

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

GABRIELE GIMMELLI

**Orson Welles o la tardività dell'enfant prodige. I casi di  
*The Other Side of the Wind* e *La posta in gioco***

Soltanto a venti, a settanta e ottant'anni  
si producono le cose migliori.  
Il vero nemico della vita è la mezza età.  
Gioventù e vecchiaia sono i periodi migliori –  
per questo la vecchiaia va rispettata  
e si deve dare modo al genio di produrre ancora,  
invece che emarginarlo  
(O.Welles a P. Bogdanovich).

– Cos'è che ti fa tanto ridere?  
– La vecchiaia...

(A.Tamiroff e O.Welles in *Rapporto Confidenziale*).

**Una trasgressione calcolata?**

[...] gran parte delle sue opere esprimono una feroce militanza contro il proprio tempo. [...] In un'era di specializzazione è stato eclettico [...] in lui non troviamo mai sollievo o falso ottimismo [...]. Ciò che trovo particolarmente interessante [...] è che si tratta di una figura tipica e speciale del ventesimo secolo, il romantico fuori tempo del tardo diciannovesimo secolo, deluso o disilluso, che vive quasi estaticamente distaccato dalle nuove e mostruose forme moderne, eppure ne è complice (Said 2009: 35).

È curioso come le parole di Edward W. Said a proposito di Theodor W. Adorno si adattino perfettamente a descrivere la figura di Orson Welles. E la cosa risulta ancora più curiosa se si tiene conto che la sola volta in cui il filosofo tedesco menziona il cineasta americano, lo fa unicamente per metterne in discussione la carica eversiva. In *Dialettica dell'illuminismo*, scritta con Max Horkheimer intorno al 1944,

poco dopo l'uscita del primo lungometraggio di Welles, *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941), Adorno liquida infatti le "violazioni degli usi del mestiere" commesse dal regista come "scorrettezze calcolate", le quali, ben lungi da indebolirlo, "non fanno che confermare e rafforzare la validità del sistema" (Horkheimer, Adorno 2010: 135-36). Welles era qualcosa di più: un indipendente incosciente e spregiudicato che, grazie a una particolarissima e forse irripetibile serie di circostanze,<sup>1</sup> aveva piegato a proprio vantaggio le regole ferree dello *Studio System*. Una volta soltanto, però. Proprio mentre Adorno scrive queste righe, Welles è già stato messo alla porta: i suoi progetti politicamente rischiosi, le polemiche sorte intorno a *Quarto potere*, il deludente responso delle anteprime per *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), avevano ben presto trasformato l'astro nascente della RKO in un personaggio scomodo, per non dire pericoloso. D'altra parte, Welles non poteva non disorientare. In primo luogo, per riprendere le parole di Said, è sicuramente stato un eclettico nell'era della specializzazione: regista per il teatro e per il cinema, attore, *speaker* radiofonico, montatore cinematografico, scenografo, costumista, ma anche prestigiatore e persino corsivista politico. Un eccesso di versatilità che suscitava irritazione e fastidio nell'*intelligenza* americana: "Vogliono un personaggio chiaro. E non vogliono che uno sia due cose insieme" (Welles in Bogdanovich 2016: 301). Al tempo stesso, come ha sottolineato Jonathan Rosenbaum (2007: 279), Welles appariva troppo 'intellettuale' e 'difficile' agli occhi dello spettatore medio: "lo sono perfettamente consapevole di chiedere, nei miei film, un interesse molto specifico da parte del pubblico. Senza quell'attenzione il film va perduto" (Welles in Cobos, Rubio, Pruneda 2005: 165).

Pochi cineasti hanno incarnato come Welles la figura – romantica ma anche tragica – dell'intellettuale modernista che, pur immerso costantemente nel presente, ostenta un'estraneità, con punte di disprezzo, nei confronti dell'epoca in cui vive. Del resto, scrive Said, il modernismo stesso "può essere inteso come un fenomeno di stile

1 Riguardo alla lavorazione di *Quarto potere* – oltre ai riferimenti disseminati in Naremore 1993: 79-117 e *passim* e in Bogdanovich 2016: 97-153 – rimane fondamentale Carringer 2000.

tardo", che ha attinto ispirazione "ai miti del passato o a forme classiche", col risultato che paradossalmente ci appare "non tanto come un movimento ricco di novità, ma un movimento fatto di vecchiaia e fine" (Said 2009: 130). Nel caso di Welles, si pensi al suo amore per i classici (in particolare Shakespeare),<sup>2</sup> ai tanti 'paradisi perduti' disseminati nella sua opera (il Midwest di *Quarto potere* e *L'orgoglio degli Amberson*, la *Merrie England* di *Falstaff* [*Chimes at Midnight*, 1966]), per non dire del suo precoce e mai abbandonato interesse per la vecchiaia (cfr. Welles in Bogdanovich 2016: 163). Riletta alla luce della nozione della "tardività" proposta da Said, anche l'indole melanconica e saturnina di Welles, rilevata da Santos Zunzunegui (2007: 48-50), acquisisce nuove sfumature. Parimenti, l'idea di Welles come artista tardo – apparentemente in contrasto con la straordinaria "tempestività" con cui riuscì ad affermarsi nell'industria dello spettacolo – fornisce una ulteriore chiave di lettura della sua ultima, frastagliata stagione creativa.

Lontano da Hollywood, mentre tutti si aspettavano da lui un nuovo *exploit* sul tipo di *Quarto potere*, egli preferiva rimanere ai margini, una sorta di spina nel fianco del sistema.<sup>3</sup> Volontaria o meno che fosse, la "sfida ideologica" posta da Welles "rimane più che mai concreta e operante, poiché continua a mettere in dubbio molti degli assunti, ormai dati per scontati, sull'industria cinematografica" (Rosenbaum 2007: 271; traduzione nostra). Pur di garantirsi il controllo completo delle proprie opere, Welles preferiva avvalersi di finanziamenti limitati o quasi inesistenti, affidandosi alla propria ingegnosità e alle proprie abilità d'illusionista.<sup>4</sup> Per dirla con Said, lavorava "attraverso i silenzi e le fenditure" (Said 2009: 29), rifiutando sia di lasciarsi preconfezionare dal giudizio della critica (anche di quella più benevola), sia di farsi amministrare dallo *show business*. Del resto, la tardività artistica, come ricorda lo stesso Said, manifesta "una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività *deliberata*-

2 Sul rapporto fra Welles e l'opera di Shakespeare si rimanda, fra i molti testi a disposizione, ad Anderegg 1999, Casale 2001, Pierini 2005.

