



SCRITTORI A VENEZIA

Writers Guild Italia (WGI) incontra gli sceneggiatori presenti con le loro opere alla 72° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2-12 settembre 2015)

*Mark Medoff ha preso parte alla nascita di **Everest** nel 1997. Il progetto, come spesso accade, si è fermato molte volte prima di arrivare al film che apre Fuori Concorso la Mostra di Venezia il 2 settembre, in Sala Grande. Medoff non appare più nei titoli tra gli sceneggiatori, ma WGI ha pensato che fosse un'ottima occasione per indagare nei retroscena del film e fare un riepilogo della sua straordinaria carriera.*

EVEREST: il capo cordata

MARK MEDOFF

Mark, grazie mille per aver accettato la nostra intervista. La tua carriera come drammaturgo e sceneggiatore è leggendaria, unica: hai firmato *Figli di un dio minore, Il grande cuore di Clara, La città della gioia, When You Comin' Back, Red Ryder?* - giusto per citarne alcuni. Qual è il segreto del tuo successo? E il tuo consiglio ai giovani sceneggiatori che stanno cercando di entrare nel mondo del lavoro?

Da giovane ho avuto un gran mentore: a 19 anni, all'Università di Miami, ho incontrato il Professor Fred Shaw. Mi ha rivelato quali fossero le mosse essenziali per raggiungere il successo, e io ho ripetuto il suo stesso consiglio ai miei studenti per quasi 50 anni: "Non fatelo se non lo sentite per voi necessario, perché la serie di rifiuti che dovrete affrontare per scoprire se potrete o no davvero farlo, richiederà che siate focalizzati solo su quello... o che diventiate psicopatici. Dovrete scrivere ogni giorno per almeno un'ora per 10 anni, prima di potervi aspettare che qualcuno - a parte me o vostra madre - possa interessarsi a quello che scrivete. La scrittura è riscrittura. Non potete pretendere che l'ispirazione vi scenda dall'alto: bisogna scrivere così come un maratoneta si allena per le Olimpiadi. E in fin dei conti, nessuno può insegnarvi come scrivere: siete voi i vostri insegnanti". Quando sono passato dalla prosa alla drammaturgia, ero sostenuto dall'incoraggiamento e dalla saggezza delle persone con cui ho lavorato nella piccola Las Cruces (New Mexico).

Sarà *Everest* di Baltasar Kormákur ad aprire la 72sima edizione del Festival di Venezia: tu sei uno degli scrittori che hanno lavorato a questo progetto, ma non risulti nei titoli. Come mai, che è successo?

Sono stato il primo di 6 scrittori... ma sapete, sostituire gli sceneggiatori nello show-biz di Hollywood è un po' come quando finisce un rotolo di carta igienica: lo cambi, mica lo riempi di nuovo. Ho iniziato a lavorare sul progetto nel 1997, e in due anni ho scritto 20 stesure, o giù di lì. Come succede in molti casi nella carriera degli sceneggiatori, appare una luce verde - Vai! - e poi la luce diventa rossa - Stop. Poi di nuovo verde! Poi ancora rossa! E alla fine, quando Working Title ha riesumato il film verso la fine degli anni 2000, io non ero più interessato: ero arrivato a 60 anni, e non volevo lavorare ancora come sceneggiatore a noleggio. Ed ecco qua: il film è stato girato l'anno scorso, dopo 17 anni da quelle mie prime bozze. Dato che c'era un esercito di scrittori che ci avevano lavorato, per stabilire a chi spettavano i credits, il film è stato sottoposto all'arbitrato della Writers Guild of America. Insieme a due dei miei studenti più bravi, ho rivisto tutto il mio lavoro - dalla prima all'ultima bozza - e siamo arrivati alla conclusione che in fin dei conti io avevo dato vita a tutte le trame principali e alle linee dei personaggi, che avevo dalla mia ancora una buona parte dei dialoghi, e che quindi avrei dovuto avere il 60% o più dei credits sulla sceneggiatura finale. Ma il collegio arbitrale decise che questi dovessero andare agli ultimi due scrittori, principalmente perché, a quanto pare, avevano incluso un terzo personaggio nel mix finale. Personaggio che aveva avuto, nella vicenda reale, un peso equivalente a quello degli altri protagonisti - che avevo delineato io - ma che nelle mie versioni avevo tenuto sotto tono perché a quell'epoca la Universal (il mio datore di lavoro) non aveva ancora comprato i diritti sulla biografia della persona, a cui il personaggio era ispirato, per cui non avevo potuto intervistarla.

