

Billy Wilder, un regista tra due culture:
dietro l'apparenza, sotto l'allusione
(Prima parte)

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online \(italiano e inglese\)](#)

"Sono un miscuglio"
Billy Wilder

1. Introduzione

[Quando la moglie è in vacanza \(1955\)](#)

[A qualcuno piace caldo \(1959\)](#)

La gonna di Marilyn sollevata dall'aria della grata della metropolitana è diventata un'icona del XX secolo, e "Nessuno è perfetto" una delle più famose e ricordate battute conclusive di un film. Eppure, probabilmente molti di noi non saprebbero ricordare il nome del regista di questi film - Billy Wilder. A differenza di altri registi, il cui nome è estremamente popolare (Alfred Hitchcock, Woody Allen, Stanley Kubrick ...), il nome di Billy Wilder è quasi dimenticato, anche perchè, a differenza di molti suoi colleghi, i suoi film non sono stati oggetto di moltissimi contributi critici, e la bibliografia disponibile è relativamente scarsa (Nota 1)(mentre abbondano i lavori biografici e le interviste, tra cui quella fondamentale di Cameron Crowe - Nota 2). Eppure, Wilder è stato autore, oltre che di commedie di grande successo, di capolavori noir come *La fiamma del peccato* (1945) e di drammi potenti come *Viale del tramonto* (1950), e la sua carriera ha coperto cinquant'anni di cinema "classico" hollywoodiano, fruttandogli, tra l'altro, dodici *nominations* agli Oscar come sceneggiatore e otto *nominations* come regista, sei Oscar effettivi, quattro suoi film inclusi nell'elenco dei più grandi film americani stilata dall'American Film Institute, e un numero di film considerati "degni di conservazione" da parte del National Historic Register maggiore di qualsiasi altro regista (Nota 3).

In parte tutto ciò può essere spiegato con il disinteresse di Wilder, se non proprio disprezzo, per la visione del regista come "autore" (tipica di molti movimenti assimilabili alla *Nouvelle Vague* francese) e per la stessa attività dei critici cinematografici. Ciononostante, pur contestando e deridendo l'auto-referenzialità di "autori" come Godard, che secondo lui, con i loro virtuosismi stilistici, sembravano mettere in secondo piano l'importanza della trama e dello sviluppo psicologico dei personaggi, forse nessuno come Wilder può essere considerato come "autore" dei suoi film, visto che non ha mai diretto un film che non fosse stato scritto da lui - da cui l'importanza della sceneggiatura anche rispetto alla successiva realizzazione di un film.

2. Un regista tra due culture

Pur essendo nato in una città della Galizia, oggi situata in Polonia ma allora parte dell'impero austro-ungarico, e portando dunque con sé il lascito del "vecchio mondo mittel-europeo", l'influenza americana fu sin dall'infanzia un elemento importante per Wilder (sua madre aveva vissuto in America da ragazza, un fratello maggiore era emigrato negli Stati Uniti). Proprio la sua conoscenza della cultura americana gli aprì le porte del giornalismo, portandolo presto a Berlino, dove ebbe modo di partecipare a pieno titolo all'atmosfera vivace della Repubblica di Weimar, un clima culturale fortemente influenzato da elementi come il jazz, il charleston, e in generale i film americani degli anni '20. Le esperienze come giornalista, riflesse poi in film come *L'asso nella manica* (1951) e *Prima pagina* (1974), saranno fondamentali per sviluppare quella tipica osservazione dei comportamenti umani e quel realismo di rappresentazione che sono una delle costanti dei suoi film.

A Berlino Wilder iniziò a interessarsi di cinema e a collaborare a sceneggiature, finché, all'ascesa di Hitler, nel 1934 decise di espatriare, prima a Parigi (dove girò il suo primo film, *Mauvaise Graine* o *Amore che redime* (1933), poi negli Stati Uniti (la madre, il patrigno e la nonna morirono ad Auschwitz). Questa sua condizione di "esule" condizionò sempre la visione della vita e del cinema di Wilder, anche se non gli fu difficile adattarsi alla cultura americana e, in particolare, al sistema produttivo hollywoodiano e all'allora imperante "star system". Come vedremo, se da una parte Wilder condivise pienamente i valori della sua nuova "patria di elezione", allo stesso tempo si sentì sempre un po' un "estraneo", il che gli permise di osservare e descrivere la società americana con un occhio distaccato - una posizione particolare, da eterno "esule", in bilico tra due culture molto diverse, che gli permise di vivere con intensità il confronto interculturale: il vedere cioè "il diverso come familiare, e il familiare come diverso".

