

L'oceano delle storie

29



La produzione seriale di sogni fu un involontario miracolo di Hollywood – il cinema è sempre un sogno ad occhi aperti, una dissolvenza tra i due poli di realtà e fantasia (Photo collage © Lucy Gray, 2004).

David Thomson

**LA FORMULA
PERFETTA**

UNA STORIA DI HOLLYWOOD



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:
The Whole Equation
A History of Hollywood

Traduzione di Gilberto Tofano

© 2004 DAVID THOMSON

All rights reserved including the right of reproduction
in whole or in part in any form.

This translation published by arrangement with Alfred A. Knopf,
an imprint of The Knopf Doubleday Group,
a division of Penguin Random House LLC

© PARAMOUNT PICTURES

All rights reserved
Per l'immagine in copertina

© 2022 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3741-5

Anno

2025 2024 2023 2022

Edizione

1 2 3 4 5 6 7

INDICE

1. La scommessa e i diritti perduti	13
2. Mayer e Thalberg	33
3. Il posto giusto	51
4. Fare parte del pubblico	73
5. Charlie	93
6. La misura dei volti	119
7. L'uomo con il cappello e la ragazza con i guanti	139
8. Stroheim e la visione dei soldi	161
9. Il delirio sul muro	183
10. Rispetto	209
11. Un angelo in paradiso	229
12. La fabbrica	249
13. Un'attività redditizia	277
14. È tutto oro?	303
15. Divorzio hollywoodiano	329
16. Città nostra	355
17. Il buio e la luce	387
18. Il diritto di alienare	415
19. « Che cos'è il cinema? »	443
20. Un film che non possiamo rifiutare	473
21. Davanti ai nostri occhi	501
22. « That's All, Folks? »	527

<i>Fonti</i>	563
<i>Ringraziamenti</i>	579
<i>Indice analitico</i>	583

LA FORMULA PERFETTA
UNA STORIA DI HOLLYWOOD

*Per Steven Bach, Mark Feeney e Robert Towne;
per Nicholas e «Nico»*

Si può accettare Hollywood qual è, come facevo io, oppure ignorarla con il disprezzo riservato a ciò che non riusciamo a capire. Si può anche capirla, ma solo confusamente, e a tratti. Non più di cinque o sei uomini sono riusciti ad avere ben chiara nella mente la formula perfetta dell'industria del cinema.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD,
Gli ultimi fuochi

C'è a Hollywood, come in tutte le culture in cui il gioco d'azzardo è l'attività centrale, un'energia sessuale smorzata, un'incapacità di dedicare qualcosa di più di un'attenzione simbolica alle preoccupazioni della società esterna.

JOAN DIDION,
«A Hollywood», in *The White Album*

Io mi domando come sarà, là fuori.

Van Johnson nel ruolo di Larry Wilde
in *La rosa purpurea del Cairo* di Woody
Allen, 1985, mentre dallo schermo scruta
nel buio che solo noi conosciamo

Quando sei al computer, hai l'illusione di viverci dentro.

LAURIE ANDERSON,
intervista a *The Charlie Rose Show*, 2004

Se vuoi conoscere una persona, cerca di scoprire che film ha visto fra i dieci e i quindici anni, quali gli sono piaciuti e quali no, e avrai un'idea abbastanza precisa del suo carattere e del suo temperamento.

GORE VIDAL,
intervista a «The Paris Review», 1974

LA SCOMMESSA E I DIRITTI PERDUTI



Il magnate e l'investigatore (John Huston e Jack Nicholson in *Chinatown*). Ma più in generale, se pensiamo alla storia della California, chi è l'eroe? «Il futuro, Mr. Gittes; il futuro» (Kobal Collection).

Era la fine di marzo del 2003: una mattina limpida, già calda ma ancora abbastanza fresca da indurre molti californiani a starsene all'aperto per godersi l'aria frizzante. L'Istituto di studi umanistici di Los Angeles mi aveva invitato a tenere una conversazione pubblica con lo sceneggiatore Robert Towne per un ciclo intitolato «Da *Viale del tramonto* a *Mulholland Drive*: Los Angeles nell'immaginario cinematografico».