La Writers Guild of America è spesso chiamata a risolvere questo tipo di situazioni con le sue Commissioni di Arbitrato. Al di là del risultato, come giudichi la tua esperienza?

Ho avuto a che fare con una persona della WGA, interna all'Arbitrato, che era semplicemente eccezionale e sempre disponibile a rispondere alle mie domande. Il compito affidato agli arbitri che devono prendere una decisione sui credits ufficiali che appariranno sullo schermo è decisamente difficile e gravoso: non posso far altro che dimostrare tutto il mio rispetto per quei colleghi che devono stabilire 'salomonicamente' come dividere il bambino.

Mettiamo da parte la storia del credit, ma non possiamo fare a meno di chiederti del tuo lavoro su questo film: *Everest* è basato sul best-seller *Aria Sottile*, dello scrittore e alpinista americano Jon Krakauer, che partecipò a quella tragica spedizione del 1996. Krakauer, all'epoca, venne anche contestato da altri alpinisti sopravvissuti per la sua versione dei fatti. Qual è stata la principale difficoltà che hai dovuto affrontare nell'adattare una storia vera come questa in una sceneggiatura?

Non avevo i diritti sul libro di Jon, quindi non l'ho letto. In realtà avevo pochi diritti sulle biografie delle vittime, per cui mi sono basato di più sui ricordi di due dei sopravvissuti. Da questi, e dai fatti di base di un articolo (credo fosse su Life Magazine), ho reinventato gli eventi dell'Everest. E poi la moglie di uno dei team leader è stata così gentile da raccontarmi le sue telefonate col marito: lei a casa, lui sulla cima dell'Everest, morente. Ma senza i diritti sulle biografie dei vari partecipanti avevo pochi mezzi per descrivere gli elementi reali di quei tragici eventi sull'Everest.

Da un altro saggio di Krakauer, *Into the wild*, è stato tratto l'omonimo film di Sean Penn, che pure tratta di esperienze estreme e drammatiche, a contatto con la forza e la violenza della natura e

dell'animo umano. Ti sei confrontato con questo film, mentre scrivevi il tuo? Più in generale, come ti sei preparato per scrivere di questi argomenti?

L'unica guida che ho avuto nella ricostruzione degli eventi è stata questa: aderire ai fatti di base e cercare di reinventare le persone reali coinvolte - ma in maniera giusta, equa. E poi i sopravvissuti con cui ho parlato mi hanno fornito alcuni tratti della personalità degli altri - dai loro punti di vista, ovviamente.

Ogni volta che penso ad adattamenti di libri in sceneggiature, mi viene in mente Charlie Kaufman e la sua folle, spettacolare battaglia (*Il ladro di orchidee*, 2002). Hai lavorato su diversi adattamenti durante la tua carriera: come gestisci questo processo? Puoi rivelarci alcuni dei tuoi trucchi del mestiere?

