttori e altri esperti dei vari settori.

¹³⁵ Liborio Termine, *Estetica dello spettacolo filmico*, in Chiara Simonigh, Liborio Termine (a cura di), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET Libreria, 2003, p. 225.

¹³⁶ *Ivi*, p. 228.

¹³⁷ Aprà, p. 33.

¹³⁸ Lewis, p. 59.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁴⁰ Marchesini, p. 60.

Ragazzo tuttofare e *Il mattatore di Hollywood* vengono girati dal vero (il primo nell'albergo Fontainebleau di Miami, il secondo nel locale della Casa Madre), con minime correzioni d'autore. Ma anche gli altri titoli (*Le folli notti*, *Jerry 8 e ¾*, *I sette magnifici Jerry*) non ospitano soluzioni tipo *L'idolo delle donne*. Perfino la peripezia da Stevenson, una pellicola che poteva formarsi in un "partouze" di colori e scenografie, è governata dallo stereotipo più tranquillo. Le uniche *overdose* rimaste sono il frigorifero warholiano, sistemato un laboratorio di Kelp, e le spettacolose tenute di Love¹⁴¹.

Marchesini mostra come, dunque, il regista voglia (e riesca) a rompere con il sistema hollywoodiano più "idealmente" che concretamente. I suoi film dimostrano, però, quanto Lewis abbia comunque avuto ampio spazio nella scelta non solo dell'ambientazione, ma, soprattutto, del modo in cui il suo Picchiatello si relaziona con il mondo che lo circonda. Se "solo" il set dell'*Idolo delle donne* rappresenta l'unica vera cesura con la tradizione, tutti gli altri set, siano essi composti solo da interni o meno, sono strutture che racchiudono ciò che Lewis vuole comunicare: dall'organizzazione delle inquadrature ai movimenti di macchina, dalla scelta della *palette* cromatica di arredi e costumi, fino all'illuminazione, ogni singolo elemento è finalizzato a trasmettere emozioni e a segnalare qualcosa allo spettatore. «[...] l'immagine è nozione particolarmente problematica: perché ha carattere fondante, una natura che travalica l'ambito puramente segnico, una funzione di cerniera tra l'immaginario e il reale. Non solo nel cinema, ma in tutte le arti [...]»¹⁴². Nel grande hotel di Miami, il tuttofare Stanley è solo un ingranaggio; nella pensione di Mrs. Wellenmellon, dove alloggiano giovani artiste in cerca della loro strada, Herbert quasi si perde, viene assimilato dopo non pochi scivoloni e danni nella vita della casa; Stanley Belt, impacciato ed impaurito, diviene un performer, fiero tra i composti e imperturbabili membri dello staff capeggiato da Ferguson; Fella, vestito da umile servitore, sembra sempre fuori luogo nella grande magione di famiglia (si pensi alla parte della casa dove abita: il colore alle pareti si interrompe bruscamente per lasciare spazio ad un insignificante grigio). Questi e tutti gli altri personaggi del Picchiatello abitano gli spazi a modo loro, spaesati e piccoli, titubanti e balbettanti, ma, nel corso della sua carriera, questi subiscono uno sviluppo tale da permettere un riscatto nei confronti del mondo che non li accoglie e, anzi, sembra ritorcersi contro di loro.

¹⁴¹ Marchesini, p. 60.

¹⁴² Termine, p. 225.

Come per la gag, anche lo spazio diegetico e la scenografia sono utilizzati da Lewis per rappresentare la realtà degli Stati Uniti degli anni Sessanta, un documento che permette di leggerla non come mimesi del mondo reale, ma come una parodia che ne evidenzia i limiti, le assurdità e, anche, le potenzialità, come gli Studios cinematografici. Figlio della cultura del suo tempo, Lewis non può esimersi dal ritrarre la realtà come un artificio, riproducendo la serialità della produzione di massa (di prodotti d'intrattenimento e non solo), della standardizzazione (come le serie di Andy Warhol), o del dominio dell'immagine (la pubblicità è al suo apice, come dimostrano artisti quali Lichtenstein, che riproducono cartelloni pubblicitari e strisce dei fumetti). I personaggi, le storie, gli ambienti dei suoi film sono «il riflesso di una mitologia dominante»¹⁴³; per poter analizzare le sue pellicole in maniera critica, perciò, bisogna prendere in considerazione come «solo referente possibile per un discorso filmico» proprio i fenomeni di cui Lewis, e la società statunitense e mondiale, sono protagonisti e spettatori. Si può intravedere già nel film di Frank Tashlin *Artisti e modelle* (*Artists and Models*, 1959 USA) un interesse nutrito verso fenomeni di massa esplosi negli anni Cinquanta e Sessanta, come i *comics*. Lewis è un assiduo consumatore di fumetti (Eugene Fullstack), Dean Martin (Rick Todd) un grafico pubblicitario, ma anche le loro controparti femminili lavorano in un campo affine: Bessie Sparrowbrush è (Shirley Mac Laine) la modella in carne e ossa della supereroina di carta inventata da Abigail Parker (Dorothy Malone), fumettista di professione. Tale pellicola è un prodromo della produzione successiva allo scioglimento della coppia Lewis-Martin: il Picchiatello sarà in grado di competere con altri grandi registi dell'epoca nel restituire l'immagine, e si può dire anche l'essenza, degli anni del consumismo e del progresso tecnologico. «*Lewis's documentation of automotive culture through several films (The Bellboy, The Errand Boy, The Family Jewels, Hardly Working) marks him as one of the major pop-modernists of American cinema, along with Howard Hawks, Frank Tashlin and Andy Warhol*»¹⁴⁴. Incarnando contemporaneamente le parti di regista e sceneggiatore, infatti, Lewis ha la possibilità di scegliere i soggetti e il modo in cui rappresentarli, raccontando al pubblico ciò che più lo colpisce della realtà, come pure ciò su cui vuole maggiormente farlo riflettere. Pur ispirati a luoghi reali (hotel, studi di produzione, pensioni), i mondi in cui il Picchiatello si trova catapultato sono artefatti: «*If the Paramount back-lot streets seen in Lewis's films from The Ladies' Man to The Family Jewels are*

¹⁴³ Cremonini, *Jerry Lewis*, p. 83.