Eravamo in un'ampia sala nel seminterrato del Davidson Conference Center, presso la University of Southern California; fu un incontro divertente, rilassato e istruttivo. Conosco Towne da più di vent'anni. Chiacchierammo a lungo, e con gusto. Siamo amici, o almeno in rapporti amichevoli. Discettammo, con la massima serietà possibile, dell'intrigante malinconia dei noir losangelini e dell'atmosfera di minaccia che incombe su *Chinatown*, il più noto tra i film sceneggiati da Towne.

Fummo abbastanza brillanti, spero, ma mai come la luce di quella giornata radiosa: in quella città ormai cresciuta a dismisura, degna dei peggiori incubi di Nathanael West (l'invasione dell'Iraq, per giunta, era appena iniziata), la gente nonostante tutto si godeva la vita, né più né meno di

come se l'è sempre goduta da che mondo è mondo. E non voglio farvi il quadretto idilliaco di Los Angeles, o dell'America, sarebbe sciocco e sentimentale da parte mia tacerne le miserie. Fatto sta che quel giorno c'era tanta gente a spasso – sulle spiagge, sui campi sportivi, nei negozi e nei ristoranti all'aperto (persino nei cinema?). C'era chi leggeva libri, o li scriveva. Qualcuno magari si stava anche sposando o innamorando.

Arrivati al momento delle domande del pubblico, una ragazza chiese a Towne se c'era qualche speranza che la « trilogia » di *Chinatown* fosse completata. Infatti a un certo punto Towne aveva concepito il progetto di seguire il suo investigatore privato, Jake Gittes, attraverso i decenni (1937, 1947, 1957) ricostruendo la storia delle guerre dell'acqua, delle trivellazioni petrolifere e del boicottaggio dei trasporti pubblici in seguito al quale l'automobile era rimasta padrona incontrastata di Los Angeles. C'era stato in effetti un secondo film, *Il grande inganno* – molto travagliato, poco riuscito e sottratto al controllo e alla paternità di Towne – ma un terzo mai.

Secondo i criteri correnti, Robert Towne è uno sceneggiatore di successo. Ha vinto un Oscar e ha una bella casa a Pacific Palisades. Ha lavorato, in cambio di lautissimi compensi, alla sceneggiatura di *Mission: Impossible* uno e due (e forse anche al tre). A quei tempi aveva un sogno nel cassetto: fare un film da *Chiedi alla polvere* di John Fante, uno dei migliori romanzi sulla Los Angeles degli anni Trenta. Eppure lo conosco abbastanza bene per sapere che, invitato a parlare di sé, incomincerebbe dalle occasioni perdute. Ed è vero che Jake Gittes non gli appartiene più, da molto tempo. « No, » rispose alla sua interlocutrice « nessuna speranza ».

La questione merita di essere sviscerata, perché, se Towne diceva sul serio, ci abbiamo perso tutti.

Robert è un losangelino: abita qui da una vita e, per così dire, porta lo stemma della città tatuato sul cuore. Nella prefazione al volume della sceneggiatura di *Chinatown* (sono pochissime le sceneggiature che vengono pubblicate) rievoca la sua infanzia a Los Angeles, i profumi, una quali-

tà dell'aria ormai scomparsa nella velenosa corsa all'urbanizzazione. Sono parole piene di calore, sentimento e nostalgia; parole da vero scrittore:

« Per me *Chinatown* è una specie di elogio funebre. È, temo, una celebrazione di cose perdute che ad altri importerebbero quanto un bottone staccato o un topo morto. Gli abitanti della East Coast, per esempio, tendono a farsi beffe del clima mite e delle minime differenze tra una stagione e l'altra; ma sono gli aspetti di L.A. che forse ho amato di più. Ah, i primi accenni di ottobre che si insinuavano nei pomeriggi assolati all'uscita da scuola, i capodanni gelidi e tersi come cristallo, come se qualcuno avesse messo il sole in freezer la sera prima, gli acquazzoni di San Valentino che allagavano gli incroci, i vortici intorno alle macchine imbottigliate nel traffico, i terreni incolti dove a marzo germogliavano migliaia di virgulti verdi da strappare e tirare ai compagni insieme alla zolla di terra che c'era rimasta attaccata, le pozzanghere piene di girini neri e scodinzolanti come virgole animate... E poi la primavera, l'estate, l'odore pungente degli alberi del pepe e quello mentolato degli eucalipti, l'erba che diventava paglia e alla mattina profumava come fieno, attaccandoti le spighe sui calzini, i venti di Santa Ana che lasciavano la città riarsa sotto un velo di sabbia e di odori estivi... ».

Il ragazzo era un osservatore, l'adulto diventò uno scrittore.¹ I genitori di Towne erano benestanti, ma lui frequentò il Pepperdine College in quel di Malibu. Seguendo i corsi di recitazione, dove conobbe Jack Nicholson, fu attratto dalla sceneggiatura. La passione per l'arte drammatica gli è rimasta, e anche in privato ha un modo di fare disinvolto ma intenso, che richiama il miglior stile di recitazione naturalistica. A me piace molto, e non solo in lui, anche se

1. I *thru* e i *tho* nella versione originale del brano farebbero arricciare il naso a qualsiasi editor. Queste nuove forme ortografiche ci ricordano che a volte la scrittura per il cinema si ribella allo stile letterario e inventa un nuovo linguaggio dei segni: e quindi *Sunset Blvd.*, come si legge all'inizio del film, e non *Boulevard*; e *Mulholland Dr.*, con quelle due lettere che lasciano spazio al *dream*.

qualcuno lo trova un po' artificioso, manierato, insincero. Questione di gusti. Comunque, disinvoltura, fascino e *savoir faire* hanno un rapporto profondo col tema di questo libro.

Dopo aver lavorato per Roger Corman e scritto sceneggiature per *exploitation movies*, Towne cominciò a mostrare, e a mettere in pratica, uno dei suoi tratti più vitali: stringere amicizie, nelle quali il suo tocco, o trattamento, discreto era assai apprezzato. Per esempio Warren Beatty – c'è chi sostiene che lui e Beatty abbiano messo a punto, imitandosi a vicenda, il loro stile raffinato nel corso di lunghe conversazioni telefoniche. Quando Beatty si accingeva a fare *Gangster Story*, il suo primo film da produttore, pur avendo una sceneggiatura estremamente originale (di Robert Benton e David Newman) e un ottimo regista (Arthur Penn), scriverò Towne perché seguisse le riprese in Texas, ritoccando e adattando i dialoghi alle esigenze di Beatty. Giusto per far capire chi comandava.

All'uscita del film, che ottenne uno straordinario successo, Towne figurava nei titoli con un ruolo insolito: consulente speciale. Non credo che il lavoro di uno scrittore abbia mai avuto un riconoscimento tanto criptico e ufficiale al tempo stesso, anche se nella storia di Hollywood non sono rari i casi di scrittori che hanno aggiustato o rifatto sceneggiature senza comparire neppure nei titoli di coda. La reputazione di Towne come «uomo nell'ombra» salì alle stelle quando si seppe – perché qualcuno aveva messo in giro la notizia – che aveva collaborato anche al *Padrino*, chiamato d'urgenza per «dare una mano» nelle scene finali della storia di don Vito Corleone.

Vale la pena di notare che, a quanto mi risulta, fino a quel momento (1972) Towne era famoso soprattutto per i suoi non meglio precisati contributi in veste di revisore o aggiustatore di copioni altrui. Contributi che non sempre gli altri sceneggiatori avranno gradito. Comunque fu così che si fece una carriera, e il suo apporto a quei due film fu indubbiamente prezioso. Vorrei però sottolineare la sua presenza fantasmatica, perché rimanda a un tipico tratto hollywoodiano: la non assunzione di responsabilità.