Mi sono reso conto che, nel creare una sorta di 'racconto immaginario' per degli eventi reali che coinvolgono persone reali, tendo a essere fedele a queste ultime, cioè a proteggerle dalla mia stessa voglia di sfruttarle per 'fini drammatici.' Non a caso, ho avuto altre tre esperienze con film basati su storie vere, che non sono stati più realizzati perché io stesso ho rifiutato di includere alcuni eventi che sarebbero stati sicuramente 'succulenti' per il pubblico, ma che io non ero sicuro fossero accaduti realmente, perché ne ero venuto a conoscenza da persone che non erano direttamente coinvolte nella vicenda. Due volte su tre mi è stato consigliato di includere quelle scene, che attribuivano una relazione extraconiugale a uno dei protagonisti; nel secondo caso, mi fece pressione un alto dirigente di un importante network e, nel terzo, ad insistere fu un responsabile di produzione di una grande società. In entrambi i casi ho risposto: "Queste sono persone reali: non voglio gettare fango su di loro, solo per alimentare il famelico meccanismo del gossip."

In molte delle tue sceneggiature hai la capacità di toccare temi universali – come d'altronde ogni bravo sceneggiatore dovrebbe fare – ma allo stesso tempo ti focalizzi sempre sul motivo della 'diversità'; il tutto in un'ottica molto attenta. Ad esempio, *Il grande cuore di Clara* è imperniato sul tema razziale, mentre *La città della gioia* su quello della povertà, e infine - in *Figli di un dio minore* – la difesa del diritto di poter amare chiunque (persino il proprio Professore) è inestricabilmente connessa con la tematica della sordità. Detto ciò, ritieni che il tuo processo creativo sia deduttivo (dal generale al particolare) o al contrario induttivo, cioè parti da una visione della storia ristretta e realistica per arrivare ad abbracciarne una più ampia e trascendentale?

Nel caso dei film menzionati, stavo adattando dei libri, per cui la prima responsabilità che sento nei confronti di un libro è quella di rappresentarne degnamente l'autore. Mi chiedo: sto per caso alterando, adombrando, abbreviando? Be', certo: a volte nell'adattare ho scelto anche roba che facesse appello a una certa sensibilità morale. Diciamo che praticamente potrei partire da qualsiasi idea, perché ho una mente molto attiva, quasi un vulcano in continua eruzione, però è anche vero che, nella maggior parte dei casi, e quasi immediatamente, quella che mi arriva in testa è un'idea che ha una base socio-filosofica. A quel punto, l'idea è solo questo: un'idea. Un'idea che mi aiuta a creare le arene di conflitto tra i personaggi, sì; ma quel che considero più importante nel mio processo creativo è la definizione dei personaggi che arrivano a farsi carico di quest'idea. E' come una scoperta: viverci insieme tutti i giorni, talvolta per degli anni, rifinire il loro profilo attraverso le mie letture, provare e immedesimarmi in loro. Ed è così che, inevitabilmente, divento ognuno dei miei personaggi: sia quelli che adoro, sia quelli che mi terrorizzano, nello stesso modo. Non ho

affatto paura di addentrarmi nella profondità delle mie parti inquinate, se questo serve a creare dei personaggi dinamici e 'reali' che poi vengono portati in vita da attori eccezionali.

Quanto c'è di autobiografico nelle tue opere? Ovviamente diamo per scontato che ogni scrittore prenda ispirazione dalla propria vita personale e non... ma se dovessi decidere, diresti che prendi ispirazione principalmente dalla tua vita o invece dall'osservazione diretta di quelli degli altri?

Per inventare, traggio spunto dall'osservazione: come dicevo, m'immedesimo in chiunque si presenti nella mia testa e tenti di uscirne. All'inizio, scoprendo di avere una certa abilità in proposito, scrivevo del mio 'incompreso, grande e furioso ego'. Per fortuna ho imparato prima della fine dell'adolescenza che ero di gran lunga il soggetto meno interessante come personaggio per il mio 'ego narrante'. Questo perché sono un osservatore, un ascoltatore... e poi un ladro di tempo, di spazio, e di personalità, che cerca di essere imparziale ed equilibrato nel rappresentare le nostre specie così mal evolute.