3. Al crocevia di influenze diverse

"Noi che avevamo le nostre radici nel passato europeo, penso, abbiamo portato con noi un atteggiamento nuovo nei confronti dell'America, un occhio nuovo con cui esaminare questo paese tramite il cinema, rispetto all'occhio dei cineasti nati in America, che erano abituati a tutto ciò che li circondava" - Billy Wilder (Nota 3)

L'arrivo di Wilder negli Stati Uniti accadde in un momento particolare per la storia del cinema. Con la fine della stagione espressionista del cinema tedesco, che negli anni '20 era stato secondo solo a quello americano, e con l'avvento del nazismo, molti cineasti, sceneggiatori, tecnici e attori si erano già trasferiti a Hollywood, e tra loro personalità come, tra gli altri, Peter Lorre, Marlene Dietrich, Ernst Lubitsch, F.W.Murnau, Emils Jannings, Conrad Veidt, Wilhelm Dieterle e Edgar G.Ulmer, che avrebbero profondamente influenzato il cinema americano degli anni a venire.

I primi anni '30 avevano anche visto la definitiva affermazione del sonoro, che per Wilder, sceneggiatore prima ancora che regista, significava la possibilità di giocare moltissimo con dialoghi vivaci, sottintesi e allusioni e con la descrizione di situazioni e personaggi che non sarebbero stati possibili con gli "intertitoli" inseriti nei film muti per chiarire la trama e i contenuti delle conversazioni. E proprio Ernst Lubitsch, maestro delle commedie romantiche dall'eleganza formale, dai dialoghi frizzanti e dalle raffinate allusioni sessuali (tanto da aver dato origine al cosiddetto "tocco di Lubitsch"), sarebbe stato, insieme a Erich von Stroheim, uno dei maggiori ispiratori di

Wilder che non a caso dichiarò più volte che quando non sapeva come delineare una situazione, si chiedeva sempre: "Come avrebbe fatto Lubitsch?".

Wilder si inserì agevolmente nel sistema produttivo hollywoodiano, allora al suo apogeo, e entro i cui limiti e col cui supporto produsse il meglio del suo lavoro, rendendosi però man mano sempre più indipendente ma al contempo scegliendosi con cura i collaboratori, in primo luogo i suoi cosceneggiatori di una vita, Charles Brackett (con cui scrisse tredici film) e più tardi I.A.L. Diamond (con cui ne scrisse undici).

Paradossalmente, poi, Wilder operò principalmente nel periodo in cui fu in vigore lo stretto codice censorio detto *Production Code* (o *Hays Code*, dal nome del presidente della Motion Picture Producers and Distributors of America), con cui, dal 1934 al 1968, gli *studios* si auto-imposero limiti severissimi nella rappresentazione dei contenuti dei film, in particolare riguardo al sesso e alla violenza. Proprio l'impossibilità di "mostrare" direttamente ed esplicitamente, impose (e consentì) a registi come Wilder di dare sfogo alla propria inventiva e creatività, giocando moltissimo, come vedremo, sui sottintesi, sui doppi sensi, sulle allusioni.

Ma la particolarità della figura di Billy Wilder consiste anche nel fatto che, pur lavorando entro i confini del sistema hollywoodiano, da "esule", "emigrato" e "osservatore esterno" poteva usare la sua sensibilità europea per cogliere, meglio di molti altri americani, le ansie, le frustrazioni e le ossessioni di una società verso la quale continuò per tutta la vita a provare un senso di non-appartenenza e di estraneità: di qui la "doppia prospettiva" con cui riusciva a considerare questa società, e le diverse, e a volte, contrastanti, sensibilità che lo portarono a creare un cinema "di mezzo", quasi da intermediario tra due culture:

"Anche se i film di Wilder si situano sempre nella corrente tradizionale del cinema di intrattenimento hollywoodiano, ciò che li rende speciali e audaci è una forma di critica sociale che lavora entro, e tuttavia fa pressione contro, il sistema degli studios, con la costante minaccia di diventare più cupo, più inquietante, più sessuale e più politico di quanto permetta il sistema stesso" (Nota 4).