¹⁴⁴ Fujiwara, p. 76.

*the simulacra of social space the social space itself is a simulacrum [...]»*¹⁴⁵. Pur con la sospensione dell'incredulità, parte del patto tra cineasti e pubblico, si subodora quanto il mondo (*social space*) sia portato all'eccesso nell'universo lewisiano. Non che non sia una costante nel cinema; difatti, la "fabbrica dei sogni" è tale perché confeziona realtà alternative, con *happy ending* riservate agli eroi, riscatto per i meritevoli e punizioni per gli antagonisti. Tuttavia, il cinema del Picchiatello, soprattutto dopo la fine del duo Lewis-Martin, ha dimostrato di saper sapientemente nascondere, al di sotto della forma fatta di colori vibranti, voci gracchianti e movimenti disarticolati, l'intento che sottende: documentare la realtà per poter rifletterci criticamente tra una risata e l'altra. «*Lewis' America belongs partly to fantasy and partly to documentary»*¹⁴⁶.

In questo bilancio, però, manca un'altra componente mai trascurata da Hollywood né dallo stesso Lewis: regalare fantasie allo spettatore. Abbandonato da un mondo che non lo assimila, il Picchiatello è costantemente alla ricerca del suo posto e di una sua identità; non è raro si trovi da solo in spazi immensi ma vuoti. Il fattorino di *Ragazzo tuttofare* è un pesce fuor d'acqua che soffre di solitudine anche se immerso in una folla formicolante di sconosciuti o di colleghi, nella hall affollata, nell'auditorium silenzioso, nei corridoi infiniti dell'hotel: «*these are all spaces too big for humanity that Stanley domesticates by establishing relations with specific, small objects»*¹⁴⁷. Infatti, Stanley tenta di avvicinarsi agli animali (facendo il dog-sitter), alla fotografia (la famosa scena in cui, con un click, il flash rimpiazza la luna con il sole), a compiti apparentemente ardui anche per chi non è un disastro ambulante come lui (inaspettatamente la sala è riempita di file e file di sedie senza che sia stato commesso alcun danno a oggetti o persone, Stanley incluso). Ingenuamente convinto a contrastare questa solitudine causata dalla sua inettitudine, riesce a riempire questi vuoti «*with music (the conducting scene), characters, sounds, and light»*¹⁴⁸. Stanley, per il suo mancato amalgamarsi nella società contemporanea, è esente dalla legge del consumo e della mercificazione cui prendono parte tutti gli altri, cioè chi è parte integrante e ben assimilata al sistema. L'impacciato fattorino, infatti, non riesce a non disfare tutto ciò che gli altri tentano di fare, o cui provano a partecipare, come momento di svago: dalla corsa dei cani al cinodromo alla donna che è riuscita a

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 75.

¹⁴⁶ Fujiwara, p. 75.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 73.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

seguire la dieta, dall'uomo che prende il sole a bordo piscina al poveretto cui Stanley stira i pantaloni. Il Picchiatello ha dunque la funzione di «*agent of truth, a catalyst for the revelation of reality, turning the film into a critique of the fantasy as commodity*»¹⁴⁹. Ancora una volta, il pubblico ride per le gag messe a punto dal tuttofare, riflettendo, allo stesso tempo, sul proprio stile di vita, anche nei momenti di svago come accade agli ospiti del Fontainebleau.

*[...] although Lewis's directorial work [...] has usually been discussed merely in terms of his personal myth [...] it should also be seen both as an extended experimentation with sound, image and narrative form [...] and as discussion of certain aspects of American life [...]*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in «Senses of Cinema», www.sensesofcinema.com, n. 79, luglio 2016.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Conclusione

He himself is a medium, a total one [...], no director has done more than Jerry Lewis to exploit the meaningful possibilities of that medium¹⁵¹.

Chris Fujiwara

Nei film di cui Jerry Lewis è il regista, il brulicante mondo dello Studio System viene mostrato senza riserve, non risparmia alcuna occasione per ridimensionare l'aura che produttori, e non, hanno costruito attorno al proprio ruolo nel corso dei decenni. “*We know all we need to know, and all you need to find out is what we tell you*”, sentenza Ferguson (Everett Sloane), per convincere Stanley a fidarsi del suo progetto. In *Jerry 8 e ¾*, tutto lo staff del compianto Wally Brandford sembra più portato a confonderlo (e con lui, il pubblico) che ad essere chiaro sui suoi intenti. Considerato come il film autobiografico di Lewis, gli spunti di riflessione e di analisi che porta con sé sono numerosi. Vale la pena soffermarsi, in particolare, sul rapporto che è intercorso tra il Picchiatello e il mondo di Hollywood. «C'è in tutto il cinema di Jerry Lewis una referenzialità cinematografica che si fa diretta nella cosiddetta trilogia hollywoodiana (*Hollywood o morte, Il mattatore di Hollywood, Jerry 8 e ¾*), ma è solo la superficie di un processo che altrove scorre in profondità»¹⁵². Infatti, tutta la cinematografia di Lewis è una dedica al mondo del cinema: dal sosia di Stan Laurel impersonato dal collega sceneggiatore Bill Richmond in *Ragazzo tuttofare*, all'ospite JL dello stesso film, dalla parodia di genere (il thriller, l'horror, il giallo in un film come *Le folli notti*) alla multimedialità proposta in *L'idolo delle donne*, fino alla sperimentazione continua con la *comedy*, il suo linguaggio e le sue regole consolidate, come già affrontato nel capitolo precedente. Ritornando, tuttavia, a *Jerry 8 e ¾*, è efficace la sintesi svolta da Mauro Marchesini, il quale rintraccia nel film due “mancanze” cui ogni comico deve far fronte nella propria carriera¹⁵³. Il primo *gap* riguarda l'essenza del comico, cioè che «lo spettacolo non è un calcolo ma un dono; se ti esibisci a scopo di

¹⁵¹ Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in «Senses of Cinema», www.sensesofcinema.com, n. 79, luglio 2016.