Mi hai appena ricordato di quando ho conosciuto il maestro italiano Tonino Guerra (*Amarcord, Blow-Up, Casanova 70*). Mi disse che si annotava sempre delle battute sentite in giro e poi le usava nelle sue sceneggiature. Credi che delle parole rubate alla vita quotidiana possano aiutare uno scrittore a rendere il suo lavoro più realistico, più vero?

Come ho appena detto, io guardo e ascolto, però raramente ho sentito dei dialoghi dal vivo che poi ho finito per riportare in uno dei miei lavori. Allo stesso tempo, comunque, colleziono dei brani di tutto quello che vedo, sento, invento, penso: non posso farci niente, è più forte di me.

Tu scrivi con uguale felicità e fortuna per il cinema e per il teatro. Alcuni dei tuoi film sono tratti da tue stesse opere teatrali. Quali sono le libertà e i limiti di questi due linguaggi? E tu, dove ti senti più a tuo agio?

In realtà potrei benissimo aver chiuso col cinema: in questo momento ho da scrivere e dirigere per il teatro, che mi permette sicuramente di dire e osare di più. Il potere degli attori che si scambiano calore dal vivo col pubblico... non c'è paragone con una proiezione piatta sulla superficie di un muro!

Il piacere più grande del mio lavoro, dopo che il testo è stato scritto e non mi appartiene più, è quello delle prove dal vivo in teatro, che durano sempre tre settimane o più. Sono un ottimo ri-scrittore: adoro quella collaborazione tra spiriti indipendenti che condividono il viaggio di un copione teatrale verso il suo destino. Nei film invece non sono mai stato coinvolto in un periodo di preparazione che durasse più di paio di giorni, sempre che ci fosse.

Hai scritto anche dei radiodrammi. È una cosa interessante perché, come sai, oggi sono molto rari – rimpiazzati tra l'altro dai podcast. Ti è piaciuto farlo? Potresti dirci le principali criticità che riscontrano in radio gli sceneggiatori – che qui sono impossibilitati a tener fede al vecchio motto 'non raccontare, ma mostra'?

Quel paio di cose che ho fatto per la radio erano semplicemente.. divertenti, perché la sfida era di scrivere un buon dialogo che potesse essere accompagnato da effetti sonori. Gli ascoltatori non hanno niente da vedere, se non ciò che lo scrittore e i suoi collaboratori suggeriscono ai loro occhi mentali.

Quando scrivi, pensi di andare incontro a un target (*inteso come pubblico*) preciso?

La mia filosofia sul pubblico è sempre la stessa: in un momento in cui la capacità di attenzione è volatile, come posso tenerlo sveglio, vigile e attento? Ogni esperienza è diversa, e nel mio lavoro a teatro indubbiamente mi rendo conto che si fanno sempre più sforzi per cercare di ridurre quella verbosità contorta a cui sono incline e che adoro. Mia moglie mi dice: "Non essere avaro, non tagliare troppo." Il processo di taglio e messa a punto è una procedura delicata, ma onestamente tendo a resistere a chi mi suggerisce continuamente di tagliare.

Nel 2000 hai prodotto e diretto il documentario *Who Fly on Angels' Wings*, su un'unità mobile pediatrica che gira per le zone meno servite del New Mexico. Gli scrittori sono abituati a inventare, creare, dirigere fatti e personaggi, mentre chi realizza documentari teoricamente fa il contrario: si fa guidare dalla realtà. Tu sei riuscito a mantenere dentro di te le due anime distinte, o ci sono state contaminazioni?

Mi sono avvicinato al genere del documentario (ora ne sto facendo altri due) come se fosse fiction: per me tutto è in tre atti, anche se si tratta di qualcosa in due atti o in una sequenza unica. E ogni scena all'interno di una pièce teatrale, di un film o documentario, è in tre atti: entriamo, succede qualcosa, siamo riversati nella scena successiva.