3 Riguardo a Welles e lo *Studio System*, si veda in particolare Heylin 2006.

4 Per una riflessione approfondita sul rapporto fra creazione artistica e necessità tecniche nella carriera di Welles, si legga Dagrada 2005.

mente improduttiva" (ivi: 22; corsivo nostro), quasi che l'artista voglia mettere in discussione se stesso (o quanto meno l'immagine che gli altri hanno di lui) e la propria carriera. Le opere di Welles dell'ultimo periodo, fra cui le due che prenderemo in considerazione, sono di questo tipo. Si tratta di vere e proprie sfide lanciate non solo all'industria, ma anche a spettatori e studiosi. Opere intransigenti, difficili e cariche di contraddizioni irrisolte: non è un caso che *The Other Side of the Wind*, a lungo inedito, sia stato mostrato in pubblico soltanto nel 2018; né che *La posta in gioco* (nell'originale: *The Big Brass Ring*),<sup>5</sup> sia rimasto soltanto su carta.<sup>6</sup>

In *The Other Side of the Wind* e *La posta in gioco*, giunto ormai nell'ultima fase della vita (morirà settantenne, nel 1985) Welles mette a tema la propria tardività. Entrambi i progetti rispecchiano il suo stato d'animo di 'classico vivente', venerato ma tutt'altro che disposto a farsi mettere da parte. In ciascuna delle due opere egli dialoga, obliquamente ma puntualmente, con il proprio tempo e la propria cultura: da un lato, ponendosi dialetticamente a confronto con gli *auteurs* della Nuova Hollywood; dall'altro, riprendendo temi e mitologie (americane) che hanno attraversato carsicamente il suo cinema e che qui emergono con energia rinnovata e in parte inattesa. In particolare, vedremo come il tema tipicamente wellesiano della lotta per il potere fra il tiranno vecchio ma ancora combattivo e il giovane pieno d'ambizioni destinato a spodestarlo, vada a saldarsi con quello del legame omoerotico fra maschi, che anima molta della migliore letteratura statunitense. A unire i due aspetti è il desiderio (sessuale, ma non solo), presente in altri suoi film del periodo.<sup>7</sup>

.....  
5 Il titolo originale fa riferimento all'anello d'ottone in palio nelle giostre dei luna park. "Data la scarsa risonanza evocativa che una traduzione letterale avrebbe avuto per il lettore italiano", scrive Daniela Fink, traduttrice dell'edizione italiana della sceneggiatura, "si è preferito coglierne solo il significato metaforico" (in Welles, Kodar 1989: 10).

6 A titolo unicamente informativo, ricordiamo che, basandosi molto liberamente sulla sceneggiatura di Welles e Kodar, il regista George Hickenlooper ha diretto nel 1999 *The Big Brass Ring*, con protagonisti William Hurt e Nigel Hawthorne.

7 Si pensi al divertente 'apocrifo' su Picasso in *F for Fake* (*F come Falso*, 1974): "La venerazione della carne diviene un corollario alla tragedia del tempo che passa. [...] Welles inventa una lieve commedia erotica in cui il vecchio artista [Picasso] si

È un Welles forse più introspettivo rispetto al passato, sicuramente più disposto a mettersi a nudo. Lo testimonia la presenza, talmente ricorrente da diventare a tratti ossessiva, di cornici (film-nel-film, moltiplicazione dei punti di vista e dei piani del racconto, ecc.) e di doppi (John Huston e Jake Hannaford in *The Other Side of the Wind*; la dialettica fra Blake Pellarin e Kim Menaker ne *La posta in gioco*): quasi che Welles, ben consapevole di maneggiare per la prima volta una materia così intima e personale, volesse trovare la giusta distanza per portarla sul grande schermo.

### **“Un mondo strano e irreale”: *The Other Side of the Wind***

La fine degli anni Sessanta segna il ritorno di Welles a Hollywood, dopo un decennio trascorso perlopiù in Europa. Il panorama che gli si presenta è molto diverso da quello che aveva lasciato nel 1958, quando la Universal l'aveva estromesso dal montaggio de *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*). Lo *Studio System* è ormai entrato in una crisi irreversibile, che cerca di arginare come meglio può, dando più spazio a produttori indipendenti e affidando la regia dei film a giovani usciti dalle scuole di cinema (i Coppola, gli Scorsese, gli Spielberg) oppure a solidi professionisti di formazione televisiva (i Peckinpah, gli Altman, i Penn). I film, influenzati dalle *nouvelles vagues* europee e liberi finalmente dalle restrizioni imposte dal Codice Hays (abolito definitivamente nel 1968) si fanno più complessi nella forma e audaci negli argomenti.<sup>8</sup> In questa riorganizzazione degli assetti produttivi, Welles spera che si possano finalmente aprire spiragli di libertà. Come testimonia "Ma, allora dove andiamo?", un articolo apparso sulla rivista *Look* nel 1970, il regista segue con grande attenzione

.....  
sente ispirato e ringiovanito dal risveglio del desiderio, una 'verità' inevitabile come la morte" (Naremore 1993: 348). Secondo Alberto Anile, la forte carica sensuale della produzione wellesiana a partire da *Storia immortale* (*Histoire immortelle*, 1968), potrebbe avere anche motivazioni biografiche, fra cui la relazione con la nuova e giovane compagna: "Con l'arrivo di Oja Kodar il genio di Welles sembra rifiorire, si accende di passione, abbandona l'amato bianco e nero per entrare dentro una realtà fatta anche di carne, e di rosso giallo e blu" (Anile 2015: 41).

8 Al netto di schematismi e di qualche semplificazione di troppo, la migliore ricostruzione del periodo è quella di King 2004, in particolare i capitoli I e III.

l'ascesa dei *movie brats*: "Come una vecchia signora spaventata, Hollywood ha improvvisamente paura del traffico. Ha bisogno di essere guidata da mani giovani, dando così prova di una fiducia abbastanza commovente, leggermente ridicola, ma ricca di speranze nel futuro del cinema americano" (Welles 1977a: 12). Ma Welles non è un ingenuo: sa bene di dover fare i conti con la propria ingombrante reputazione. Così come intuisce che la rivoluzione in atto è più formale che sostanziale:

Con una produzione annuale di quaranta film, probabilmente ci sarebbe stato posto per un film di Orson Welles. Ma un indipendente è un tale che costruisce il suo lavoro sulle sue qualità personali. In un ambiente come quello, non c'è posto per me (Welles in Tynan 2005: 204).