¹⁵² Giorgio Cremonini, *Jerry Lewis*, Firenze, la Nova Italia, 1979, p. 82.

¹⁵³ Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983, p. 136.

risata non provochi reazione di sorta, se articoli la tua pura presenza ottieni un divertimento facile e copioso»¹⁵⁴. Il Picchiatello è sempre stato il centro gravitazionale, come spalla di un bellimbusto, come fonte di avventure e disastri, come capro espiatorio delle frustrazioni di boss e parenti, sconosciuti e pubblico stesso. La seconda lezione di Marchesini è che «il salto da apprendista buffone a buffone laureato è, sempre, intrinseca abilmente ineffabile»¹⁵⁵. Dalla gavetta a Las Vegas al duo Martin-Lewis, dai film in cui veniva diretto ai film di cui curava regia, soggetto e sceneggiatura, la strada verso il successo si è lastricata di diverse esperienze che hanno permesso di sfogare la vena comica del giovane Joseph Levitch. Essendo impossibile stilare una lista di tutti i fattori che hanno permesso a Lewis di riuscire a mettere radici nell'immaginario collettivo e nella storia del cinema comico, si può tuttavia notare come il suo talento innato sia stato comunque bisognoso di essere amministrato, addestrato e incanalato per mostrarlo al pubblico nel modo migliore.

Il fenomeno "Lewis" cresce e si sviluppa all'interno del sistema produttivo hollywoodiano post-bellico, dove i produttori hanno le redini dei progetti e i generi cinematografici sono talmente consolidati da portare ad una pressoché standardizzazione dei prodotti. In film come *Il mattatore*, tale sistema viene messo a nudo, poiché la parodia permette di ridicolizzare pratiche ispirate dalla realtà: la standardizzazione, la produzione in serie, l'obbiettivo di esportare il proprio *modus operandi* nonché la fantasia prodotta dalla "fabbrica dei sogni". Materiale più che ottimo per una rilettura in chiave comica. «La struttura iterativa è probabilmente il punto debole della produzione in serie dell'industria culturale; la continua e ripetitiva iscrizione nel mito si presta facilmente ad essere derisa», sostiene Cremonini nella sua analisi della relazione tra il comico e l'Altro, cioè il mondo capitalistico nel quale Lewis, così come i comici di inizio secolo e i loro successori, lavorano e l'epoca che vivono¹⁵⁶. Anche Fujiwara sottolinea l'abilità del Picchiatello di ritrarre l'ambiente produttivo degli Studios, nel quale «*an entire production system, and an entire cultural system, function on automatic pilot*»¹⁵⁷. Vi sono, però, delle eccezioni ad Hollywood, che

¹⁵⁴ Marchesini, p. 136.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Giorgio Cremonini, *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*, Bologna, nuova universale cappelli, 1978, p. 100.

¹⁵⁷ Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in J. Naremore (serie a cura di), *Contemporary Film Directors*, Urbana, University of Illinois Press, 2009, p. 59.

consistono in eccezioni alla regola se non totali, almeno parziali alla logica dello *Studio System*: «*certain genres, most notably the musical, the comedian comedy and pornography, allow for a freer expression of performance as performance that would be typical of the classical Hollywood cinema*»¹⁵⁸. Difatti, artisti come Lewis, possono tentare sperimentazioni quali *Il mattatore di Hollywood*, «*striking deglamorization of Hollywood filmmaking*»¹⁵⁹ nel suo mostrare il lato da sempre nascosto al pubblico, il funzionamento del set, il vero lato dei divi (un po' come la licenza del musical *Cantando sotto la pioggia*, *Singin' in the Rain*, diretto nel 1959 da Gene Kelly e Stanley Donen), oppure la rottura della quarta parete con *L'idolo delle donne*, in cui i movimenti di macchina svelano cosa risiede “al di qua” della macchina da presa. Apparentemente, quest'ultimo film non sembra un'aperta critica, o parodia, di Hollywood. Tuttavia, proprio il movimento operato dalla gru che mostra il set della pensione come fosse una versione ingigantita di una casa di bambole, è uno strappo ad ogni convenzione. Le ambientazioni dei film, così come dei programmi televisivi e delle *sit-com*, non avevano mai mostrato il *backstage*, o, solamente nel caso in cui fosse parte integrante della storia da narrare. Nel caso di Lewis, invece, viene mostrato un ambiente artificiale, con i cavi, i macchinisti, le luci, come la rivelazione nel finale di *Jerry 8 e ¾*. L'uso della gru nell'*Idolo* è, infatti, «un segno in grado di sintetizzare con invadente pignoleria il surplus tecnologico della fiction da studio. [...] è un lapsus pro e contro Hollywood». È innegabile come Lewis abbia fatto breccia nel cuore degli spettatori anche grazie a queste “rotture” con il genere e la tradizione. «*These performances involve highly stylized movements which call attention to “how” an act is performed more than “what” is being done*»¹⁶⁰. Benché Lewis sia riuscito brillantemente nell'intento, ispirato dalla tradizione comica ebraica e, a sua volta, ispirando autori a lui successivi, la storia del cinema e dello spettacolo non sembra essere stata clemente con il suo operato o con il suo personaggio.