Nei primi anni Settanta dunque Towne si era fatto una posizione grazie alla quale poteva sperare di essere ingaggiato per scrivere interi film, grandi pellicole, progetti importanti. E infatti le sue tre sceneggiature successive – *L'ultima corvè*, *Chinatown* e *Shampoo* – ottennero altrettante nomination agli Oscar. L'Oscar alla sceneggiatura originale di *Chinatown*, di cui era unico autore, segnò il culmine della sua carriera.

È indubbio che *Chinatown* fosse nato da una sua idea. Towne ha raccontato che nell'aprile del 1971 sua moglie gli portò una copia del saggio di Carey McWilliam, *Southern California Country*, in cui si accennava alla storia di William Mulholland¹ che aveva assicurato l'approvvigionamento idrico necessario all'espansione di Los Angeles convogliando l'acqua dalla Owens Valley, 250 miglia più a nord. Nello stesso periodo, Towne trovò in una rivista un articolo corredato da immagini che rievocavano l'atmosfera fine anni Trenta dei romanzi di Raymond Chandler.

Aveva appena cominciato a lavorare (a titolo personale) al progetto o si preparava a farlo, quando si incontrò con Robert Evans, un dirigente della Paramount che aveva avuto un ruolo chiave nella produzione del *Padrino*. Evans aveva invitato a cena Towne per chiedergli di rivedere la sceneggiatura del *Grande Gatsby*, ma Towne voleva parlargli soprattutto di *Chinatown*. Era, gli disse, sulla trasformazione di Los Angeles in metropoli: una storia di incesto e falde idriche, ambientata negli anni Trenta. Un detective di mezza tacca si fa incastrare da una donna misteriosa. Anziché risolvere un caso per lei, cade nella sua trappola. Lo sto scrivendo per Nicholson.

Vero, ma non del tutto. Nicholson aveva in effetti parlato con lui di *Chinatown*, ma non aveva comprato l'idea della sceneggiatura né aveva ingaggiato Towne. Lo so, è vol-

1. Mulholland ha ispirato il personaggio di Noah Cross in *Chinatown*, incarnazione dell'impulso selvaggio all'affermazione personale. Ma c'è qualcosa di lui anche in Hollis Mulwray, il capo del Dipartimento Acque e Energia. Nel film, Mulwray boccia il progetto di una diga che ritiene insicura, mentre Mulholland approvò la costruzione della diga di St. Francis, che nel 1928 crollò uccidendo 450 persone.

gare parlare di certi dettagli a proposito di qualcuno che ha in gestazione una grande storia pervasa della propria nostalgia per una città perduta. Ma anche gli sceneggiatori devono mangiare.

A nome della Paramount, Evans offrì a Towne 25.000 dollari per *Chinatown*: del resto gliene aveva già dati 175.000 per rimediare al disastro che Truman Capote aveva combinato con *Il grande Gatsby*.

La sceneggiatura era opera di Towne – ma di proprietà della Paramount. A Hollywood questa è la prassi; sarà pertanto il caso di spiegare meglio come funziona. Anche se Towne aveva già scritto diverse cose, supponiamo che «Chinatown» fosse stato il suo primo romanzo. Del resto, se consideriamo lo spunto fortemente autobiografico, *Chinatown* era davvero, in un certo senso, la sua opera prima narrativa. Avrebbe quindi potuto scriverci un romanzo, con l'intenzione di proporlo a un editore una volta terminato; oppure avrebbe potuto venderlo preventivamente, in cambio di un modesto anticipo.