Non sorprende, insomma, che il primo frutto del suo soggiorno americano abbia per protagonista un regista ormai attempato che prepara una clamorosa *rentrée* a Hollywood con un film dirompen- te. Secondo l'ultima compagna del regista, Oja Kodar (2005: 226-27), il primo abbozzo di *The Other Side of the Wind* nasce in un bungalow di Beverly Hills, nei tempi morti fra un ingaggio e l'altro, fondendo una trama della stessa Kodar, ambientata nel mondo del cinema e incentrata sulla figura carismatica di un anziano e tirannico regista, con un precedente soggetto di Welles, pensato per l'amico John Huston.<sup>9</sup> Poco tempo dopo, l'incontro con il giovane *filmmaker* e operatore Gary Graver (che lo seguirà fedelmente nell'ultimo quindicennio di vita e carriera) darà il definitivo impulso al progetto, le cui riprese iniziano nell'agosto del 1970 [Fig. 1].<sup>10</sup>

9 Sul rapporto fra Welles e Huston, caratterizzato da affinità più o meno segrete e da un rapporto spesso conflittuale con il proprio Paese (e con Hollywood), si rimanda a Garner 2010.

10 Oltre a Kodar 2005, una testimonianza importante della prima fase delle riprese è quella di Joseph McBride (2006: 139-47), storico del cinema e studioso di Welles che nel film interpreta un piccolo ruolo (è Pister, il critico-*cinéphile*). Per una ricostruzione dell'intera lavorazione si legga invece Karp 2015 – secondo il quale, tra l'altro, il progetto a cui stava lavorando Welles riguardava la corrida e si intitolava *The Sacred Beasts* (cfr. Karp 2015: 10-12). Per una cronologia aggiornata al 2017, si veda il *press-book* del film (Anonimo 2018: 11-13).



Fig. 1  
Da sinistra: Orson Welles, Peter Bogdanovich, il direttore della fotografia Gary Graver (di spalle) e Oja Kodar sul set di *The Other Side of the Wind*. Sullo sfondo sono visibili i manichini-sosia dell'attore Bob Random (Netflix).

Benché Welles lo definisca modestamente "il più costoso *home movie* mai realizzato" (cfr. Naremore, 1993: 350), la lavorazione di *The Other Side of the Wind* procede a singhiozzo per alcuni anni, anche a causa del budget limitatissimo (e ben presto superato, cfr. Leaming 1985: 476-79). Nel febbraio 1975, durante la cerimonia con cui l'American Film Institute gli assegna il premio alla carriera, Welles mostra al pubblico alcuni brani già montati del film:<sup>11</sup> un espediente a effetto per attirare – purtroppo invano – l'attenzione di eventuali finanziatori. terminate le riprese nel gennaio 1976, sorgono nuove complicazioni: uno dei produttori sparisce con il denaro, la coproduzione iraniana viene travolta dalla rivoluzione khomeinista... Bloccati da controversie legali, i negativi del film spariscono per quarant'anni

11 Un resoconto della serata, completo di una minuziosa descrizione dei brani presentati, è in Naremore 1993: 352-57.



Fig. 2  
*The Other Side of the Wind*, locandina del film, 2018 (Netflix).

in una cassaforte, mentre Bogdanovich<sup>12</sup> e Kodar cercano senza fortuna di portare a termine il film. Finché, nel 2016, la potente piattaforma Netflix non decide di mettere a disposizione i finanziamenti necessari per rimettere in moto i lavori. I produttori Frank Marshall e Filip Jan Rymyszka hanno quindi lavorato di concerto con Bogdanovich e il montatore Bob Murawski per approntare un'edizione il più possibile accurata (ma anche vendibile)<sup>13</sup> di *The Other Side of the Wind*: versione che è stata infine proiettata in anteprima mondiale il 29 agosto 2018, nel corso della 75<sup>ma</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia [Fig. 2].<sup>14</sup>

12 Secondo quanto dichiarato da Bogdanovich in diverse occasioni (cfr. Bogdanovich 2016: 11), Welles gli avrebbe fatto promettere di portare comunque a termine il progetto, nel caso lui fosse venuto a mancare. In Anonimo 2018: 6 Bogdanovich precisa anche la data della conversazione: 20 aprile 1971.

13 I dettagli tecnici sul lavoro di restauro e ricostruzione dei materiali di *The Other Side of the Wind* sono ricavati dalle testimonianze riportate dal *press-book* (Anonimo 2018: 9-10), che tuttavia non chiariscono i criteri di edizione adottati.

14 L'accoglienza critica, pur con qualche perplessità, è stata nel complesso positiva: per una panoramica, si veda quella compilata di Kelly 2018, apparsa su *wellesnet.com*. Per la ricezione in Italia, si segnalano: Anibaldi 2018, Anile 2018, e Pierini 2018. Degno d'interesse anche il parere di McBride 2018, che ha svolto, insieme a

A prescindere dalla questione strettamente ecdotica – che rimane in ogni caso aperta e merita d'essere affrontata in altra sede – qual è l'argomento di *The Other Side of the Wind*? E in che misura può considerarsi un esempio di stile tardo? In un articolo pubblicato durante la lavorazione, Welles ne riassume così la trama:

Si tratta in realtà di due film che si sviluppano parallelamente, a volte quasi simultaneamente. Il primo [...] si suppone che venga preparato con materiale cinematografico, fotografico e registrato durante le ultime ore di vita di [...] J. J. Hannaford, conosciuto come "Jake" Hannaford [...]. Il secondo, il vero film fatto da Hannaford,<sup>15</sup> quello che stava facendo prima di morire, si vede durante lo svolgimento del primo. [...] Racconta la semplice storia di un ragazzo e una ragazza [che] si ritrovano, dopo una serie di avventure, "accampati" tra i ruderi di quello che una volta era stato uno studio cinematografico [...] un mondo strano e non reale dove niente è vero e non lo è mai stato e dove ora la stessa illusione di realtà si converte in polvere (Welles 1977b: 104).

Un film sul cinema, dunque (e su Hollywood, come vedremo), caratterizzato da un intenso presagio di morte. *The Other Side of the Wind* è un film 'postumo', un tentativo di sciogliere l'enigma del suicidio di Hannaford (John Huston), secondo un espediente narrativo sfruttato da Welles fin dai tempi di *Quarto potere* (cfr. Naremore 1993: 351; Gosetti 2005: 230). Il film è dunque preceduto da un prologo in cui la *voice over* di Brooks Otterlake (Peter Bogdanovich), il più devoto fra i discepoli di Hannaford (si autodefinisce "l'aposto-

Rosenbaum, un ruolo di consulenza per la ricostruzione del film.