The strange result is that although Lewis has a distinct public image [...], almost no one recalls any of Lewis's routines with that combination of affection and

¹⁵⁸ Henry Jenkins, Kristine Brunovska Karnick, *Introduction: Acting Funny*, Id. (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge, 1998, p. 152.

¹⁵⁹ Fujiwara, *Jerry Lewis*, in «Senses of Cinema».

¹⁶⁰ Jenkins, Karnick, p. 153.

*obsession with which people recall Chaplin and Marx Brothers routines, even if they can't remember which movies they're from*¹⁶¹.

Per tentare di rispondere alla questione posta da Alan Dale, può risultare utile soffermarsi su cosa significhi richiamare alla mente un determinato comico o personaggio della comicità. Difatti, la relazione instaurata tra il pubblico e l'attore sullo schermo è da prendere in considerazione, poiché entrano in gioco particolari meccanismi di identificazione non comuni ad altri generi cinematografici. Nei capitoli precedenti si è affrontato l'approccio di Lewis nei confronti della parodia e del cinema. Soprattutto nei panni di regista, il Picchiatello ha permesso al suo pubblico non solo di ridere ma anche di riflettere sulla società e la realtà. Tutto ciò è stato possibile perché, come espresso chiaramente da Giorgio Cremonini: «il comico e la commedia hanno un vantaggio sugli altri generi: che non possono essere parodiati»¹⁶². Lo spettatore, dunque, che si pone nei confronti di un film comico, parodia di atteggiamenti sistemi e società reali, non si rende conto di quanto inconsapevolmente stia assistendo ad una riflessione profonda (seppur resa con leggerezza) del mondo. Più i film hanno l'intento di criticare un sistema (Hollywood), il mondo (capitalista), una cultura (maschilista, elitaria, superficiale), tanto più lo spettatore proverà empatia per lo scalognato picchiatello. «[...] il comico è il primo passo, inconsapevole e non premeditato, verso l'autoriflessività del postmoderno»¹⁶³. Scattano, allora, i meccanismi di identificazione e di estraniamento: il pubblico rivede sé stesso nelle frustrazioni nelle disavventure di Lewis in tutte le pellicole. «*Embarrassment, in Lewis's comedy, results in a strange complicity between actor and spectators, one that inverts the traditional mechanism of cinematic identification*»¹⁶⁴. Steven Shaviro prova, dunque, a cercare ciò che rende possibile questo stravolgimento dei meccanismi di identificazione. Paragonando la comicità e il personaggio di Lewis a quelli di Buster Keaton, Shaviro giunge a diverse conclusioni: immerso in un mondo capitalista portato allo stimolo e all'uso della tecnologia, il Picchiatello semina, ovunque e in ogni momento, una distruzione e una disorganizzazione che egli riassorbe nel proprio corpo (mentre Keaton veniva aggredito da oggetti

¹⁶¹ Alan Dale, *Comedy Is A Man In Trouble: Slapstick In American Movies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 192.

¹⁶² Giorgio Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Torino, Lindau, 2000, p. 90.

¹⁶³ *Ivi*, p. 91.

¹⁶⁴ Steven Shaviro, *The cinematic body*, in Sandra Buckley, Brian Massumi, Michael Hardt (a cura di), *Theory out of Bounds*, University of Minnesota press, USA, 1993, vol. II, p. 108.

ben distinti dalla sua persona); Lewis è caratterizzato da un'elevata sensibilità nei confronti di un ambiente dalle numerose pressioni socio-politiche del mondo esterno, quando Keaton era, invece, sovraccaricato da un ambiente portato sempre di più verso la meccanicizzazione¹⁶⁵. «*It is difficult to identify with Keaton because we never know what he's thinking [...]. But where Keaton's sublime persona has too little sentiment, Lewis's Idiot has all too much*»¹⁶⁶. Come parlare, dunque, di immedesimazione, quando il Picchiattello risponde in maniera abnorme agli stimoli della realtà circostante? Shaviro suggerisce come sia possibile parlare di una sorta di “contagio” che il pubblico prova quando è il cospetto delle pellicole di Lewis: «*The painful, negative emotions that surprisingly proliferate in Lewis's movies are never those of an isolated self; they always imply the gaze and judgment of others*»¹⁶⁷. Tale giudizio proviene sia dai personaggi interni alla diegesi che dal pubblico: il mondo di Lewis è un'estensione di quello in cui si trovano i suoi spettatori, e, per questo, le circostanze che causano al Picchiattello disagio, senso di inadeguatezza, sono dettate dallo sguardo sulle vicende che anche gli spettatori hanno. Il “contagio” avviene perché, in sala, ognuno rivede un po' di sé in quel fattorino impacciato, in quell'infermiere ipocondriaco, in quell'autista volenteroso ma pasticciatore, e in tutti i personaggi della produzione di Jerry Lewis. La sua abilità risiede nel non far rendere conto allo spettatore di questo processo: «*the more the film invites our awareness of comic performance as performance the less likely that character can attract sympathetic identification*»¹⁶⁸.

Nonostante molti critici, soprattutto francesi, abbiano apprezzato le doti di Lewis come interprete e regista, molti altri ne hanno, invece, criticato l'operato: non entrando nel merito del ricco immaginario creato da Lewis, bensì riguardo la sua aura autoriale. «*Yet this cycle of films remains audacious, bizarre, perverse and richly imagined: the product not merely of a strong auteur sensibility, but one that is agonizingly equivocal about fame and success, and obsessed with problems of mastery of control and self-control*»¹⁶⁹. È, infatti, nota la scrupolosità maniacale che

¹⁶⁵ Shaviro, pp. 118-119.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 120.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 108.

¹⁶⁸ Jenkins, Karnick, p. 155.