Con *Children on Their Birthdays*, un film tratto da un racconto breve di Truman Capote, ti sei cimentato alla regia per la prima volta. Com'è stato... passare dall'altra parte? Hai notato vizi o limiti degli sceneggiatori che, quando a scrivere eri tu, ti erano sfuggiti?

Ho lavorato con Doug Sloan per sei anni sul suo adattamento: so come mi piace essere trattato in un rapporto sceneggiatore-regista, perciò ho trattato Doug come vorrei essere trattato io stesso. Una volta sul set, non sempre avrei avuto il tempo di telefonargli a Los Angeles per consultarlo su ogni piccolo cambiamento che avrei avuto voglia fare. Ma, prima di finire la fase delle prove, mi disse che si fidava perché sapeva che qualsiasi cosa avrei fatto sarebbe stata a vantaggio del film. Come regista, ero in una posizione perfetta per me: a capo di tutto. Ho diretto il mio primo film a 60 anni perché avevo fatto un patto con mia moglie a 34, quando mi era stato offerto il mio primo film da scrivere e dirigere. L'accordo era che, per mantenere la nostra giovane famiglia unita e perché noi continuassimo a essere sposati, non sarei andato in trasferta a Hollywood per dirigere film: avrei potuto farlo solo dopo che i nostri figli sarebbero stati tutti indipendenti e fuori di casa. Quindi, questo è accaduto a 60 anni.

Credi che uno scrittore dovrebbe sempre partecipare alle riprese?

Fare un film è molto diverso dal mettere in scena una pièce teatrale. Nel teatro, le prove sono sul copione, mentre nei film - anche se la sceneggiatura viene per prima - una volta che la macchina da presa inizia a girare scopri che il regista non ha più molto tempo per parlare con lo sceneggiatore. Su *La città della gioia*, io e Roland Joffé abbiamo parlato molto al telefono. Per quanto riguarda *Off Beat* ero presente sul set, anche se più come attore che in qualità di scrittore. La situazione ideale per me è quella di essere sia scrittore che regista.

L'insegnamento ha un posto speciale nella tua vita. Credi che un bravo scrittore debba essere anche un buon insegnante?

Credo nel tutoraggio: se ho qualcosa da offrire a qualcuno, dovrei farlo. Amo l'insegnamento in classe, e infatti ogni semestre tengo ancora un corso presso la New Mexico State University. Alterno

drammaturgia, sceneggiatura e un corso di letteratura su ciò che è successo all'Eroe americano (e questa parola comprende sia il maschile che il femminile) dalla Seconda Guerra Mondiale in poi. Inoltre, più volte l'anno faccio visita ad altre università per incontri con gli studenti che coinvolgo in esperienze brevi ma intense. Quando ho iniziato l'insegnamento universitario, uno dei miei mentori mi ha detto: "La migliore situazione per insegnare è quella in cui l'insegnante insegna agli studenti e gli studenti insegnano all'insegnante."

Parliamo dei progetti in cui hai coinvolto i tuoi allievi. In *100 MPG, Boom e Refuge*, hai usato una combinazione di professionisti e studenti: perché hai adottato questa soluzione? Com'è andata?

