

## *La conquista del mondo*

Non è necessario avere letto Freud per accorgersi che l'infanzia segna tutta la nostra vita. Anzi, con il passare del tempo, è sempre più presente nei nostri pensieri. Almeno nei miei, torna con sempre maggiore chiarezza, a mano a mano che le mie attività perdono il fascino della novità. Spesso mi sembra di rivivere per la seconda o terza volta esperienze già superate e di ritrovarmi di fronte a problemi che un tempo avevo già risolto. Scrivo nuovi soggetti, cerco gli attori o i luoghi per le riprese e immediatamente rivedo i miei trenta film precedenti, quando facevo quasi le stesse cose. La parolina "quasi" è importante. Se mancasse, avrei scritto una grave menzogna. La creatività è stupenda, poiché consiste essenzialmente in una scoperta continua. Questo accade fintanto che crediamo nella magia dell'arte. Se questa fede viene a mancare, tutto ciò che facciamo diventa futile. Una collega regista, passata a ricoprire un'importante carica statale, si era lamentata con me dicendo di essere stufa di ripetere agli attori di stare nel fascio di luce e evitare di coprirsi l'un l'altro. Quante volte si possono ripetere le stesse cose? Quello era un segnale di sfiducia che ci assale regolarmente come i mali di stagione.

Un giorno mio padre, vedendomi alle prese con una folla di comparse mentre giravo in una strada di città, disse:

— Dieci anni di università, eppure qualsiasi vigile se la caverebbe meglio di te.

Fra me e me gli diedi ragione, visto che a un certo punto il problema del traffico delle comparse mi aveva fatto completamente dimenticare la ragione stessa del film.

Con il passare degli anni è sempre più difficile credere in quello che si fa, è sempre più difficile credere che lo si faccia progressivamente meglio, infine è sempre più difficile credere che valga la pena di farlo. La sceneggiatura del film *Il tocco della mano* (*The Silent Touch*, 1992), scritta con Edward Żebrowski, riguardava proprio questo argomento. Il vecchio compositore smette di comporre, perché non crede più che la musica possa fare qualcosa contro le mostruosità del mondo. Nell'ultima scena del film affermiamo che il compositore si sbagliava: tutto ciò che possiamo compiere nella nostra vita, tutte le nostre opere tanto inutili, quel briciolo di bellezza che talvolta riusciamo a evocare, è appunto quel granello che può fare la differenza sul piatto della bilancia del bene nell'universo. Ci vollero dieci anni per trovare i finanziamenti al film. Nel corso di quegli anni il mio problema divenne ancora più acuto. Ma voglio credere che il lieto fine del film *Il tocco della mano* trovi un riscontro concreto anche nella mia vita, che la mia sfiducia non debba diventare più profonda, che non perderò la fede in quello che faccio.

Quando ripenso alla mia infanzia, vedo la guerra. Sono nato tre mesi prima del fatidico settembre 1939 e so che l'infanzia mi è stata rubata: in tenera età ero già un vecchio. Ho imparato a parlarne in Occidente, impressionando i giornalisti disposti a ascoltare storielle esotiche tratte dalla vita di un artista. Agli occhi dei fruitori, una biografia interessante sembra dare più credibilità alle opere di un artista. Nei miei film non ho mai parlato dell'infanzia, eccetto che

nel film *Galoppo* (*Cwał*, 1996), perché mi è sempre sembrato che fosse ancora troppo presto. Una volta sono riuscito a scrivere una sceneggiatura sui miei ricordi più remoti, ma il film non è mai stato messo in produzione. Come al solito, sono venuti a mancare i fondi: chi aveva commissionato la sceneggiatura aveva dichiarato fallimento. Decisi di pubblicare il testo a mezzo stampa e credo che non tornerò mai più sull'argomento. Il titolo della sceneggiatura era *Occhioli da sole* (*Ciemne okulary*). Li portava mia madre durante la guerra; non sempre, certo. Solo quando entrava nella stanza in cui nascondeva i fuggitivi del ghetto.