¹⁶⁹ Jonathan Romney, *The fickle finger of fame*, in «Sight and Sound», Vol. 15, Fasc. 6, giugno 2005, pp. 36, 38-39, consultato in edizione digitale il 6 luglio 2022. <https://www.proquest.com/docview/237112376/fulltext/EB4E85C78ED341FDPO/1?accountid=13050>

Lewis poneva in ogni suo lavoro, specialmente se sedeva sulla sedia della regia. È innegabile quanta disciplina richiedesse per sé e per la troupe, soprattutto per la molteplice natura di cui portava il peso. Se sul set era il regista, diventò anche soggettista, sceneggiatore, produttore; non solo star del cinema, ma pure della televisione, con il suo programma per raccogliere fondi per la ricerca sulla distrofia muscolare *Telethon*. Lewis ha potuto dar forma a questa identità frammentata nei propri film «*the films themselves offer a more radical splitting of Lewis – not simply into performer and auteur, but into multiple personae*»¹⁷⁰. Si tratta, dunque, di portare sullo schermo le molteplici identità rivestite da Lewis, non solo del Picchiatello ma anche dei suoi ruoli oltre la “maschera” che si era creato e che lo aveva portato alla fama mondiale. Dalla star ospite nell’hotel di *Ragazzo tuttofare* ai doppi e tripli ruoli (la madre di Herbert in *L’idolo delle donne*, le coriste di *Jerry 8 e ¾*), gli alter ego delle *Folli notti* così come nel finale del *Mattatore*, fino ad eclatanti trasformismi all’interno di una sola pellicola come *I sette magnifici Jerry*. Il Picchiatello si interfaccia con nuovi volti e nuove personalità, così pure come con sé stesso, riflettendosi in suoi sosia e controparti. Proprio come era accaduto nella biografia del suo creatore, Lewis stesso deve fare i conti con le differenti parti che, nel corso degli anni, hanno definito il “sé”: «quando organizzo i tempi so che sono costretto a trattare ogni giorno con il Jerry attore comico. Grido “Fermi un momento. Lasciate che il Picchiatello si prenda un giorno, giochi a pallone o faccia quello che deve fare. È come se avesse nove anni»¹⁷¹. Difatti, il lavorare con sé stessi può portare ad una maggiore efficienza sul set, perché si hanno sotto controllo numerose componenti della produzione, ma ciò non esclude la possibilità di rallentamenti o crisi:

In un certo senso l'intuito che usi per dirigere te stesso ti aiuta a dirigere gli altri. Nello stesso tempo c'è una contraddizione perché non riesci mai a pensare veramente di essere tu. Ti riferisci, e devi farlo, a quell'altro essere. [...] Giuro come ho meno problemi a dirigere lui di quanti non ne abbiamo tutti noi (e cioè la compagnia, lo studio, il produttore) quando Jerry Lewis è diretto da un altro. [...] Io mi mantengo obiettivo perché il Picchiatello è un altro¹⁷².

¹⁷⁰ Frank Krutnik, *Jerry Lewis: The Deformation of the Comic*, in «Film Quarterly», Vol. 48, n. 1, autunno 1994, p. 19.

¹⁷¹ Jerry Lewis, *Scusi dov'è il set? Confessioni di un film-maker*, Venezia, Arsenale editrice, 1982, p. 52.

¹⁷² *Ibidem*.

Per concludere, Lewis, pur dovendo l'esistenza del Picchiatello alle logiche produttive di Hollywood e alla società consumistica degli Stati Uniti d'America del secondo dopoguerra, è comunque riuscito a ritagliare per sé e per i suoi film uno spazio di libertà, anche se relativa. Anche le sue origini ebraiche, che gli hanno trasmesso l'adattabilità alla realtà circostante, in un continuo tentativo di mimetizzarsi tra gli statunitensi, utilizza il riso per far fronte ai cambiamenti storici, sociopolitici del suo tempo che l'umanità si trova ad affrontare. Lewis «*flamboyantly hijacks the Hollywood comedian film and reroutes it in the process transforming it into an listen on traditional cycle for self-expression for the construction and presentation of a discourse of the self*»¹⁷³. Il Picchiatello aiuta Jerry Lewis a riflettere sul suo personaggio e il suo status di celebrità hollywoodiana, fornendo, tramite la parodia, anche al pubblico una chiave con cui analizzare, la propria realtà e identità.

¹⁷³ Krutnik, p. 19.

Ringraziamenti

A Jerry Lewis, senza il suo estro creativo, che mi ha accompagnata con le sue commedie fin da piccola, senza di lui non avrei potuto dar vita a questo lavoro.

A Jessica e Bianca, probabilmente senza di voi non sarei sopravvissuta alla prima quarantena e non avrei visto il nostro piccolo grande progetto crescere. A Francesca, Elsa, Chiara, Maddalena, Karin, Francesco e tutte le persone meravigliose che abitano l'università di Padova.

Alle fucine e ai fucini di Padova e di tutta Italia, siete la mia seconda famiglia e spero di condividere con voi altri splendidi anni di dibattiti, incontri ed esperienze formative. La vostra amicizia è più che preziosa.

A Valentina, sei speciale e ti ringrazio per tutto il supporto che ci diamo a vicenda.

A Flora, mia spalla in un'esperienza stupenda e unica come l'Erasmus. A Blanka, Maria, Lisa, Mariquel, Emma, Angela, Ray, Raya, Eda, Doğa e tutte quante le persone con cui ho anche solo scambiato due parole, avete reso Amsterdam una bellissima casa.

A Elisa, la tua ospitalità e i tuoi consigli li porterò sempre con me, dovunque saremo nel mondo.

Alla professoressa F., senza di lei non avrei mai conosciuto il Dams e avrei, probabilmente, scelto altri studi che non mi avrebbero portato le stesse soddisfazioni.

A Maxi, il tuo supporto continuo, i tuoi lavori e la tua passione mi ispirano ogni giorno a studiare ciò che mi piace.