Avevo uno scopo ben previsto nel far partecipare i miei studenti a questi lavori (rispettivamente due cortometraggi e un lungometraggio), perché il New Mexico è una location molto popolare per girare, ma la maggior parte del lavoro va al Nord (Albuquerque e Santa Fe), dove ci sono le troupe, i teatri di posa e le strutture di post-produzione. Noi del Sud non abbiamo (ancora) le strutture adeguate per competere. Presso l'Università Statale del New Mexico, nel Creative Media Institute for Film and Digital Arts, abbiamo in facoltà quattro registi che negli ultimi sette anni hanno girato lungometraggi proprio utilizzando una combinazione di professionisti e studenti: quando chiamiamo un professionista per un nostro progetto, mettiamo bene in chiaro che oltre a lavorare dovrà fare da insegnante. Speriamo così di far colpo sulle case di produzione, dimostrando loro che formiamo studenti già capaci di lavorare sotto una guida professionale, e meritevoli di far parte delle loro troupe. Vogliamo attrarre le produzioni nel Sud del New Mexico, di modo che possiamo far restare qui da noi - e con uno stipendio - i nostri laureati. Lo Stato, la città e l'università stanno lavorando insieme per cercare di metter su un laboratorio d'avanguardia per il suono e facilità per la post-produzione qui nel campus della NMSU; io stesso d'altronde ho sempre detto questo ai miei figli e ai miei studenti: "Se ti dico che una cosa si può fare, la puoi fare".

In Italia abbiamo ancora molti problemi, per quanto riguarda la formazione e l'accesso alla professione degli sceneggiatori. C'è uno scollamento tra mercato e università, il reclutamento professionale avviene spesso per cooptazione in base a legami familiari o amicali. Raccontaci, invece, come funziona da voi negli Stati Uniti...

Se gli scrittori di teatro diventano famosi grazie alle loro opere, il cinema li va a cercare. Uno sceneggiatore navigato, in effetti, può guadagnarsi benissimo da vivere col cinema, finché non capisce che 'il sistema' usa gli scrittori come carta igienica. 'Everest' è un buon esempio: secondo voi i produttori avevano davvero bisogno di sei scrittori di tutto rispetto per raccontare quella storia? Il contrasto tra scrittura teatrale e cinematografica è incredibile: il teatro rispetta il primato dello scrittore, mentre nel cinema di solito accade l'opposto. Senza dubbio oggi si diffondono cinema indipendente e crowdsourcing, in buona parte perché il vecchio sistema di utilizzare gli scrittori per pulire il didietro delle società cinematografiche è diventato insopportabile. Io dico sempre ai miei studenti di partecipare a concorsi o festival, di realizzare buoni cortometraggi, di relazionarsi con persone che hanno i loro stessi obiettivi professionali, e soprattutto di seguire l'esempio di chi ce l'ha fatta: l'esempio di quelli che hanno creato film di qualità grazie al fare squadra e puntare a un guadagno solo a cosa fatta, cioè se e quando il film riesce a sfondare in uno di quei tanti mercati alla portata di chi, come noi, fa film indipendenti.

Secondo te, qual è il motore che spinge le persone a scrivere, e perché non tutti sono in grado di diventare scrittori? Qual è il tuo, di motore?

Il mio mentore, Fred Shaw, diceva che “non ci sono storie nuove”: la genialità del singolo scrittore sta nella capacità di rendere fresco e nuovo quello a cui siamo abituati. Quand’ero bambino leggevo voracemente, ma quando a 15 anni ebbi l’impulso di scrivere, il mio ‘stile’ scaturiva dalle mie intuizioni interiori, e non da qualcosa esterna alla mia immaginazione. E.B. White ha detto: "Lo stile è il suono che le nostre parole imprimono sulla carta." Semplice: la peculiarità delle nostre singole voci è inspiegabile. Bene: come molti scrittori, anch’io ho una personalità depressiva, e scrivendo mi sono reso conto - già da giovane - che la scrittura tiene a bada la depressione, come se la potesse imbrogliare, come se le potesse dire resta pure lì, aspettami, arrivo! All’inizio, al college, scrivevo tutto il tempo, addirittura durante il mio primo anno stavo per essere bocciato per questo, e così mi sono detto che dovevo darmi delle regole: prima i compiti e poi la scrittura - anche di notte se necessario. Era disciplina: anche se mi sentivo un uomo selvaggio, uno spirito libero, un rivoluzionario, ero disciplinato. A vent’anni, poi, ho imparato come far funzionare la mia macchina interiore delle idee e dell’eloquenza, che continuo ad usare nello stesso modo: innanzitutto per fare quello che devo nel mondo reale, così poi posso entrare senza sensi di colpa nella mia immaginazione, e mettermi a far la guerra a quei demoni che altrimenti mi farebbero a pezzi, pezzettini minuscoli!