Oggi una frase simile può bastare per essere iscritti nella lista dei benemeriti, ma allora era un fatto molto più comune di quel che si creda oggi e mia madre non ama tornare sulla vicenda. Di quel tempo conservo un ricordo che mi spinse a volerne fare un film. È il ricordo consapevole della prima ingiustizia che ho subito, tanto da rammentarla ancora. Non avevo più di quattro anni. Nel 1943, anno in cui venne raso al suolo il ghetto di Varsavia, i tedeschi torturarono a morte mio nonno e la mamma dovette occuparsi del piccolo laboratorio di falegnameria in via Elektoralna, adiacente al ghetto. Durante la guerra, erano pochi i clienti che potevano comprare costosi mobili in stile, perciò il magazzino era stipato di merce, un mondo da favola, per me. Ricordo che tutti quei mobili erano come enormi edifici: m'intrufolavo con facilità dentro gli armadietti o sotto le scrivanie, mentre l'armadio a due ante con gli specchi sembrava una fortezza. Un giorno, mentre giocavo, udii delle persone che parlavano a bassa voce; i bisbigli arrivavano da dietro una parete in legno che chiudeva l'accesso a un vano senza finestre dove mi era stato vietato di entrare. Credetti di avere colto dei ladri sul fatto e strepitando piombai nel negozio, dove c'erano dei clienti. In quel nascondiglio die-

tro la parete si erano rifugiati degli ebrei che mia madre non conosceva, erano arrivati al posto di una sua amica morta durante la fuga che, prima di spirare, era riuscita a riferire agli altri l'indirizzo del luogo in cui si aspettava di trovare riparo. In quel vano senza finestra, avevano confuso il giorno con la notte e si erano messi a chiacchierare in un momento in cui avrebbero dovuto fare silenzio. Mia madre non mi permise di raccontare che cosa era successo. Disse che peccavo di eccesso d'immaginazione e mi vietò di giocare all'interno del magazzino. Colto da santa indignazione (come può essere potente l'indignazione a quattro anni!), gridavo che le avrei mostrato da dove provenivano le voci. Mia madre, con una severità che non le era propria, per punizione mi chiuse in bagno, lasciandomi lì finché non mi fui calmato. Molti anni dopo, a guerra finita, le ricordai quell'episodio e solo allora mi spiegò che dietro quella parete si nascondevano delle persone e io stavo spiattellando il segreto a gran voce davanti ai clienti.

Da adulto mi accorsi che questo aneddoto rendeva molto bene nel racconto e da allora fa parte del mio repertorio fisso. Corro persino dei rischi, raccontandolo magari in lingue che conosco poco, come lo spagnolo. Non c'è niente di peggio che accorgersi, a metà racconto, di non conoscere una parola chiave per arrivare alla conclusione. Per fortuna, in questo caso basta sapere come si dice "ingiustizia" perché la storiella riesca comprensibile.

C'è un'altra storia, più difficile, che è vera e si è svolta in quegli anni. In un impeto di rabbia, gettai dalla finestra una lampada a carburo, proprio nel momento in cui i tedeschi stavano cercando qualcuno nel nostro palazzo. La lampada esplose come una granata e per questo gesto avrebbero potuto metterci tutti al muro, ma i tedeschi non avevano visto da dove era partita, o forse non avevano sentito l'esplosio-

ne. Ecco che la storia non ha una morale. Prova solo che ero un ragazzino difficile. Per punizione, mia madre mi intimò di andarmene di casa. Mi fece la valigia, mi accompagnò sul pianerottolo e chiuse la porta di casa sbattendola. Poi, sentendo che piangevo, si mise a piangere anche lei.