A mia zia Anna, per aver avuto pazienza con tutti i miei dubbi, le mie domande e i miei refusi.

Alla mia famiglia, in particolare a mia mamma, mio papà e a mia sorella, per avermi sopportata in questi tre anni di alti e bassi, di euforia e dubbi. Per aver sempre creduto in me e avermi permesso di dare sfogo alle mie passioni e alla mia curiosità.

Al professor Alessandro Faccioli per avermi guidata in questo lavoro, prima, dopo e durante l'Erasmus.

Infine, ringrazio la mia sindrome dell'impostore, senza di te avrei vissuto più serenamente gli studi, ma grazie anche per esserti fatto da parte, soprattutto durante la scrittura della tesi, per permettermi di mettere a punto una delle cose che più adoro fare, cioè scrivere.

BIBLIOGRAFIA

IL GENERE COMICO

Volumi

Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma, Laterza, 1994.

Giorgio Cremonini, *Il comico e l'altro. Il comico nel cinema americano*, Bologna, nuova universale cappelli, 1978.

Giorgio Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Torino, Lindau, 2000.

Saggi

Henry Jenkins, Kristine Brunovska Karnick, *Introduction: Acting Funny*, Id. (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge, 1998, pp. 149-167.

Frank Krutnik, *A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian*, in Kristine Brunovska Karnick, Henry Jenkins (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, New York, Routledge, 1998, pp. 17-38.

Chiara Simonigh, *Lo spettacolo nelle teorie del cinema*, in Chiara Simonigh, Liborio Termine (a cura di), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET Libreria, 2003, pp. 5-177.

Liborio Termine, *Estetica dello spettacolo filmico*, in Chiara Simonigh, Liborio Termine (a cura di), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET Libreria, 2003, pp. 181-258.

COMICITÀ EBRAICA E CINEMA AMERICANO

Volumi

R. Belmer, T. Thomas, *Hollywood's Hollywood. The Movies About The Movies*, Sacaucus New Jersey, Citadel Press, 1975.

Lawrence J. Epstein, *Riso kosher: risata per risata. L'incredibile storia dei comici ebrei americani. Edizione aggiornata*, Vimercate (MB), Sagome editore, 2010.

Guido Fink, *Non solo Woody Allen. La tradizione ebraica nel cinema americano*, Venezia, Marsilio, 2001.

Saggi

Mino Chamla, *Cinema e narrativa ebraica*, in Giulio Martini (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, pp. 55-72.

Franco La Polla, *L'agilità della mente, ovvero: del parlar quando si è interrogati*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, pp. 93-98.

Giulio Martini, *Categorie, archetipi e problematiche dell'Ebraismo al cinema*, in Giulio Martini (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, pp. 73-196.

Segio Molinari, *Freud e l'umorismo (ebraico)*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, pp. 45-72.

Cinzia Motta, *L'umorismo ebraico*, in Giulio Martini (a cura di), *Ebraismo e cinema*, Milano, Centro Ambrosiano, 2008, pp. 197-236.

Ruth R. Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

JERRY LEWIS

Volumi

Giorgio Cremonini, *Jerry Lewis*, Firenze, la Nova Italia, 1979.

Alan Dale, *Comedy Is A Man In Trouble: Slapstick In American Movies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in J. Naremore (serie a cura di), *Contemporary Film Directors*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

Jerry Lewis, *Scusi dov'è il set? Confessioni di un film-maker*, Venezia, Arsenale editrice, 1982.

Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983.

François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Padova, Pratiche editrice, 1997.

Saggi

Domenico Carosso, *La tradizione ebraico-orientale nel cinema comico e in Jerry Lewis*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, pp. 73-82.

Giorgio Cremonini, *Un destino da clown*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, pp. 131-139.

Nicole Karoubi, *Jerry Lewis e lo schlemiel della tradizione ebraica*, in *Freedonia: cinema comico ebraico americano*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Borin (Comune di Venezia, Assessorato alla cultura, Ufficio attività cinematografiche; Comune di Modena, Assessorato alla cultura, Ufficio cinema), Venezia, 1982, pp. 141-148.

Steven Shaviro, *The cinematic body*, in Sandra Buckley, Brian Massumi, Michael Hardt (a cura di), *Theory out of Bounds*, University of Minnesota press, USA, 1993, vol. II.

Articoli

Adriano Aprà, *Il meraviglioso mondo di Jerry Lewis*, in «Filmcritica: mensile di studi cinematografici», A.15, n. 141, gennaio 1964, pp.27-52.

Chris Fujiwara, *Jerry Lewis*, in «Senses of Cinema», www.sensesofcinema.com, n. 79, luglio 2016.

Brooks E. Hefner, *The End of the System, Post-Studio Stardom, and the Total Auteur*, in «Journal of Film and Video», Vol. 66, n. 4, inverno 2014, pp. 3-18.

Marco Grosoli, *The Errand Boy (1961)*, in «Senses of Cinema», www.sensesofcinema.com, n. 79, luglio 2016.

Frank Krutnik, *Jerry Lewis: The Deformation of the Comic*, in «Film Quarterly», Vol. 48, n. 1, autunno 1994, pp. 12-26.