15 Fra i modelli parodiati si riconosce l'Antonioni di *Zabriskie Point* (1970), regista assai poco amato da Welles (cfr. Tynan 2005: 202; Bogdanovich 2016: 164), che ne sbeffeggia l'intonazione un po' *arty* (i lunghi silenzi, l'astrazione scenografica). Più vaghi, per quanto presenti, gli altri riferimenti al *gotha* della modernità cinematografica di quegli anni, dall'*underground* statunitense alla *nouvelle vague* francese e i suoi epigoni, in *primis* Bernardo Bertolucci (nel film storpiato in "Bascalucci"). Si tratta in ogni caso, dietro l'apparente goliardia, di un'operazione estremamente consapevole: "Welles è stato capace di assorbire, campionare, emulare stili visivi e poetiche altrui, trattando le immagini con la sapienza e il distacco [...] di chi è vissuto dentro la modernità e ha saputo farci i conti" (Pierini 2018: 38).



Fig. 3  
Peter Bogdanovich  
e John Huston in  
un fotogramma di  
*The Other Side of  
the Wind* (Netflix).

lo”), accompagna un rapido montaggio di foto fisse e brevi spezzoni del film. Secondo la sceneggiatura (cfr. Welles, Kodar 2005: 118), avrebbe dovuto essere lo stesso Welles a introdurre la vicenda, ma non registrò mai la narrazione. L'*escamotage* con cui Bogdanovich e Murawski hanno deciso di risolvere il problema risulta, nella sua semplicità, perfettamente coerente con il gioco di specchi innescato dal film, poiché il rapporto fra Otterlake e Hannaford [Fig. 3] ricalca, a tratti in modo inquietante, quello fra lo stesso Bogdanovich e Welles (cfr. Bogdanovich 2016: 35). Da una parte il maestro in declino, sconfortato ma non domato (quale era appunto Welles in quegli anni), dall'altra l'allievo, divenuto regista di successo (come Bogdanovich, all'epoca una delle grandi promesse di Hollywood) che aspira a prenderne il posto. In un certo senso, con *The Other Side of the Wind* Welles rende esplicito un tema che aveva animato, per quanto con sfumature differenti, parecchi suoi film (*L'orgoglio degli Amberson*, *Rapporto Confidenziale*, *L'infernale Quinlan*, *Falstaff*): la lotta fra il vecchio e il giovane – o fra l'uomo di potere e il suo subalterno – per il predominio.

Tornando al prologo, si può notare fra l'altro come esso costituisca il momento più 'didattico' del film: con piglio quasi brechtiano, Welles ricorda ai più distratti che la vicenda cui assisteranno è già stata irrimediabilmente filtrata dai media. Camera a mano, repentini stacchi di montaggio, zoom, dialoghi che si accavallano gli uni sugli altri: fin dalla sequenza d'apertura, quello di *The Other Side of the*

*Wind* (che non a caso è anche il titolo del film-nel-film) è un mondo che ha smarrito il confine fra pubblico e privato, fra la realtà e la sua messinscena. Basti pensare all'onnipresenza di cineprese, microfoni e macchine fotografiche; o all'inarrestabile moltiplicarsi dei formati di ripresa, dai 35 mm ai 16 mm, a colori o in bianco e nero. James Naremore (1993: 351) ha scritto che la realtà ci viene mostrata “nello stesso momento in cui viene alterata dal cinema, invece di venirci rappresentata”. Una scelta che suona quasi come una resa, per un artista che fin dal 1938, con la 'beffa' radiofonica de *La guerra dei mondi*, aveva messo in guardia il proprio pubblico dal potere manipolatorio dei mezzi di comunicazione di massa (cfr. Dagrada 2007: 210-14).

Epicentro dell'irrealtà è Hollywood, ovviamente. La lunga notte di Hannaford è una discesa agli inferi dello *show business* americano, dipinto dall'ex transfuga Welles come un caravanserraglio delirante e sfatto, popolato di “gente a cui piace parlarsi addosso”. Fra tagliagole, faccendieri, squinternati e autentici *freaks* (fa capolino il nano Angelo Rossitto, preso in prestito dall'omonimo *cult movie* di Tod Browning) si moltiplicano i simulacri: dai pupazzi con le fattezze dell'attore-pupillo di Hannaford, John Dale (Bob Random), allo stesso Otterlake, “registratore umano” dal vertiginoso fregolismo vocale. Del resto, non va dimenticato che *The Other Side of the Wind* è anche un'opera *à clef* (cfr. Naremore 1993: 350-51), nella quale Welles mescola con disinvoltura veri registi (Paul Mazursky, Henry Jaglom, Dennis Hopper, Claude Chabrol) e versioni caricaturali di personaggi autentici: Otterlake è una versione camuffata di Bogdanovich, Juliette Rich (Susan Strasberg) allude alla critica Pauline Kael, Max David (Geoffrey Land) al *producer* Robert Evans e così via.

A proposito di simulacri, persino lo stesso Hannaford appare in fondo poco più che un collage di *dichés* virili, in parte ripresi dalla Hollywood classica<sup>16</sup> e in parte dalla scena letteraria americana.

.....  
16 “Poliedrico come Hawks (però più poeta), poetico come Ford (però meno sentimentale)”: così Welles (1977b: 104) descrive la figura di Hannaford. Non mancano i riferimenti allo stesso Huston (la passione per la caccia, le origini irlandesi) ed elementi autobiografici (l'amore per la Spagna): cfr. ancora Welles, ivi: 104.