4. Fra travestimento e mascheramento

"Qualsiasi significato vogliate trovare nei miei film, è tutto messo come di contrabbando, sapete - come introdotto di frodo" - Billy Wilder (Nota 5, p. 68)

Al livello più diretto ed esplicito, l'interesse di Wilder per il conflitto tra l'essere e l'apparire, tra la persona e la personificazione, tra la realtà e la finzione, tra l'autenticità e l'inganno, si esprime con il tema del travestimento e del mascheramento, che appare spesso nei suoi film, a prescindere dal genere a cui appartengono, ed è strettamente legato alla sua condizione di "esule":

"La propensione di Wilder per la finzione e per lo "spacciarsi per un altro" deve anche essere vista nei termini della sua esperienza di esule. La perdita della sicurezza politica ed economica e dell'identità sociale e personale costituisce una parte fondamentale dell'essere un rifugiato, e le strategie di impersonare qualcun altro, di travestirsi, di "cambiare forma", e di "mimetizzarsi" culturalmente sono centrali negli sforzi dell'esule di sopravvivere al trasferimento forzato, alle difficoltà economiche, e all'ostracismo sociale ... Così che anche quando sono al servizio

dell'intrattenimento, lo "spacciarsi per un altro" e il mascheramento comportano sempre una dimensione politica" (Nota 4, p. 118-119)

Già nel titolo originale del suo primo da regista, *The Major and the Minor - Frutto proibito*, cela un'ambiguità, in quanto Maggiore e Minore stanno anche per i due protagonisti del film, un *maggiore* dell'esercito (Ray Milland) e una ragazza (Ginger Rogers) che, per pagare la tariffa ridotta sul treno, si finge *minorenne*, più esattamente dodicenne. Questo provoca una serie di situazioni comiche ma anche imbarazzanti, poichè il maggiore si innamora presto della ragazza, ma non può ovviamente accettarlo ... Il mascheramento viene tenuto sul filo del rasoio per quasi tutto il film, e la ragazzina finisce addirittura per passare la notte nel compartimento-letto del maggiore, che le leggerà la fiaba della buonanotte (come vedremo, la scena degli incontri notturni su un treno comparirà anche in altri film di Wilder). Dietro un meccanismo di commedia leggera si nasconde così il tabù del desiderio sessuale per una minorenne (oggi diremmo pedofilia).

[Frutto proibito \(1942\)](#)

Anche nel suo secondo film, *I cinque segreti del deserto*, ambientato in Egitto durante la seconda guerra mondiale, non manca il mascheramento: un soldato inglese (Franchot Tone) si finge cameriere in un albergo per infiltrarsi nello stato maggiore di Rommel e scoprire dove i tedeschi hanno nascosto dei depositi di approvvigionamenti, dando origine ad un'alternanza di commedia e *suspense* in quello che è sostanzialmente un film di guerra. Da notare che, per impersonare Rommel, Wilder chiamò il regista Erich von Stroheim (che apparirà anche nel successivo *Viale del tramonto*), che era stato tra i primi ad auto-esiliarsi in America all'avvicinarsi del nazismo.

Persino in un film ambientato in un campo di prigionia nazista, *Stalag 17* (trailer italiano [qui](#)), Wilder riesce ad aggiungere tocchi di commedia e quindi a mischiare i generi (cosa per cui il film fu aspramente criticato all'uscita). Nelle baracche in cui sono confinati, i prigionieri americani progettano una fuga, ma sospettano che uno di loro (William Holden) sia una spia, visto che intrattiene piccoli affari con i tedeschi. Pur nella loro tragica situazione, i prigionieri non rinunciano ad organizzare una festa e a ballare tra di loro, e qualcuno si traveste persino da donna (video 1). E si inventano pure una scena di "indottrinamento" (video 2), con uno di loro che, atteggiandosi a Hitler, fa loro una predica: e quando il comandante del campo interviene per sedare questa messinscena, i prigionieri (che finora abbiamo visto solo di spalle), improvvisamente si voltano ... e scopriamo che sono tutti truccati da Hitler! Al che il comandante (interpretato, guarda caso, dal regista Otto Preminger, anche lui esule tedesco in America) sbotta, "Un solo Hitler è abbastanza!".