Tra i tuoi film, qual è quello che ti è piaciuto maggiormente scrivere? Qual è quello che consideri il tuo capolavoro – a prescindere dal giudizio della critica – e perché?

Amo sempre moltissimo ciò su cui sto lavorando in quel momento, e poi amo le prove a teatro, la collaborazione. Ma so che, anche all’inizio, niente sarà perfetto nella scenografia o nell’esecuzione: ciò che conta, la gioia più grande, è il viaggio. Scrivere, recitare un dramma dal vivo con gli attori e le scenografie, star di fronte al pubblico: tutto questo non ha prezzo. I film che mi è piaciuto di più scrivere sono quelli in cui io e il regista siamo diventati spassionatamente parte l’uno dell’altro mettendo da parte i nostri ego. Mi è piaciuto lavorare in *Off Beat* perché io e Michael Dinner ci facevamo ridere a vicenda, ne *La Città della Gioia* perché io e Roland Joffé eravamo entrambi super acculturati: facevamo discorsi di ampio respiro che andavano ben al di là del mero e banale show-business. E, naturalmente, mi è piaciuto lavorare con il mio genero, Ross Marks, col quale sono talmente in sintonia che è quasi come lavorare da solo. Il mio film preferito tra quelli che ho scritto finora è *Homage*, basato sulla mia opera teatrale *The Homage That Follows*, che io stesso ho adattato e prodotto per la regia di Ross. È andato al Sundance Festival: era uno quei film che hanno una specie di ‘brutalità intellettuale’, come *Five Easy Pieces* (uno dei miei film preferiti di tutti i tempi), che metterei sullo stesso piano.

Qual è la tua scena preferita tra tutte quelle che hai scritto? Di cosa parla?

La scena di apertura di *When You Comin' Back, Red Ryder?*, dove s’incontrano due personaggi di cui ho scritto nei primi anni ‘70, Angel e Stephen. Dieci anni più tardi, in Kenya, Stephen cominciò a parlarmi di nuovo, così scrissi altre due commedie incentrate su di lui: nella terza, *The Heart Outright*, Angel ritorna e incontra Stephen per la prima volta dopo oltre un decennio! Ora l’opera è diventata un film, che spero di vedere in qualche festival del 2016 (sarebbe fantastico se potessimo portarlo in Italia!) Ed è proprio la scena di *Red Ryder* ad aprire la pièce: siamo nel 1969, e Stephen è un cuoco che fa il turno di notte in un ristorante, mentre Angel ci lavora di giorno, sempre come cuoca. I due si vedono di sfuggita solo la mattina presto, e solo così riescono a portare avanti una storia d’amore sfuggente e inafferrabile.

Nel tuo ricchissimo curriculum manca la voce TV: una scelta voluta o una casualità?

Storia lunga e noiosa: in principio (e prometto di non rispondere con tutta la mia 'Genesi' personale), ho scritto diverse sceneggiature per la televisione che per qualche motivo non sono state molto apprezzate. Il mio interesse principale era il teatro, ma alla fine del 1970 avevo iniziato ad accettare le mie prime offerte di sceneggiatura: scrivere per il cinema era più redditizio. Nei primi anni 90 io e il mio genero, Ross Marks (*Homage*, *Twilight of the Golds* e *The Heart Outright*, che al momento è in post-produzione) siamo riusciti a presentare due serie televisive a delle società di produzione. Li avevo avvertiti che la 'conditio sine qua non' era che dovessi girare a Las Cruces, in New Mexico, dove vivo, perché avevo concordato con mia moglie Stephanie che non ci saremmo trasferiti a Los Angeles. Ma all'ultimo minuto – e fu il caso di entrambe le serie – ci venne detto che non potevamo girare fuori da Los Angeles. Ora io e Ross stiamo girando il pilota di uno dei miei script (basato su una delle mie prime commedie, *The Wager*), che è ambientato a Las Cruces e alla New Mexico State University: dato che il cinema indipendente è diventato qualcosa di formidabile, siamo sicuri che riusciremo a raccogliere i fondi necessari per realizzare un pilota, e finalmente poterci infilare in uno di quei numerosissimi supermercati forniti di materiali tecnologici per la nuove piattaforme televisive (e cioè, tra le prime, cellulari e computer).