Nel film è soprannominato “l’Ernest Hemingway del cinema”: e in effetti il grande scrittore americano – evocato dallo stesso Welles (in Cobos, Rubio, Pruneda 2005: 176-77) e da molti commentatori (McBride 2006: 179-85) – è il vero convitato di pietra di *The Other Side of the Wind*, non foss’altro perché la data del suo suicidio (un 2 luglio) è anche il giorno in cui ha luogo l’azione. Nel corso della lunga serata in suo onore, la precaria finzione di Hannaford cade pezzo dopo pezzo: finché, scopertosi innamorato – ma non ricambiato – dal giovane Dale, andrà a schiantarsi, confuso e ubriaco, a bordo dell’auto sportiva che intendeva regalare al suo pupillo.<sup>17</sup> Welles dichiarava di aver voluto sferrare, con questo film, un attacco al *machismo*.<sup>18</sup> In realtà, come osserva Naremore, non faceva altro che rendere manifesto un altro tema che aveva animato la sua carriera, ovvero “la psicoanalisi della *hybris* maschile” (Naremore 1993: 350). In questa offensiva rientra anche la polemica di Welles (in Bogdanovich 2016: 315) contro il mito del regista-demiurgo: “È una concezione egocentrica, romantica, ottocentesca che l’artista sia più interessante e importante della sua arte. [...] Questa enfasi sull’artista – la glorificazione dell’artista – è una delle brutte pieghe prese dalla nostra civiltà negli ultimi due secoli”. Per quanto nome-vessillo

17 In una scena presente nella sceneggiatura (Welles, Kodar 2005: 206) ma assente nella versione ricostruita del film, lo spettatore veniva a scoprire che non era stato Dale a rifiutare l’ultima profferta di Hannaford, bensì lo stesso Otterlake, in grado di imitare la voce del giovane alla perfezione e conducendo il regista al suicidio, sia pure indirettamente. Al momento, non sappiamo se Welles abbia effettivamente girato la scena o se abbia poi deciso di cassarla prima di arrivare sul set. Sappiamo però che non amava i simbolismi troppo espliciti (cfr. Bogdanovich 2016: 139; e *infra*, nota 32) e non è difficile immaginare che abbia deciso di eliminare la scena proprio per questo motivo.

18 Sul rapporto di Welles con gli stereotipi maschili, si leggano le sue interessanti osservazioni su alcuni protagonisti di Shakespeare: “Otello viene distrutto perché [...] è l’archetipo dell’uomo semplice, e non ha mai capito la complessità del mondo degli uomini. [...] È uno dei temi preferiti di Shakespeare. Per esempio, una curiosità su Lear: chiaramente Lear non conosce le donne, non ha mai vissuto con loro. [...] È quel tipo di uomo completamente mascolino che Shakespeare – che aveva senz’altro parecchi lati femminili – vede come un perdente nato, in una situazione tragica” (Welles in Bogdanovich 2016: 289).

della *politique des auteurs*,<sup>19</sup> Welles si prende gioco del cineasta che vuole credersi Dio, assimilandolo ai tanti antieroi faustiani dei suoi film.

La campana a morto del regista, tuttavia, non rintocca soltanto per i miti romantici della creazione individuale e dell’autenticità, né per quello, tutto novecentesco, della Mecca del cinema. L’ultimo tocco, Welles lo riserva a se stesso, alla vecchiaia che incombe, alle difficoltà sempre maggiori nel portare a termine le proprie opere.<sup>20</sup> E alla morte, ovviamente. L’ultima sequenza di *The Other Side of the Wind* è ambientata in un *drive-in* ormai semideserto. È l’alba. Hannaford si è già dileguato a bordo dell’auto: il suo film rimarrà incompiuto. Le ultime immagini scorrono via via più sbiadite sul grande schermo all’aperto, mentre si ode la voce (registrata su nastro) dello stesso Hannaford, che paragona l’occhio della macchina da presa allo sguardo di Medusa e il mestiere del regista a quello di un omicida: “Chissà, magari non puoi prendere di mira qualcosa troppo a lungo [...]. Risucchia la vita. I ragazzi e le ragazze, perfino i posti, li ho inquadrati tutti nel mirino. Li ho filmati tutti. Li ho uccisi tutti”.<sup>21</sup> La conclusione conferma ciò che il prologo lasciava presagire: quella a cui abbiamo assistito è una storia di morti.

### “Quel lato folle e romantico che è in tutti noi”: *La posta in gioco*

A dispetto delle sempre maggiori difficoltà produttive – di cui lo sfortunato *The Other Side of the Wind* è soltanto l’episodio più clamoroso – l’attività di Welles nell’ultimo quinquennio di vita rimane

19 Nella vastissima bibliografia dedicata all’argomento, ci limitiamo a segnalare Marie 1998: 58-61 e l’ampia scelta antologica di Grignaffini 2006.

20 “Non è la prima volta che non finisco in tempo, Brooksie”, dice Hannaford a Otterlake. Il mancato completamento di *The Other Side of the Wind*, come quello di altri film (a cominciare da *Don Quixote*) riapre la questione dell’incompletezza nell’opera di Welles, sulla quale molto – e forse troppo – si è scritto. Per una valutazione equilibrata si rimanda a Naremore 1993: 359-76 e Zunzunegui 2007: 47-49.

21 Si cerca di rendere in italiano un gioco di parole intraducibile, basato sul doppio significato del verbo inglese “to shot”, filmare e sparare.

frenetica. Secondo Rosenbaum (1989: 115) i progetti su cui il regista lavora all'inizio degli anni Ottanta sono almeno una dozzina.<sup>22</sup> Uno di questi è appunto *La posta in gioco*, scritto nuovamente in collaborazione con Kodar, su richiesta dell'amico e regista Henry Jaglom. Il progetto, nato nei primi mesi del 1981 a latere di un altro lavoro (*The Dreamers*, un adattamento letterario destinato a rimanere a propria volta incompiuto) con l'idea di realizzare qualcosa di più attuale e vendibile, non decollò mai veramente ed entro la fine del 1982 poteva già dirsi tramontato.<sup>23</sup> Oltre a essere l'unico concepito con un preciso intento commerciale, *La posta in gioco* è anche, fra i progetti wellesiani di quegli anni, il solo basato su materiale originale. Ha ragione perciò Rosenbaum quando invita a non considerare questo lavoro "un prodotto tipico della sua ultima maniera", ricordando semmai che "ogni progetto wellesiano ha sempre rappresentato un nuovo e originale punto di partenza" (ivi: 115).