L'episodio sulla prima ingiustizia subita mi dette lo spunto per un film sulla doppiezza di ogni verità. Il mio ricordo fa solo da maniglia per aprire e chiudere il racconto cinematografico: sognavo di creare mobili giganteschi, come nel *Processo* (*Le procès* 1962), il film girato da Orson Welles, tratto dall'opera di Franz Kafka. Il vero tema del film doveva essere il contrasto fra la verità esteriore, sperimentata da mia madre che dava rifugio a degli estranei e in questo modo rischiava la vita, e la verità di quelle persone per le quali il mondo esterno doveva essere terrificante e nemico. La resistenza faticava molto a trovare per loro altri nascondigli (per uno di questi bisognava attendere la morte del giardiniere muto di un convento nei sobborghi di Varsavia). Presumo che, dalla stanza nella quale si nascondevano gli ebrei, tutto ciò potesse apparire sospetto, facendo pensare alla corruzione e a polacchi avidi di denaro. Per me entrambe le verità hanno la loro ragion d'essere, riesco a identificarmi in esse, per questo pensavo che valesse la pena di inserirle nel film. Sarebbe stato una sorta di *Rashōmon* (di Akira Kurosawa, 1950) su come i ricordi della guerra dividano gli ebrei e i polacchi.

Tornando ai ricordi dell'infanzia, mi viene in mente Sigmund Freud: è l'inevitabile conseguenza dei miei studi di filosofia. Nella mia memoria non trovo conferme alla teoria che ho dovuto studiare: né simboli né segni misteriosi, quali slittini o boccioli di rosa come in *Quarto Potere* (*Citizen Kane* di Orson Welles, 1941). Tutt'al più il realismo di Salvador Dalí. Seguendo il corteo che, nel 1944, dopo la

Rivolta di Varsavia, si era snodato fra la capitale e il campo di sfollati di Pruszkow, ho visto dei cavalli che bruciavano vivi; cosparsi di napalm, galoppavano su una piazza che a me, bambino di cinque anni, pareva enorme. E poi ancora un cane che ululava sul balcone di una casa in fiamme. Questi ricordi sono più intensi di quelli dei cadaveri nei quali inciampavo; una volta caddi perfino addosso a un uomo cui una bomba aveva staccato la testa. E niente. Non ho incubi con cavalli o cadaveri. Nei sogni la paura trova espressione in immagini del tutto ovvie. Il più delle volte si tratta di cimiteri, che in sogno mi terrorizzano e che nella realtà visito con un certo compiacimento, seguendo il consiglio di Albert Camus, secondo il quale per sapere come vivono i popoli negli altri paesi è necessario sapere come mangiano, come fanno l'amore e come vengono sepolti.

Risale ai primi anni dello stalinismo il racconto di come sono stato espulso dalla scuola a causa dell'espressione ironica che avevo assunto davanti alla tribuna delle autorità al corteo del Primo maggio. Anche questo aneddoto, come tutti quelli raccontati ripetutamente, si è gonfiato con il tempo e si discosta leggermente dalla verità. Ma solo leggermente. Non venni espulso, in verità, ma solo trasferito alla scuola rionale, dalla quale, ben presto, in seguito a qualche energico intervento, feci ritorno in via Smolna. Verissima è però l'accusa di espressione ironica, mossa dal mio rivale al titolo di migliore alunno della classe (era il figlio di un importante funzionario statale, oggi è professore universitario). La direttrice della scuola mi rinfacciò la cattiva estrazione sociale — appartenevo all'intelligenza che lavorava, ma che una volta era stata sfruttatrice — quindi fui punito con il trasferimento da una scuola di prestigio alla scuola di quartiere.