Le due parti avrebbero potuto stipulare un contratto in base al quale, su un anticipo di circa 5000 dollari (cifra generosa, per il 1972), Towne si impegnava a consegnare all'editore il libro finito. Una volta pubblicato, ne avrebbe ricavato un diritto d'autore, diciamo, del 10% sul prezzo di vendita per le prime 5000 copie, del 12,5 per le successive 5000 e del 15 oltre le 10.000. Nel contratto ci sarebbero state clausole riguardanti le edizioni in broccia e l'eventuale cessione di diritti accessori tra cui, probabilmente, l'adattamento cinematografico; in ogni caso, la proprietà letteraria dell'opera sarebbe stata di Towne. In sostanza, un contratto di edizione mette nero su bianco che l'autore è il proprietario dell'opera e l'editore ha soltanto licenza di venderla. Una volta firmato il contratto, un redattore della casa editrice avrebbe magari lottato con Towne per fargli rimaneggiare il libro e renderlo più leggibile e vendibile. (In realtà, con un contratto basato su un anticipo di 5000 dollari, ciò non sarebbe né pratico né remunerativo. È ovvio che se l'editore pensa di avere tra le mani un futu-

ro best seller ci lavorerà di fino. Ma se un esordiente gli propone un'opera incomprensibile alla prima lettura, l'editore la rifiuta).

In ogni caso, prima della pubblicazione c'è sempre una certa quantità di lavoro editoriale e di riscrittura. Si litiga, magari, ma poi ci si mette d'accordo, perché, anche dopo la firma del contratto, il libro appartiene all'autore. Se l'opera va fuori commercio, a un certo punto questi rientra in possesso dei diritti che ha dato in licenza e può cercarsi un altro editore. Dopo la sua morte, per almeno settant'anni il copyright e gli utili vanno agli eredi. Scaduti i settant'anni, il libro diventa di pubblico dominio.

La prima sceneggiatura di *Chinatown* lasciò perplessi persino i più convinti sostenitori di Towne. Evans e Nicholson ci scherzavano su, confessandosi incapaci di seguirne tutte le svolte e i colpi di scena. Anche Roman Polanski, il regista scritturato da Evans, ci capiva ben poco: a suo parere, solo dei cambiamenti drastici sarebbero riusciti a far «funzionare» il film. Le modifiche apportate da Towne non resero più chiara la sceneggiatura. I dirigenti della Paramount consigliarono a Evans di accantonare il progetto, o almeno di non insisterci troppo. Naturalmente, in quanto proprietari della sceneggiatura, avrebbero avuto pieno diritto di rinunciare alla produzione. Ma Evans tenne duro: «Anche se non tutto mi era chiaro, mi ero pur sempre accaparrato Nicholson, e sapevo che Towne era un grande sceneggiatore. Mi sentivo come un giocatore che scommette di fare due sette di fila ai dadi».

A questo punto possiamo già trarre due conclusioni importanti: che non è facile leggere le sceneggiature, e che più una trama è complessa, più è difficile valutare le qualità del film, se non si è del mestiere. Non si sbaglia di molto dicendo che spesso, nella storia del cinema, persone ignoranti (o lettori svantaggiati) si sono trovate a dover giudicare storie di centinaia di pagine scritte in modo astruso e contorto. Anche per questo alcuni di loro, i produttori esecutivi, finivano per gettare via disperati il copione e chiedevano a qualcun altro di raccontargli la storia in poche

parole. Ancora oggi il *pitch* (l'arte di presentare efficacemente un film in pochi minuti) è essenziale per far decollare un progetto. Molte sceneggiature, in realtà, non vengono mai lette: per questo tutti credono, o sperano, che un copione possa venire riscritto all'infinito.