L'ultima redazione della sceneggiatura, pubblicata postuma,<sup>24</sup> rivela un'insolita quanto conturbante vena autobiografica [Fig. 4]. Un'autobiografia *sui generis*, ovviamente – tanto più che, come già in *The Other Side of the Wind*, Welles non esita a incorporare nella stesura definitiva del copione idee, ricordi ed esperienze personali della propria compagna;<sup>25</sup> e se in quel caso aveva fornito a Hannaford/Huston tratti della propria personalità, qui Welles si sdoppia in due figure. Da una parte Blake Pellarin, senatore democratico del Texas, che nella finzione della sceneggiatura s'immagina sconfitto da Ronald Reagan alle presidenziali del 1980. Affascinante, schietto e un po' guascone, Pellarin ha qualcosa del giovane Welles: un Welles che

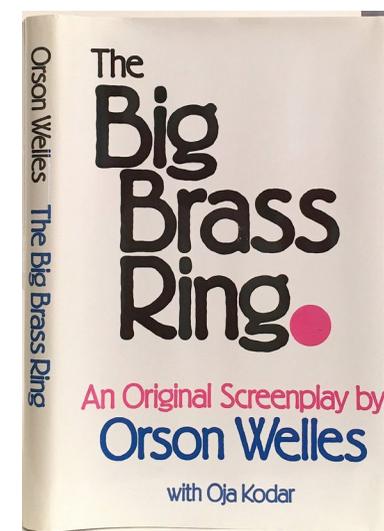
22 Una ricognizione sui progetti incompiuti di Welles, a partire dai materiali depositati presso il Filmmuseum di Monaco di Baviera, si trova in Drössler 2004.

23 Le notizie sulla preparazione e la mancata realizzazione del film sono ricavate da Rosenbaum 1989: 115-123.

24 Basata sull'ultima redazione, datata 22 giugno 1982 (cfr: Rosenbaum 1989: 118).

25 Si legga la testimonianza di Kodar in Rosenbaum 1989: 121-22. Sull'attitudine di Welles a lavorare su testi preesistenti – aspetto che il critico americano definisce il "côté Sancho Panza della sua personalità" – si legga quanto scrive Zunzunegui (2007: 54, 66n), facendo ricorso all'idea di "cannibalizzazione", mutuata da Raymond Chandler.

Fig. 4  
*The Big Brass Ring* (*La posta in gioco*):  
copertina della prima edizione americana,  
1987.



al posto dello *show business* ha scelto la politica.<sup>26</sup> Dall'altra Kimball Menaker, professore a Harvard, già consigliere di F. D. Roosevelt, in seguito allontanato perché omosessuale. Attraverso i dialoghi che preparano l'apparizione del personaggio, si ha quasi l'impressione che Welles abbia voluto modellarlo sul ritratto, spesso diffamatorio, che i media statunitensi davano di lui: la promessa eternamente mancata, il *wonder boy* fallito, l'obeso sperperatore del proprio talento.

"Agli uomini piacciono soltanto gli uomini", "E le donne ci tengono divisi!", viene detto in *The Other Side of the Wind*. Ancora una volta, Welles intesse la trama intorno al rapporto ambiguo fra due uomini di età diverse, rendendo sempre più esplicito il sottotesto omoeotico di molte opere precedenti.<sup>27</sup> Nel caso de *La posta in gioco*,

26 Sull'attività politica di Welles, molto intensa sia durante la presidenza Roosevelt, sia nell'immediato dopoguerra, si legga Naremore 1993: 158-63 e la testimonianza dello stesso regista in Bogdanovich 2016: 240-42. Per uno sguardo complessivo sull'argomento, v. Lodato 2007.

27 Fra i molti esempi possibili, si pensi al terzetto Kane-Leland-Bernstein in *Quarto potere*; a O'Hara e Bannister ne *La signora di Shanghai*; a Quinlan e Menzies ne *L'infernale Quinlan*; a Poin e Hal in *Falstaff*. Il ruolo dell'omosessualità nell'opera (e nella biografia) di Welles non è ancora stato sufficientemente indagato: riferimenti utili sono presenti in McBride 2006: 189-92, con particolare riferimento ai film

poi, la questione si fa più complessa, poiché se accettiamo l'ipotesi che entrambi siano due doppi di Welles, il fatto che Menaker abbia cercato di fare di Pellarin l'uomo politico che non gli è riuscito di diventare, allora ci troviamo nei paraggi di un testamento spirituale. "In un mondo perfetto", dice Menaker, "a ciascuno di noi dovrebbe essere concessa qualche breve vacanza dalle rispettive identità" (Welles, Kodar 1989: 75): un modo per scrollarsi di dosso il peso di un passato troppo ingombrante, per immaginare un destino diverso; ma anche il riflesso di quell'irrequietezza di fondo che caratterizzava il temperamento artistico e umano di Welles. Il quale, con grande autoconsapevolezza, fornisce una possibile chiave di lettura del film in un *memorandum*, indirizzato a Jaglom e datato 20 maggio 1982:

[Pellarin] È un grand'uomo, e come tutti i grandi uomini non è mai soddisfatto della strada scelta nella vita. Ha la sensazione che perfino diventare presidente degli Stati Uniti possa in un certo senso non rivelarsi la strada giusta. È un uomo che ha dentro di sé il demone dell'autodistruzione, il demone che alberga in ogni genio. [...] È di questo che tratta *La posta in gioco*. E anche di quel lato folle e romantico che è in tutti noi e che ci mette in situazioni assurde, addirittura ridicole (Welles in Rosenbaum 1989: 113).

Un rapporto irrisolto con il proprio passato accomuna Pellarin a Menaker e a innumerevoli altri protagonisti wellesiani (si veda il Kane di *Quarto potere*). E se l'evento traumatico di Menaker è stata la guerra di Spagna,<sup>28</sup> quello di Pellarin è legato al ricordo di una giovane donna incontrata casualmente a Parigi molti anni prima. Come spiegherà al proprio mentore: "Mi stavo concedendo il lusso di ricominciare da capo, sia pure in ritardo. Stavo imparando a essere giovane" (Welles, Kodar 1989: 75). E quando lo stesso Menaker – in una delle tante mosse contraddittorie, "folli e romantiche" della vicenda – gli prospetta la possibilità di recuperare *quel* passato e

.....  
trattati nel presente saggio.

28 Menaker rievoca a più riprese l'esperienza della guerra civile e della presa di Madrid da parte dei franchisti (Welles, Kodar 1989: 65-66; 69-71), facendo, tra l'altro, riferimento a Hemingway.

*quella* donna, Pellarin, novello Jay Gatsby,<sup>29</sup> l'afferra al volo, forse con la recondita speranza di sbarazzarsi definitivamente di un'identità e di un futuro (la candidatura presidenziale) sui quali nutre più di un dubbio.

Tuttavia, Welles sa bene che è impossibile riconciliarsi completamente con il passato. Potrebbe essere questo il significato della sequenza in cui Menaker, a bordo della ruota panoramica di un luna park, "come un neonato gigantesco che dondoli in una culla", incrocia per qualche secondo lo sguardo di Pellarin, nudo, affacciato alla finestra della stanza in cui ha finalmente ritrovato la donna amata. Si guardano, ma "nessuno dei due riesce a muoversi" (ivi 1989: 95), come se ciascuno si rispecchiasse nell'altro. Più che una "sorprendente metafora del cinema stesso" (Rosenbaum 1989: 123), è forse il momento in cui Welles inscena (confessa?) il proprio sdoppiamento fra l'artista che è stato, colto all'apice del vigore fisico e creativo, e quello senescente e artisticamente impedito che ha finito per diventare.