Tornai sugli stessi banchi, ma imparai la lezione. Avevo

capito che quando sono soprappensiero sul volto mi si dipinge un'espressione ironica che sfugge al mio controllo. Anche in seguito quest'espressione mi ha molto danneggiato, mi ha fatto penare durante il servizio militare. La partecipazione al corteo del Primo maggio era obbligatoria, pertanto a distanza di un anno dovevo trovare una soluzione, e la trovai. Penso anzi che quella soluzione abbia influenzato il resto della mia vita. Sapevo che tutta la scuola avrebbe osservato la mia faccia, inventai perciò il gruppo satirico. Invece dei soliti striscioni del tipo "Giù le mani dalla Corea!", dovevamo presentare i personaggi negativi della nostra vita, cioè "i produttori di scarti, i lavativi e i seguaci della putrida moda occidentale". La scuola accettò la mia idea. Ci travestimmo, quindi, e non essendo più noi stessi, non potevamo venire giudicati per le espressioni che campeggiavano sui nostri volti. L'ironia del produttore di scarti era l'espressione artistica del mio sdegno verso questo genere di persona. È stato allora, il Primo maggio 1951 o 1952, che ho colto per la prima volta l'opportunità offerta dal prendere le distanze da se stessi. Scoprii quella che oggi definisco l'immunità dell'artista: parlo di me nascondendomi dietro a personaggi che esistono solo nella mia fantasia.

La denuncia del compagno di classe sta dunque alla radice della mia vocazione artistica? Non lo so. Così come ignoro che cosa devo e a chi lo devo in ogni circostanza importante della vita. Questione di concezione della vita, di principi filosofici che facciamo non del tutto consapevolmente nostri. A volte desideriamo vederci come artefici del nostro destino, altre volte sentiamo che dall'alto qualcuno ha diretto con discrezione i nostri destini, e che il nostro libero arbitrio ci consente al massimo di arrenderci o di ribellarci. Questo tema nell'arte mi interessa molto, il mio pro-

tagonista del film *Constans* (1980) si chiede continuamente che cosa sia il destino e quale posto sia riservato alla sua volontà. Per me quel corteo del Primo maggio, il gruppo satirico e il “lavativo” che impersonai servono come risposta fissa alla domanda che piace tanto al pubblico: “Voleva fare l’artista fin da bambino?”.

Ai miei tempi l’esame di maturità si svolgeva dopo undici anni di studio; e siccome già alle elementari avevo fatto due anni in uno, ottenni il diploma di maturità al termine della decima classe. Avevo esattamente quindici anni. Si potrebbe credere, pertanto, che fossi un bambino prodigio; in realtà l’accelerazione è dovuta solamente al fatto che la guerra mi aveva rubato l’infanzia.

All’università persi gli anni risparmiati a scuola. Viaggiando verso il cinema attraverso la fisica e la filosofia, mi laureai dopo dieci anni di studi ininterrotti. La sindrome da esame mi è rimasta: ho sempre la sensazione di dover superare l’asticella del salto in alto e m’illudo che, se ci riesco, il resto verrà da sé. Il primo traguardo era costituito dal diploma di laurea. Lo ottenni grazie allo scritto teorico dedicato al lavoro dell’attore alla luce della teoria dell’informazione (dove ho cercato di unire elementi dei miei studi scientifici con una materia tanto fluida come lo è, appunto, il lavoro dell’attore) e al film *Morte di un provinciale* (*Śmierć prowincjaka*, 1967).

Fu un film da disperato. Avevo già alle spalle il più grande fallimento artistico della mia vita: al terzo anno della Scuola di cinema ero stato bocciato per mancanza di progressi negli studi.

Ancora oggi, al ricordo di quell’evento, sento di avere subito un torto. Avevo girato un film per la scuola che non piacque alla commissione esaminatrice. Fui accusato di diletterantismo, perché avevo usato una cinepresa portatile