Ma notate l'atteggiamento di Evans. « Mi ero pur sempre accaparrato Nicholson... ». Si considerava, se non il proprietario del film, quantomeno il manager, che assembla talenti e fa coincidere il progetto con la sua persona e la sua posizione all'interno della Paramount. Eppure, senza Robert Towne *Chinatown* non sarebbe mai esistito. La regia fu affidata a Roman Polanski e, secondo una ben nota teoria, in un film tutto dipende dal regista, che ne sarebbe il vero autore. Per il pubblico, viceversa, *Chinatown* è il sorriso amaro sulla faccia di Jack Nicholson, è Faye Dunaway ed è John Huston (entrambi fondamentali per l'atmosfera), è lo scenografo Richard Sylbert, il direttore della fotografia John A. Alonzo, è Jerry Goldsmith (che in fretta e furia, in soli dieci giorni, dopo che un'altra partitura era stata rifiutata, compose la memorabile colonna sonora). Eppure Evans si riteneva a pieno titolo il proprietario del film, poiché così ragionavano i dirigenti del suo calibro, i numi finanziari di Hollywood. Gli Studios possiedono i film, ma sono i produttori a realizzarli.

Un'altra considerazione importante è che Evans viveva il progetto come una sorta di scommessa. Non solo per via dell'antitesi fra vincita e perdita, ma anche perché giocare d'azzardo significava sfidare tutti i sacri comandamenti americani sul lavoro duro e la meritata ricompensa. Significava credere nella magia. A Hollywood chiunque avesse un ruolo di rilievo frequentava i casinò diverse sere a settimana, come per accertarsi di non aver perso il tocco magico.

Towne e Polanski si misero al lavoro per trasformare la sceneggiatura in un copione. Una sceneggiatura è un sogno; un copione è un piano d'azione dettagliato che specifica quali scenografie costruire, quali costumi confezionare e come investire tempo e denaro. Purtroppo l'accoppia-

ta non funzionò. Towne era indeciso, Polanski aggressivo. In quella storia piena di allusioni allo stupro, Towne si sentiva derubato, o truffato. Polanski pensava soprattutto ai problemi pratici e aveva l'impressione che Towne si crogiolasse in dubbi e oscurità. Scrittori e registi non sempre si somigliano: è una delle ragioni per cui si invidiano a vicenda.

La battaglia decisiva fu sul finale. L'idea originaria di Towne, a cui era rimasto fedele durante tutto il processo creativo, era meno drammatica rispetto al film che conosciamo. Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) e sua figlia dovevano partire, e Noah Cross (John Huston) essere ucciso. Restava solo Jake Gittes, con le pive nel sacco.

La visione di Polanski era più cupa. Per lui Evelyn doveva morire, e in un mondo dominato dal potere e dalla corruzione uno come Cross doveva non solo sopravvivere ma trionfare. Certo, Polanski aveva vissuto esperienze terribili. Da ragazzo aveva peregrinato nella Polonia occupata dai nazisti, mentre i suoi genitori erano internati nei Lager. Sua moglie Sharon Tate era stata massacrata dalla banda Manson. Ma non è il caso di piangere sulle sfortune di Roman Polanski: non gli farebbe né caldo né freddo. Diciamo che è un cinico, laddove Towne è un romantico. Comunque, in *Chinatown* Polanski sentiva la necessità di una soluzione tragica.

Così, la sera prima di girare le scene finali, le riscrisse a modo suo. Towne protestò, si arrabbiò, si disperò. Ma era già stato estromesso dal set. Preso tra due fuochi, Evans si rimise all'intuizione del regista.

E in effetti, il caso è bizzarro: c'è una grande storia (un romanzo sotto mentite spoglie, se preferite), ed ecco che, in extremis, un'altra mano se ne impadronisce per scrivere un finale a cui l'autore è totalmente contrario.

La Storia non ha mai visto il finale pensato da Towne – né mai lo vedrà, dato che non fu girato. E la Storia non si è lamentata. *Chinatown* ebbe un enorme successo al botteghino, fu candidato a undici Oscar e vinse proprio per la sceneggiatura. Ma quel che più importa è che, oltre venti-

cinque anni dopo, è considerato un classico americano ed è continuamente trasmesso in televisione. E oggi, tra tanti film dolciastri, è proprio il tragico epilogo (Faye Dunaway morta, la figlia ormai in balia del potere del male) a essere citato come esempio della mentalità « adulta » con cui si facevano i film nei primi anni Settanta.