[Stalag 17 \(1953\)](#)

[Video 1](#)

[Video 2](#)

Naturalmente, il travestimento è portato ai massimi livelli di comicità e di ambiguità in *A qualcuno piace caldo*, in cui due spiantati musicisti (Tony Curtis e Jack Lemmon), avendo involontariamente assistito al massacro di San Valentino, per sfuggire ai gangster che danno loro la caccia, si travestono da donna ed entrano in un'orchestra femminile, dove la cantante (Marilyn Monroe) scatenerà ovviamente il loro desiderio. Ma con il rovesciamento dei ruoli arriva anche una nuova esperienza per i due che, ora visti come donne, attireranno le attenzioni più o meno grossolane dei maschi ... facendo capire loro cosa significhi essere donna in un mondo dallo sguardo prevalentemente maschile ...

A qualcuno piace caldo (1959)

Il travestimento qui genera ben più di un malinteso superficiale, ma arriva a toccare i temi ben più profondi dell'identità sessuale e di genere e a mettere in discussione le false sicurezze e le ipocrisie di una società. Mentre infatti Curtis si traveste (ancora!) da miliardario per sedurre Marilyn, Lemmon è costretto a subire le *avances* di un vero vecchio miliardario, con cui dovrà ballare il tango tutta la notte. E al ritorno nella loro camera d'albergo, Curtis trova Lemmon esaltato perchè si è appena ... fidanzato col miliardario! E alla rimostranza di Curtis, "Ma tu sei un uomo, perchè un uomo vorrebbe sposare un altro uomo?", candidamente Lemmon risponde, "Per sistemarsi!". E Curtis ribatte, "Ma ci sono le leggi, le convenzioni, *sono cose che non si fanno!* ... Ripeti a te stesso: *Sono un uomo, sono un uomo!*". Qui siamo ben al di là dello scambio di ruoli e della mascherata per burla: ciò che viene messo in gioco è l'essenza stessa della propria identità sessuale ... ma il conflitto tra "essere" e "apparire" non viene mai risolto nel film, visto che, come abbiamo visto nel video di apertura di questo *Dossier*, Lemmon non riuscirà ad uscire dal suo nuovo ruolo sociale di donna, e il suo spasimante accetterà tutto con quella famosissima battuta finale, "Nessuno è perfetto!".

A qualcuno piace caldo (1959)

Non dimentichiamo che nel 1959 la censura del Codice Hays era tuttora in vigore: *"Con le sue allusioni, i suoi doppi sensi, e le sue battute sconce, con chiari riferimenti a omosessualità, sesso orale, castrazione, impotenza, e transessualità, A qualcuno piace caldo può vantarsi di avere sfidato la censura più della maggior parte dei suoi predecessori americani"* (Nota 4, p. 103).

(Nota a margine: molto più tardi, anche l'attore Michael (Dustin Hoffmann), si troverà costretto a travestirsi da donna in *Tootsie* (di Sydney Pollack, USA 1982), si innamorerà di una collega (che perciò lo crederà lesbica ...) e farà innamorare di sé il padre della ragazza ... Come non pensare a quanto Billy Wilder aveva anticipato nei suoi film?)

Il travestimento è una tale costante nei film di Wilder che persino in uno thriller come *Testimone d'accusa* gioca un ruolo fondamentale. Leonard Vole (Tyrone Power), accusato di omicidio, viene difeso da un valente avvocato (Charles Laughton), anche se la moglie, Christine Helm (Marlene Dietrich) non intende confermare l'alibi del marito. Nel processo, pertanto, le cose volgono male per Vole, quando improvvisamente, la sera prima dell'udienza finale, l'avvocato riceve una strana telefonata da una donna (video 1), che lo invita ad un incontro, in cui gli vende delle lettere scritte da Christine ad un suo amante, lettere che attestano come la stessa Christine voglia incastrare il marito per liberarsi di lui. Presentando queste lettere in tribunale, l'avvocato riesce a far perdere il controllo a Christine, che confessa i suoi intenti, e la giuria a questo punto scagiona il marito.