e attori non professionisti, allestendo la storia del film a Cracovia fra la folla dei passanti durante il Primo giorno della primavera, la festa della gioventù universitaria. Umiato in quanto ripetente, preparai il lavoro per il diploma di laurea con la convinzione che il peggio fosse passato e che ottenere il diploma in un ateneo artistico fosse assai semplice. Il lavoro rifiutato dalla commissione aveva un pessimo sonoro. Non avevo potuto fare le riprese sincronizzate e i dialoghi improvvisati, ricostruiti successivamente nella sala di registrazione, suonavano proprio maldestri. Per evitare problemi del genere per l'opera del diploma di laurea, pensai di ambientare la storia in un convento dove vige la regola del silenzio. Avrei potuto raccontare così una storia senza che venisse pronunciata nemmeno una parola. Un giovane storico dell'arte è intento a fare l'inventario di un antico monastero. L'anziano padre superiore sta avvicinandosi alla morte. La vitalità del giovane si scontra con il dramma della morte attraverso una serie di scene minimalistiche costruite intorno a sguardi, gesti sospesi, smorfie appena accennate, ritmo mutevole dei movimenti. Girai il film nell'abbazia di Tyniec, dove qualche anno prima avevo vissuto i dilemmi delle difficili scelte giovanili. Il film incomincia e si conclude con la traversata del fiume, oltre il quale si erge la montagna con il monastero. L'anziano monaco muore, lo storico dell'arte torna alla vita secolare lasciandosi alle spalle la vana ribellione contro la morte.

Mi sembrava che il film filasse e ritenevo che mi avrebbe sicuramente fatto guadagnare la laurea. Invece il corpo docente della Scuola di cinema di Łódź piombò in un profondo smarrimento. Nel 1966 l'immagine di un monastero proiettata sullo schermo appariva come una sfida (è significativo che nessuno ci avesse pensato al momento di accettare la sceneggiatura). Per un istante, valutarono la

possibilità di rilasciarmi un diploma di laurea per tutti i lavori che avevo realizzato in precedenza nella scuola. Alla fine, prevalsero la saggezza e l'astuzia politica. In accordo con il detto cinese secondo cui sotto il lampione è più buio, il preside dell'epoca decise di mandare la pellicola al Festival del Komsomol di Mosca. Il film fu accettato, io ricevetti il diploma e qualche giorno dopo appresi dal giornale che avevo vinto un premio conferito dagli atei sovietici. Nella motivazione del premio stava scritto che il film mostrava la morte di un anziano monaco, insieme al quale stava morendo l'epoca delle superstizioni religiose. A distanza di poco tempo lo stesso film fu premiato a Mannheim da una giuria ecumenica composta da tedeschi cattolici e laici.

Accostare questi due premi sa di grottesco, per quanto io, come autore, debba avere l'umiltà di accettare che persone diverse interpretino il mio lavoro in modo diverso. Mi pare significativo il fatto che un film muto sfugga a certe semplici categorie interpretative. La censura stessa, il più delle volte, dava la caccia alle parole e solo di rado interveniva sulle immagini. In *Colori mimetici* (*Barwy ochronne*, 1976) il professore universitario diceva che la colpa di tutto stava nella scelta dei quadri. Il censore fece cancellare la parola "quadri". La sostituii con il termine "personale" e la frase poté rimanere. La "scelta dei quadri" poteva far pensare a una citazione di Lenin e il censore ebbe il sospetto che volessi mettere in ridicolo il padre della rivoluzione.

Ottenuto il diploma di laurea, l'ostacolo da superare era il film per la televisione. Girai una storia di trenta minuti intitolata *Faccia a faccia* (*Twarzą w twarz*, 1967): una mattina un uomo vede dalla finestra del proprio bagno uno sconosciuto che si arrampica sui tetti e poco dopo bussa alla sua finestra, sospeso nel vuoto del cortile. Il protagonista finge di non accorgersene, esce dal bagno, e quando poco dopo

attraversa il cortile vede il fuggiasco steso sulla barella di un'ambulanza che gli rivolge uno sguardo di rimprovero. Il film fu visionato dalla censura nel marzo 1968; fu letto come un'allusione politica e chiuso in magazzino, anche se io venni prosciolto, non potendo avere previsto gli eventi che avevano reso attuale quella storia. Mi venne offerta la possibilità di redimermi. Per evitare nuove incomprensioni, chiesi al presidente della Radiotelevisione di suggerirmi il tema del film successivo. Il presidente rispose senza esitazione:

— Faccia un film su qualsiasi cosa, purché non interessi a nessuno.