Per molto tempo Towne si è ostinato a ripetere che il suo finale sarebbe stato migliore. Eppure, man mano che la memoria collettiva gli conferiva un alone di nostalgia, la sua posizione diventava insostenibile, tanto più che ormai *Chinatown* è il primo titolo che si associa al nome di Robert Towne. La sceneggiatura è stata pubblicata e ripubblicata, prima dalla Neville di Santa Barbara, nel 1983, poi dalla Grove Press, nel 1997. In entrambi i casi non si tratta in realtà di quella di Towne (col suo finale) ma del copione definitivo.

A film concluso, infatti, la trascrizione del montaggio finale è considerata la sceneggiatura autentica. Nell'edizione Neville Publishing il copyright era di Towne, ma forse soltanto per la prefazione e la postfazione. L'edizione Grove Press lo attribuiva invece alla Long Road Productions, l'unità di produzione di Evans all'interno della Paramount. E così, a lungo andare, Towne si è rassegnato ad ammettere che la questione è opinabile e che forse la versione di Polanski era davvero più efficace.

Oggi *Chinatown* ha un destino paradossale, poiché viene attribuito a un autore che non l'ha potuto fare a modo suo e si vede rendere un merito che non gli spetta fino in fondo. Ma mentre il film era in lavorazione che cosa avrebbe potuto fare Towne? Credo che le abbia tentate tutte, perché ha una buona dose di eloquenza, risorse e abilità strategica. Resta però un fatto incontrovertibile: non era il proprietario della sceneggiatura e non ne deteneva i diritti. Il proprietario effettivo era il produttore, e spettava a lui decidere il finale. Era impensabile che Towne ritirasse la firma a uno stadio così avanzato della produzione, o che la Paramount lo cacciasse. Se il problema fosse emerso a monte, per esempio dopo la consegna del primo, confuso canovac-

cio, sarebbe stato facile licenziarlo e rimpiazzarlo con altri sceneggiatori. In quel caso il suo nome sarebbe comparso nei titoli di coda (come stabilito da un arbitrato della Writers Guild) accanto a quello dei colleghi. Ma poiché figurava come unico sceneggiatore, Towne si prese tutto l'Oscar per la sceneggiatura e l'intera percentuale sugli utili pattuita nel primo contratto con Evans e la Paramount.

A mio parere la versione di Polanski è davvero più efficace e ha contribuito al successo del film più di quanto avrebbe fatto quella di Towne. Se fosse stata un romanzo, forse, l'opera di Towne sarebbe durata più a lungo. Ma Towne aveva rinunciato a quell'opportunità vendendo la storia assieme ai diritti: in cambio di un generoso anticipo, dei probabili profitti successivi, del miraggio dell'Oscar e della gloria cinematografica. E uno sceneggiatore può biasimare solo sé stesso per i compromessi che accetta. Anche noi, in quanto pubblico – o comunità culturale – dovremmo tener conto di tali compromessi quando giudichiamo l'impatto, o il valore, dei film. Perché sono le grandi aziende e le società di produzione a fare i film, non gli individui o i singoli artisti.

* * *

Nondimeno, Robert Towne aveva concepito *Chinatown* da creatore, ovvero da scrittore che ti mette a parte del suo mondo segreto, anche se questo mondo segreto verrà poi proiettato in luoghi pubblici e condiviso da milioni di persone. E Towne non riusciva a pensarla diversamente. Sono questi, in fondo, i sintomi, i segni caratteristici dell'arte, o dell'aspirazione a fare qualcosa che chiamiamo arte. Li ritroviamo in tutta la storia del cinema americano, e per questo alcuni prodotti che a prima vista si potrebbero considerare « puramente commerciali » sono spesso tenuti in alta considerazione, non tanto per ciò che sono, ma per ciò che avrebbero potuto essere. Così Towne era convinto che *Chinatown* fosse « suo », e avrebbe voluto raccontarlo fino alla fine a modo suo.