Netflix, Amazon &co. Il futuro della narrazione audiovisiva sembra passare per il web. Cosa ne pensi?

Mi preoccupa più che altro della dimensione dello schermo: che fine fanno quei favolosi campi larghi che riusciamo ad ottenere con così tanta fatica? Però non posso esimermi dall'andare incontro all'evoluzione del pubblico, perché è proprio lì che trovo il mio potenziale spettatore: non posso mica andare per strada e costringere la gente che sta guardando un bel film sul cellulare a entrare in un teatro! D'altronde ogni giorno uno studente, un amico o un collega mi ricorda che ha visto questo o quel film fantastico solo perché l'ha scoperto per caso navigando su Netflix, Amazon o Hulu. Preferisco che qualcuno guardi le mie opere su un cellulare o che non le guardi affatto? Di sicuro la prima.

Abbiamo fondato la Writers Guild Italia due anni fa per difendere gli scrittori italiani, perché purtroppo i nostri diritti sono costantemente ignorati o violati in Italia. Cosa ne pensi del lavoro che fanno le Guild?

Sono profondamente grato per il lavoro che fanno i sindacati a cui appartengo: quello degli attori, quello dei registi, ma soprattutto la guild di drammaturghi e sceneggiatori. Nel teatro, il drammaturgo ha l'ultima parola, letteralmente e legalmente, per contratto; nel cinema, senza la Writers Guild, probabilmente saremmo tutti schiavi o prostitute d'alto bordo. Non è una casualità se all'età di 60 anni, ho smesso di essere disponibile sul mercato per lavori su commissione, dato che gli studios stavano costantemente affidando a qualcun altro lo sviluppo dei mondi e dei personaggi che avevo creato io, per cui finiva che erano altri a prendersene o a dividerne il credito.

C'è qualche film italiano da cui sei sentito ispirato in qualche modo?

Al college, tra la fine degli anni '50 e i '60 e poi durante la specializzazione a metà degli anni '60 - come molti della mia generazione, e soprattutto come giovane scrittore in cerca di se stesso - mi sono innamorato di Rossellini e di Fellini: vi rendete conto di quello che riuscivano a creare semplicemente filmando la realtà? E poi c'era Antonioni, che è stato un mentore straordinario

nell'insegnarmi lo storytelling e le possibilità infinite che generano le sfumature dei personaggi. In fin dei conti, però, il linguaggio che mi ha aiutato a formarmi come persona e come artista era e rimane la narrativa, il romanzo. Avrei preferito leggere romanzi piuttosto che guardare un film o la televisione: miriadi di romanzieri hanno dato vita a diverse incarnazioni del mio essere; nei miei anni universitari, ogni giorno venivo svegliato da una delle nuove realtà di Thomas Wolfe, William Faulkner, Emily Bronte, Bernard Malamud ... 'E così via,' come ha detto il signor Vonnegut.

È stato fantastico aver avuto l'opportunità di questa chiacchierata con te, e anche se quest'anno non andrai a Venezia, speriamo di vederti in Italia molto presto.

Thank you very much, Mark! Grazie mille!

Intervista a cura di: David Bellini, Myriam Caratù, Fabrizia Midulla

Traduzione in italiano di Myriam Caratù