Ai fantasmi del passato e alla loro persistenza è legato, a suo modo, anche il secondo picco emotivo dello *script*. Dopo aver scoperto che era stato proprio Menaker, anni prima, ad allontanarlo dalla misteriosa straniera per salvaguardarne la carriera politica, Pellarin si ritrova a camminare, solo e furibondo, per le strade buie di Madrid. Assalito da un mendicante cieco, lo uccide preso dall'ira e dal terrore. L'autobiografia spirituale dell'artista si iscrive a questo punto nella più ampia biografia del suo Paese. Se da un lato il delitto di Pellarin<sup>30</sup> può configurarsi come l'estremo tentativo di affrancarsi dal peso di un destino già scritto (e incarnato appunto dal mendicante), dall'altro può altrettanto prestarsi a una lettura più politica, rafforzata dai frequenti ed espliciti riferimenti a eventi dell'allora recente passato, dal Vietnam al Watergate. Sotto questa luce, la furia – letteralmente – cieca del mendicante, è la contropartita di decenni di

.....  
29 Il paragone fra il Gatsby di Fitzgerald e il Kane di Welles è stato proposto da Carringer 1975.

30 Rosenbaum (1989: 118) precisa che l'uccisione del mendicante era stata attribuita a Menaker in una fase intermedia della sceneggiatura, per poi essere nuovamente riassegnata a Pellarin nell'ultima stesura.

imperialismo.<sup>31</sup>

Si potrà obiettare – anche giustamente, come ha fatto McBride (2006: 179-84) – che ne *La posta in gioco* un simile dosaggio fra pubblico e privato non sempre funziona: la fuga di Pellarin e l'incontro con la sconosciuta, d'intonazione più melodrammatica, forse faticano ad amalgamarsi con la riflessione politica. Tuttavia, anche senza tener conto dei cambiamenti che il regista avrebbe apportato nel corso delle riprese,<sup>32</sup> non bisognerebbe dimenticare che, come ricorda Richard Chase, nella tradizione letteraria americana la politica è un'azione melodrammatica;<sup>33</sup> e soprattutto che Welles, a dispetto del suo cosmopolitismo, rimane pur sempre un artista profondamente americano. Anzi, come ricorda Naremore (1993: 243), la parte migliore della sua opera "affonda sempre le radici nell'America del suo tempo, nei suoi costumi, nella sua politica, nella sua mitologia popolare". In questo senso, a dispetto della virtuale incompletezza, *La posta in gioco* è ben lungi dall'essere un'opera irrisolta. Al contrario, nel suo porsi come autoritratto al contempo personale e collettivo, rappresenta il modo con cui Welles, raggiunta ormai la fase conclusiva della propria vita e della propria carriera, regola definitivamente i conti con se stesso e il proprio Paese. Fa bene dunque Rosenbaum (1989: 128) a evocare la letteratura americana dell'Ottocento – e in particolare *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain: il periplo di Pellarin e Menaker tra l'Africa, il Mediterraneo e la Spagna, non è in fondo che l'ennesima riproposizione dell'eroe in fuga della narrativa americana. Fuga dalla civiltà verso la *wilderness*, certo; ma anche, come ricorda con salace irriverenza Leslie Fiedler (1963: 24 e 365), anche dalla donna, dal matrimonio e dalle relative responsabilità, ai quali sostituire la fantasia, omoerotica

---

31 Va detto che il regista trovava la metafora fin troppo scoperta: "Ho paura che cadrò nel simbolismo [...] poiché questo mendicante verrà ucciso da un emblema vivente di ricchezza e salute" (Welles in Rosenbaum 1989: 119).

32 Come giustamente scrive Rosenbaum (ivi: 124): "Non ci resta che leggere la sceneggiatura come libretto per la melodia futura che la regia di Welles avrebbe saputo ricavare da quel materiale".

33 Si vedano le osservazioni su romanzo americano, melodramma e politica in Chase 1974: 47-51.

e regressiva, del matrimonio fra maschi.

Forse è anche in ossequio a questa grande tradizione che Welles sembra chiudere *La posta in gioco* su una nota insolitamente ottimistica. Complici in fuga, finalmente riuniti, Menaker e Pellarin partono in treno, lasciandosi letteralmente alle spalle le figure femminili della vicenda – l'aspirante *first lady* Diana Pellarin e, soprattutto, la sagace giornalista italiana Cella Brandini (trasparente allusione a Oriana Fallaci).<sup>34</sup> Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Come lo scorpione della favola raccontata da Gregory Arkadin, in *cauda venenum* Welles ha in serbo per noi l'ultimo colpo di scena: "Se volete un lieto fine", recita la didascalia conclusiva della sceneggiatura, "dipende dal punto in cui volete interrompere la storia" (Welles, Kodar 1989: 111). L'ennesima non-chiusura, insomma, all'interno di un *corpus* di opere che ci appare ancora straordinariamente aperto e, ormai possiamo dirlo, più che mai nostro contemporaneo.

---

34 Sulle fonti che informano il personaggio di Cella Brandini si veda ancora Rosenbaum 1989: 122-23. Non va dimenticato che Welles conosceva bene Fallaci: fra le altre cose, nel 1958 accettò di scrivere una breve prefazione per il primo libro della giornalista, *I sette peccati di Hollywood* (cfr. Veronesi 2007: 38).