Jonathan Romney, *The fickle finger of fame*, in «Sight and Sound», Vol. 15, Fasc. 6, giugno 2005, pp. 36, 38-39, consultato in edizione digitale il 6 luglio 2022.
<https://www.proquest.com/docview/237112376/fulltext/EB4E85C78ED341FDPQ/1?accountid=130>
[50](#)

SITOGRAFIA

[https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hollywood_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

<https://www.treccani.it/vocabolario/gag>

VIDEOGRAFIA

I sette magnifici Jerry, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata (96')

Il Cenerentolo, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, commento sottotitolato in italiano alle scene di Jerry Lewis e Steve Lawrence (84')

Il Mattatore di Hollywood, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, commento sottotitolato in italiano alle scene di Jerry Lewis e Steve Lawrence (88')

Jerry 8 e 3/4, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, commento sottotitolato in italiano alle scene di Jerry Lewis e Steve Lawrence (97')

L'idolo delle donne, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, commento sottotitolato in italiano alle scene di Jerry Lewis e Steve Lawrence (92')

Le folli notti del dottor Jekyll, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, speciale "Paramount negli anni 50" (103')

Ragazzo tuttofare, versione italiana

In DVD

ed. Master, Italia, 2007, contiene versione originale con possibilità di sottotitoli italiani e versione italiana doppiata, contenuti speciali vari tra cui "Jerry Lewis risponde ad una lettera di Stan Laurel" (69')

FILMOGRAFIA¹⁷⁴

Artisti e modelle (Artists and Models, 1959)

Regia: Frank Tashlin; soggetto: dal testo teatrale di Michael Davidson e Norman Lessing; sceneggiatura: Frank Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker; fotografia: Daniel L. Fapp; scenografie: Hal Pereira, Tambi Larsen (art direction), Sam Comer, Arthur Krams (set decoration); costumi: Edith Head; montaggio: Warren Low; musiche: Walter Sharf; canzoni: “Innamorata”, “Artists and models”, “The lucky song”, “When you pretend”, “You look so familiar”, “The bat lady” di Jack Brooks e Harry Warren; aiuto regia: Charles C. Coleman (C. C. Coleman Jr.); interpreti: Jerry Lewis (Eugene Fullstack), Dean Martin (Rick Todd), Shirley Mac Laine (Bessie Sparrowbrush), Dorothy Malone (Abigail Parker), Eddie Mayehoff (Mr. Murdock), Eva Gabor (Sonia), Anita Ekberg (Anita), Herbert Rudley (Samuels, capo del servizio segreto), Richard Shannon (Rogers, agente segreto), Richard Webb (Peters, agente segreto), Kathleen Freeman (Mrs. Mildoon), Art Baker (speaker della TV, se stesso); produzione: Hal B. Wallis per Paramount; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti D’America; durata 109’.

Il Cenerentolo (Cinderfella, 1959)

Regia: Frank Tashlin; soggetto: fiaba omonima di Perrault; sceneggiatura: Frank Tashlin; fotografia: Haskell Boggs; scenografie: Henry Bumstead, Hal Pereira (art direction), Sam Comer, Robert Benton (set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore, Nat Wise; montaggio: Arthur P. Schmidt; musiche: Walter Sharf; canzoni: *The other fella*, *Everybody needs to care for somebody*, *Let me be a people* di Jack Brooks e Harry Warren; *The princess Waltz* di Jack Brooks, Harry Warren e Walter Sharf; aiuto regia: Charles C. Coleman (C. C. Coleman Jr.); interpreti: Jerry Lewis (Fella), Ed Wynn (Fairy Godfather), Judith Anderson (Emily Kingston, la matrigna cattiva), Anna Maria Alberghetti (principessa Charming del Granducato di Moravia), Henry Silva (Maximilian Kingston), Robert Hutton (Rupert Kingston), Count Basie e la sua orchestra (loro stessi), Alan Reed (padre di Fella), Barry

¹⁷⁴ Marco Maccaferri *Filmografia*, in Mauro Marchesini, *Jerry Lewis. Un comico a perdere*, Verona, Casa editrice Mazziana, 1983, pp. 164-214.

Gordon (Fella a 11 anni), Stephen Hanner (Maximilian da ragazzo), Richard Klein (Rupert da ragazzo) ; produzione: Jerry Lewis Production; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti D'America; durata 99'.

Ragazzo tuttofare (The Bellboy, 1960)

Regia: Jerry Lewis; soggetto e sceneggiatura: Jerry Lewis; fotografia: Haskell Boggs; scenografie: Henry Bumstead, Hal Pereira (art direction), Sam Comer, Robert Benton (set decoration); costumi: Pat Barto, Sy Devore, Mickey Hays; montaggio: Stanley Johnson, Artie Schmidt; musiche: Walter Scharf; aiuto regia: Ralph Axness; interpreti: Jerry Lewis (Stanley), Alex Gerry (direttore dell'hotel), Bob Clayton (Bob, capofattorino), Bill Richmond ("Stan Laurel", l'uomo in nero), Joe Levitch (Jerry Lewis), Milton Berle (fattorino e se stesso), Cary Middlecoff (se stesso, giocatore di golf), The Novelities (se stessi); produzione: Jerry Lewis per Jerry Lewis Pictures; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 72'.

Il mattatore di Hollywood (The Errand Boy, 1961)

Regia: Jerry Lewis; soggetto e sceneggiatura: Jerry Lewis, Bill Richmond; fotografia: W. Wallace Kelley; scenografie: Hal Pereira Arthur Lonergan (art direction), Sam Comer, James Payne (set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore, Nat Wise; montaggio: Stanley E. Johnson; musiche: Walter Sharf, canzone: "That's the way" di Jerry Lewis, Bill Richmond, Lou Y. Brown, cantata da Pat Dahl; aiuto regia: Ralph Axness; interpreti: Jerry Lewis (Morty S. Tashman e l'attacchino), Brian Donlevy (Mr. Tom "T.P." Paramutual, direttore degli Studi Paramutual), Howard McNear (Dexter Sneak), Dick Wesson (A.D. l'aiuto regista), Robert Ivers (giovane regista da New York), Kathleen Freeman (Sig.ra Paramutual), Stanley Adams ("Grumpy"), Felicia Atkins (Serina), Iris Adrian (Miss Anastasia, la grande attrice), Paul e Mary Ritz (marionettisti che azionano il pupazzo Magnolia), Bill Richmond (l'uomo con il monocolo nell'ascensore), Dan Blocker (Hoss Cartwright, della trasmissione "Bonanza"); produzione: Jerry Lewis e Ernest D. Glucksmann per Paramount Pictures; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 92'.