Ma le sorprese non sono finite ... Alla fine dell'udienza (video 2), Christine svela il suo piano: il marito è effettivamente colpevole, e la donna che ha consegnato le lettere è ... lei stessa, travestita in modo da non farsi riconoscere. Con queste false lettere la giuria avrebbe riconosciuto la sua spregevolezza e, di contro, avrebbe assolto il marito - come in effetti è successo. Un ultimo colpo di scena: il marito si presenta ora con una sua amante e si beffa di Christine, che, brandendo il coltello ancora presente su un tavolo come prova indiziaria, lo uccide ... E alla fine l'avvocato, scosso dal coraggio di questa donna, finirà per assumerne la difesa nel nuovo processo che si aprirà nei suoi confronti ... Un thriller, insomma, pieno ancora una volta di travestimenti, mascherate, menzogne e voltafaccia, che nemmeno l'esperto e abile avvocato riesce a padroneggiare. E la verità rimane un

concetto ambiguo e soggetto a ogni sorta di inganno ... Non a caso Agatha Christie ebbe a dire che il film di Wilder è stato il miglior adattamento cinematografico di un suo romanzo.

Testimone d'accusa (1957)

[Video 1](#)

[Video 2](#)

5. Ruoli identitari e ruoli sociali

"Io avevo sempre giocato a carte scoperte coi censori. Il sesso c'è nei miei film, ma o è drammatico o è comico. Per esempio, la scena sullo yacht tra Tony Curtis e Marilyn Monroe è una scena tutta da ridere, e infatti la passai liscia, con la censura. Una volta vidi un film in cui un tizio doveva dire a un altro: "Figlio di un cane", una frase ovviamente proibita. Per aggirare la censura, gli avevano fatto dire: "Se tu avessi un padre, abbaierebbe". Ecco, se ci infili un tocco di comicità, la passi liscia. Io ero sempre stato molto guardingo con quelli là, la commissione di censura. Però ero sempre stato anche leale con loro, e loro con me, tranne che in un paio di occasioni, una delle quali fu Baciami, stupido" (Nota 2, p. 156)

Billy Wilder realizzò la gran parte dei suoi film negli anni '40 e '50, quando il ferreo Codice Hays era ancora in pieno vigore, e negli anni '60 e '70, quando ormai stava per essere (o era stato) cancellato. Abbiamo visto come lui fosse un maestro nell'aggirare la censura con un sottile e continuo gioco di allusioni, sottintesi, doppi sensi. Ma l'aspetto sessuale nei suoi film è anche strettamente legato ai *ruoli* che uomini e donne giocano nella società e alle regole e convenzioni che devono rispettare e che spesso li costringono entro precise identità, sia individuali che sociali. La rottura di queste convenzioni, lo smascheramento delle finzioni, lo svelamento delle apparenze è un a costante di tutta l'opera di Wilder.

Baciami, stupido, ad esempio, il film a cui Wilder fa riferimento nella citazione qui sopra, fu bersagliato dalla censura proprio perché si prendeva gioco, in modi abbastanza evidenti, dei rapporti matrimoniali ed extra-matrimoniali, e di come anche le relazioni sessuali possano essere mercificate e ridotte a giochi moralmente ambigui. In questo film un famoso cantante dongiovanni, Dino (Dean Martin), capita in auto in un paese del Nevada (non a caso di nome Climax, che inglese significa anche "orgasmo") (video 1; video 2: l'intero film in inglese). Lì incontra un compositore, Orville (Ray Walston), che, insieme ad un amico, è disposto a fare di tutto per fargli accettare una sua canzone: fa in modo che l'auto vada in *panne* e gli fa credere che una prostituta, Polly the Pistol (Kim Novak), sia sua moglie (Felicia Farr), spingendolo tra le sue braccia. Senonché poi, in un sussulto di gelosia, ferma tutto e ... si porta a letto Polly, mentre sua moglie finirà per davvero nel letto di Dino ... Una commedia degli equivoci cinica, amara e anche un po' malinconica, che mette alla berlina le convenzioni sociali e si beffa dei rapporti adulterini: la moglie diventa per una notte la prostituta, e viceversa. *"Ci furono battaglie con la censura per il décolleté di Kim Novak, e una scena d'amore tra la Farr e Dean Martin dovette essere sforbiciata per placare la Chiesa cattolica; che tuttavia attaccò il film quando uscì nelle sale. Qui Wilder e Diamond [il suo sceneggiatore di fiducia] forzarono le barriere, e le barriere rimbalzarono. Fu il primo grosso rovescio del regista"* (Nota 2, p. 349).