## BIBLIOGRAFIA

- ANDEREGG M. (1999), *Orson Welles, Shakespeare and Popular Culture*, Columbia University Press, New York.
- ANILE A. (2015), "I primi favolosi anni Kodar", in MORREALE E. (a cura di), *I mille volti di Orson Welles*, Edizioni Sabinae-Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, Roma, pp. 41-45.
- ANONIMO (2018), [Press-book di *The Other Side of the Wind*], Netflix, s.l.
- BOGDANOVICH P. (2016), *Il cinema secondo Orson Welles*, il Saggiatore, Milano (ed. or. *This is Orson Welles*, HarperCollins, New York, 2008 [II edizione]).
- CARRINGER R. L. (1975), "Citizen Kane, *The Great Gatsby* and some conventions of American Narrative", in *Critical Inquiry*, vol. 2: 2 (Winter), pp. 309-325.
- Id. (2000), *Come Welles ha realizzato Quarto potere*, Il Castoro, Milano, (ed. or. *The Making of Citizen Kane*, University of California Press, Berkeley, 1996 [II edizione riveduta]).
- CASALE G. (2001), *L'incantesimo è compiuto. Shakespeare secondo Orson Welles*, Lindau, Torino.
- CHASE R. (1974), *Il romanzo americano e la sua tradizione*, Einaudi, Torino (ed. or. *The American Novel and Its Tradition*, Doubleday Anchor Books, New York, 1957).
- COBOS J., RUBIO M., PRUNEDA J. A. (2005 [1964]), "Viaggio nella terra di don Chisciotte", in ESTRIN M. W. (a cura di), *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma, pp. 155-190 (ed. or. *Orson Welles. Interviews*, Mississippi University Press, Jackson, 2002).
- DAGRADA E. (2005), "Conta più una bella voce o un buon microfono? Orson Welles, il talento, la tecnica", in *La valle dell'Eden* (nuova serie), VII: 14, pp. 106-114.
- Ead. (2007), "Da *Heart of Darkness* a *F for Fake*", in PLACEREANI G., GIULIANI L. (a cura di), *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Il Castoro, Milano, pp. 203-218.
- DRÖSSLER S. (2004) (a cura di), *The Unknown Orson Welles*, Film-

- museum München & Belleville Verlag, München.
- FIEDLER L. (1963), *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano (ed. or. *Love and Death in American Novel*, Criterion Books, New York, 1960).
- GARNER J. (2010), "John & Orson", in MARTINI E. (a cura di), *John Huston*, Il Castoro, Milano, pp. 100-109.
- GOSETTI G. (2005), "More distant from Hollywood, but closer to Europe", in Id. (a cura di), *The Other Side of the Wind: scénario/screenplay*, Cahiers du cinéma-Festival Internazionale del Film Locarno, Locarno, pp. 230-234.
- GRIGNAFFINI G. (2006) (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento.
- HEYLIN C. (2006), *Despite the System: Orson Welles Versus the Hollywood Studios*, Canongate Books, Edinburgh.
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W. (2010), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino (ed. or. *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947).
- KARP J. (2015), *Orson Welles's Last Movie: the making of The Other Side of the Wind*, St. Martin's Press, New York.
- KING G. (2004), *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino (ed. or. *New Hollywood Cinema. An Introduction*, I. B. Tauris & Co., London, 2002).
- KODAR O. (2005), "What are we going to do now?", in GOSETTI G. (a cura di), *The Other Side of the Wind*, Cahiers du cinéma-Festival Internazionale del Film Locarno, Locarno, pp. 226-227.
- LEAMING B. (1985), *Orson Welles. A Biography*, Viking Press, New York.
- LODATO N. (2007), "Forestiero a Washington (riformismo welleiano)", in PLACEREANI G., GIULIANI L. (a cura di), *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Il Castoro, Milano, pp. 100-114.
- MARIE M. (1998), *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino (ed. or. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan, Paris, 1997).
- MCBRIDE J. (2006), *What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*, University Press of Kentucky, Lexington.

- NAREMORE J. (1993), *Orson Welles ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia (ed. or. *The Magic World of Orson Welles*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1989 [II ed. aggiornata]).
- PIERINI M. (2005), *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma.
- Ead. (2018), “Una passione onnivora. *The Other Side of the Wind* di Orson Welles”, in *L'indice dei libri del mese*, XXXV:10, p. 38.
- ROSENBAUM J. (1989), “Postfazione”, in WELLES O., KODAR O., *La posta in gioco*, Costa&Nolan, Genova, pp. 113-130.
- Id. (2007), “Orson Welles as Ideological Challenge”, in Id., *Discovering Orson Welles*, University of California Press, Berkeley, pp. 269-288.
- SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano (ed. or. *On Late Style*, Vintage Books, New York, 2006).
- TYNAN K. (2005 [1967]), “Le interviste di *Playboy*: Orson Welles”, in ESTRIN M.W. (a cura di), *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma, pp. 191-216 (ed. or. *Orson Welles. Interviews*, Mississippi University Press, Jackson, 2002).
- VERONESI M. (2007), “Foreword by...: La voce di Orson Welles nelle sue prefazioni”, in PLACEREANI G., GIULIANI L. (a cura di), *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Il Castoro, Milano, pp. 29-45.
- WELLES O. (1977a [1970]), “Ma, allora dove andiamo?”, in MEREGHETTI P. (a cura di), *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, Roma, pp. 9-12.
- Id. (1977b [1974]), “*The Other Side of the Wind* – Schema generale”, in MEREGHETTI P. (a cura di), *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, Roma, pp. 104-105.
- Id., KODAR O. (2005), “Scénario/screenplay”, in GOSETTI G. (a cura di), *The Other Side of the Wind*, Cahiers du cinéma-Festival Internazionale del Film Locarno, Locarno, pp. 118-221.
- WELLES O., KODAR O. (1989) *La posta in gioco*, Costa&Nolan, Genova (ed. or. *The Big Brass Ring. An original screenplay*, Santa Teresa Press, Santa Barbara, 1987).
- ZUNZUNEGUI S. (2007), “*The days that we have seen*. Melanconia,

incompiutezza, manierismo e bricolage nell'opera di Orson Welles”, in PLACEREANI G., GIULIANI L. (a cura di), *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Il Castoro, Milano, pp. 46-68.

#### SITOGRAFIA

- ANIBALLI A., *The Other Side of the Wind*. “Lo conosci?” “Sì, ho visto tutti i suoi film”, <https://quinlan.it/2018/08/31/the-other-side-of-the-wind/>, ultimo accesso 18 ottobre 2018.
- ANILE A., *First reflections after very first screening of The Other Side of the Wind*, <http://www.wellesnet.com/first-reflections-after-the-very-first-screening-of-the-other-side-of-the-wind/>, ultimo accesso 18 ottobre 2018.
- KELLY R., *The Other Side of the Wind premiere coverage, first reviews*, <http://www.wellesnet.com/other-side-wind-premiere-review/>, ultimo accesso 18 ottobre 2018.
- MCBRIDE J., *Joseph McBride: The Other Side of the Wind exceeds even my high expectations*, <http://www.wellesnet.com/joseph-mcbride-other-side-wind-exceeds/>, ultimo accesso 18 ottobre 2018.