L'idolo delle donne (The Ladies Man, 1961)

Regia: Jerry Lewis; soggetto e sceneggiatura: Jerry Lewis, Bill Richmond; fotografia: W. Wallace Kelley; scenografie: Hal Pereira, Ross Bellah (art direction), Sam Comer, James Payne (Set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore, Nat Wise; montaggio: Stanley Johnson; musiche: Walter Scharf; canzoni: "Don't go to Paris" cantata da Vicky Benet, "He doesn't know" cantata da Pat Stanley, "The ladies' man. Bang tail" di Harry James, suonato da James e la sua orchestra; aiuto regia: Ralph Axness, Charles C. Coleman (C. C. Coleman Jr.); interpreti: Jerry Lewis (Herbert H. Heebert/Mama Heebert), Helen Traubel (Miss Helen N. Wellenmellon), Kathleen Freeman (Katie), Hope Holiday (Miss Anxious), Pat Stanley (Fay), Buddy Lester (Willard C. Gainsborough), Sylvia Lewis (Miss Cartilagine), George Raft (se stesso), Harry James e la sua orchestra (se stesso); produzione: Jerry Lewis per Paramount Pictures, York Pictures Corporations; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 95'.

Le folli notti del dottor Jekyll (The Nutty Professor, 1962)

Regia: Jerry Lewis; soggetto: liberamente tratto dalla novella *Il dottor Jeckyll e Mr. Hide* di R. L. Stevenson; sceneggiatura: Jerry Lewis, Bill Richmond; fotografia: W. Wallace Kelley; scenografie: Hal Pereira, Walter Tyler (art direction), Sam Comer, Robert Benton (set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore, Nat Wise; montaggio: John Woodcock; musiche: Walter Scharf; canzoni: "We've got a world that swings" di Lil Mattis, Louis Yule Brown, cantata da Jerry Lewis, "That old black magic" di Johnny Mercer, Harold Arlen, cantata da Jerry Lewis, "It's love, love, love"; aiuto regia: Ralph Axness; interpreti: Jerry Lewis (Julius a 2 anni, dr. Julius Kelp, Buddy Love), Stella Stevens (Stella Purdy), Del Moore (dr. Mortimer S. Warfield), Kathleen Freeman (Millie Lemmon), Buddy Lester (barman); produzione: Ernest D. Glucksman per Jerry Lewis Enterprise Inc.; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata 107'.

Jerry 8 e 3/4 (The Patsy, 1964)

Regia: Jerry Lewis; soggetto e sceneggiatura: Jerry Lewis, Bill Richmond; fotografia: W. Wallace Kelley; scenografie: Hal Pereira, Cary Odell (art direction), Sam Comer, Ray Moyer (set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore; montaggio: Arthur P. Schmidt, John

Woodcock; musiche: David Raksin; canzone: "I lost my heart in a drive-in movie" di Jack Brooks, David Raskin, cantata da Jerry Lewis; aiuto regia: Ralph Axness, Dale Coleman, Howard Roessel; interpreti: Jerry Lewis (Stanley Belt/trio di coriste), Ina Balin (Ellen Betz), Everett Sloane (Caryl Fergusson), Phil Harris (Chic Wymore), Keenan Wynn (Harry Silver), Peter Lorre (Morgan Heywood), John Corradine (Bruce Arden), Hans Conreid (dr. Müle-rrr), George Raft (se stesso), The Step Brothers (se stessi), Ed Sullivan (se stesso), Ed Wynn (se stesso), Buddy Lester (Rex Osgood, presentatore del Copa Café); produzione: Ernest D. Glucksmann per Paramount Pictures, Patti Enterprises; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 101'.

Pazzi, pupe e pillole (The Disorderly Orderly, 1964)

Regia: Frank Tashlin; soggetto: Norm Liebermann, Ed Haas; sceneggiatura: Frank Tashlin; fotografia: W. Wallace Kelley; scenografie: Hal Pereira, Ambi Larsen (art direction), Sam Comer, Ray Moyer (set decoration); costumi: Edith Head Sy Devore; montaggio: John Woodcock Arthur Schmidt; musiche: Joseph J. Lilley; canzone: "Disorderly orderly" di Leon Carr, Earl Shuman, cantata da Sammy Davis Jr. aiuto regia: Ralph Axness; interpreti: Jerry Lewis (Jerome Littlefield), Glenda Farrell (dott.ssa Howard), Everett Sloane (Mr. Tuffington), Karen Sharpe (Julie), Kathleen Freeman (infermiera Maggie Higgins), Susan Oliver (Susan Andrews); produzione: Jerry Lewis Production, York Pictures Corp.; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 89'.

I sette magnifici Jerry (The Family Jewels, 1965)

Regia: Jerry Lewis; soggetto e sceneggiatura: Jerry Lewis, Bill Richmond; fotografia: W. Wallace Kelly; scenografie: Hal Pereira, Jack Poplin (art direction), Sam Comer, Robert Benton (Set decoration); costumi: Edith Head, Sy Devore, Nat Wise; montaggio: John Woodcock, Arthur Schmidt; musiche: Pete King; aiuto regia: Ralph Axness; interpreti: Jerry Lewis (autista Willard Woodward, clown Ewerett Peyton, marinaio Julius Peyton, gangster Bugs Peyton, detective Shylock Peyton, fotografo Julius Peyton, pilota Eddie Peyton), Donna Butterworth (Donna Peyton), Sebastian Cabot (dr. Matson), Neil Hamilton (avvocato); produzione: Jerry Lewis per Jerry Lewis Enterprises Inc.; distribuzione: Paramount Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata 98'.