Baciami, stupido (1964)

[Video 1](#)

[Video 2](#)

Solo l'anno prima Wilder aveva diretto *Irma la dolce*, ancora con Jack Lemmon e Shirley MacLaine, la storia a lieto fine di una prostituta "dal cuore d'oro" (MacLaine), che è un misto di ingenuità e furbizia, come dimostra nella sequenza qui sotto, in cui da smaliziata "professionista" sa come toccare le corde più sensibili dei suoi clienti per "estorcere" loro più denaro. In questa sequenza introduttiva ci sono già le premesse per i temi ricorrenti di Wilder, che anche in questo film sono basilari, a cominciare dalla menzogna (sia pure "edulcorata"), dalla finzione e dalla necessità di crearsi delle maschere per sopravvivere in un mondo comunque duro e schiavo delle convenzioni sociali.

[Irma la dolce \(1963\)](#)

Il destino di Irma "la dolce" è destinato inevitabilmente ad incrociarsi con quello di un gendarme (Lemmon), all'inizio apparentemente irreprensibile quanto (anche lui) ingenuo, come dimostra in questo dialogo (video qui sotto) con il barista della *brasserie* di fronte all'Hotel Casanova, dove avvengono gli incontri galanti. Il gendarme si scandalizza quando il barista gli descrive cosa accade in quella via e in quell'albergo: "Ma è illegale!", il che provoca la prima frecciatina di Wilder: "Ciò dimostra in che razza di mondo viviamo - l'amore è illegale, ma l'odio no!". Il barista prosegue dicendo come la ricerca di un po' di calore e tenerezza da parte di un cittadino sia cosa naturale, in quanto fa parte di un ciclo di rapporti umani (ed economici), dove persino i poliziotti (corrotti) hanno la loro parte - al che il nostro gendarme, disgustato, urla, "Ma c'è un poliziotto da queste parti che non è corrotto!". I successivi eventi della storia si incaricheranno di smontare questa rigidità assoluta del nostro eroe ...

[Irma la dolce \(1963\)](#)

Il gendarme finisce per innamorarsi della dolce Irma, e a questo punto non solo le sue iniziali certezze oscillano, ma, nel tentativo di assicurarsi i suoi servigi "in esclusiva" (ed anche, in realtà, per convincerla a ricambiare i suoi sentimenti), arriverà a travestirsi da gentiluomo inglese, Lord X (sequenza qui sotto). Ancora una volta, il mondo di Wilder è governato dai ruoli che la società ci impone, e gli individui devono ricorrere a tutta una serie di sotterfugi (inganni, mascheramenti, equivoci e finzioni di ogni tipo) per far emergere, e alla fine trionfare, i sentimenti veri e gli autentici rapporti tra le persone, in un film che è al contempo una commedia assolutamente classica e un dramma personale e sociale. *"All'inizio degli anni sessanta, [Wilder] anticipa la crisi del cinema hollywoodiano (di cui è uno degli indiscussi maestri), ipotizzando quella pratica di contaminazione dei generi che qui ancora non si vede, ma che si può intuire come sbocco inevitabile"* (Nota 7).

[Irma la dolce \(1963\)](#)

In uno dei suoi ultimi film, *Che cosa è successo tra mio mio padre e tua madre?* (il titolo originale, *Avanti!*, fa riferimento alla parola italiana che i protagonisti usano per rispondere a chi bussa alla porta della loro camera d'albergo), Wilder torna a descrivere la trasformazione di una persona, questa volta in modo più interiorizzato e forse più profondo. Un ricco uomo d'affari americano, Wendell Armbruster III (Jack Lemmon) arriva ad Ischia per recuperare la salma del padre e scopre che è morto proprio tra le braccia di un'amante, che vedeva una volta all'anno durante le sue vacanze in Italia. Ad Ischia incontra però anche la figlia dell'amante del padre, la londinese Pamela Piggott (Juliet Mills), anche lei ignara di quanto accaduto. Le reazioni dei "figli" sono molto diverse: all'iniziale giudizio morale assoluto di Armbruster fa riscontro la flessibilità e la

comprensione umana di Pamela, finché questa occasione di incontro finirà per insegnare a Armbruster a godersi di più la vita e a prenderla con più calma e serenità.

Che cosa è successo tra mio padre e tua madre? (1972)

"Per dipingere il crescente amore tra Armbruster e Pamela, Wilder usa uno dei suoi meccanismi preferiti - la trasformazione - ma come mezzo per rendere più umani i personaggi, non per mascherarli. Armbruster comincia ad indossare la giacca di suo padre; Pamela, il vestito di sua madre. Poi cominciano ad usare gli stessi soprannomi che i loro genitori usavano l'uno con l'altra - Willie e e Kate. Che cosa è successo tra mio padre e tua madre? è l'unico film di Wilder in cui ci si aspetta che un atto di sotterfugio duri per tutta una vita perché è fondato sull'amore" (Nota 6, p. 97-98). Certo, le convenzioni sociali non vengono cancellate: anche Armbruster e Pamela decideranno di ritrovarsi, come i facevano i loro genitori, una volta all'anno ad Ischia, pagando con undici mesi di "vita borghese normale" quell'unico mese in cui saranno veramente se stessi.

Anche in questo caso, come in *Irma la dolce*, la commedia assume toni, se non drammatici, di seria riflessione, su vari fronti: il moralismo manicheo con cui gli americani guardano all'Europa, e in particolare all'Italia, messo a confronto con l'umanità ed anche il senso di godimento della vita del vecchio continente; l'adulterio come modo di recuperare il valore del tempo che scorre ed un rapporto più umano con le persone e le cose; l'ironia e la satira, tra tenerezza e cinismo, con cui Wilder guarda a molte sfaccettature della società americana. Certamente i tempi sono cambiati; con l'abolizione del codice censorio, che fino a pochi anni prima aveva causato le aspre polemiche di *Baciarmi, stupido*, Wilder è ora in grado di affrontare più apertamente, e soprattutto con maggiore serenità, temi considerati prima scottanti: *"Dopo anni di elusione della censura con doppi e tripli sensi, questo è il primo film di Wilder a contenere spunti irriverenti e addirittura qualche scena di nudo. Tutto molto sfumato e mai gratuito, ma è un po' come sentire papà dire parolacce per la prima volta"* (Nota 2, p. 351).

Note

- (1) Uno dei contributi critici più recenti ed approfonditi è McNally K. (ed.) 2011. *Billy Wilder, movie-maker: Critical essays on the films*, McFarland.
- (2) Crowe C. 1999. *Conversations with Wilder*, Random House, traduzione italiana 2002, *Conversazioni con Billy Wilder*, Adelphi, Milano.
- (3) Giannetti L. 1981. *Masters of the American Cinema*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, p. 315.
- (4) Gemuenden G. 2008. [A foreign affair: Billy Wilder's American films](#), Berghahn Books, New York and Oxford.
- (5) Horton R. (a cura di/ed.) 2001. *Billy Wilder Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson.
- (6) Dick B.F. 1980. *Billy Wilder*, Twayne Publishers, Boston.
- (7) *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, B.C.Dalai Editore, Milano.

***Per saperne di più ...***

* Dal sito *cinokolossal.com*:

- [Billy Wilder](#): cenni biografici, filmografia, premi, collegamenti

* Dal sito *wikipedia.org*: - [Billy Wilder](#)

* Video dal sito di *La Stampa*:

- [Billy Wilder - Nessuno per 15 anni dalla morte del regista](#)

* Video dal sito *ovovideo.com*: - [Billy Wilder](#)

* Dal canale YouTube di *Emanuele Rauco*: - [Chiedi chi era Billy Wilder](#)

cinemafocus.eu