Oggi penso che la mia domanda fosse stupida quanto la risposta.

Giunse infine il momento del mio esordio. Avevo ventinove anni, l'età giusta, stando agli annali della cinematografia, per cimentarmi pubblicamente con un film a soggetto. Girai *La struttura del cristallo* (*Struktura kryształu*, 1969), il mio film più sincero. Si tratta della storia di due amici, fisici, uno dei quali si è ritirato dalla vita attiva e lavora in campagna, dove gestisce una piccola stazione meteorologica, mentre l'altro sta facendo carriera a livello internazionale. Ciascuno invidia l'altro: il primo invidia al secondo il successo e la vita attiva; il secondo invidia al primo la purezza di spirito, la pace e la concentrazione. Era il periodo della depressione morale in seguito al 1968 polacco soffocato con la repressione, all'ondata di antisemitismo e all'invasione della Cecoslovacchia. Il film esprimeva il conflitto di chi, volendo prendere parte alla vita pubblica, sentiva rimordere la coscienza per il peccato del silenzio. Anche io mi sentivo colpevole: non ero stato preso a manganellate, non ero stato in carcere, facevo film per la cinematografia di Stato in un momento in cui il regime aveva socchiuso

le porte ai giovani. Non avevo alcuna ragione per nutrire simpatia verso coloro che se ne erano andati né verso quelli che li avevano sostituiti.

Assistetti alla prima del film *La struttura del cristallo* al cinema Moskwa di Varsavia. Sedevo con i miei familiari in prima fila nella galleria e per tutto il tempo della proiezione continuai a sentire i sedili delle poltrone che sbattevano. Ricordo ancora la paura che mi assalì quando, a un certo punto, l'addetto alla proiezione mi si avvicinò per chiedermi se valeva la pena di arrivare alla fine della pellicola, visto che ero rimasto l'unico spettatore. In effetti, la sala si era svuotata per più della metà. Chi era rimasto si mostrava estremamente cordiale, mentre io pensavo una sola cosa: resistere, riuscire a arrivare al cosiddetto varo dell'esordio per avere finalmente il diritto di fare cinema per tutta la vita, film buoni, meno buoni, quelli che ero capace di fare. In questo consisteva il "rimpianto" contratto a tempo indeterminato del sistema socialista nel campo della cultura. Chiunque si fosse laureato e avesse ottenuto il contratto riceveva il brevetto per esercitare l'arte fino al pensionamento. Poteva essere un bravo artista o un artista che valeva poco, ma nessuno gli negava il diritto di esercitare il suo mestiere: una volta acquisito, tale diritto gli competeva fino alla pubblicazione del necrologio. Solo una bufera politica poteva mutare questo stato di cose. Ottenuto il mio contratto nel 1969, ero certo di avere appunto acquisito questo diritto. Ma le successive esperienze in Occidente mi hanno a poco a poco tolto l'illusione di possedere un qualsiasi diritto. Gli americani dicono: "Vali quanto il tuo ultimo film". Tutto il resto non conta. E la vita di un film dura quanto quella di una farfalla. La memoria umana è breve. Un regista rinomato che sbaglia anche soltanto un film trova già qualche difficoltà quando cerca un nuovo lavoro.

Me ne resi conto in America, dove ero andato dopo il mio secondo film a soggetto, *Vita di famiglia* (*Życie rodzinne*, 1971). Ero già stato presente a Cannes, a New York avevo riscosso un certo successo e mi sembrava che Hollywood stesse sognando di servirsi delle mie capacità. Ovviamente ora scrivo ironizzando sulle mie illusioni, che però nella realtà furono mandate in fumo dal colloquio che sto per riferire. La riferisco per coprimi d'ignominia e per mettere in guardia i giovani.

Il fatto risale al 1972. Gli studi cinematografici di Hollywood avevano trasferito gli uffici direttivi a New York. Al New York Film Festival conobbi una milionaria polacca il cui consorte americano era solito giocare a golf con il presidente della Columbia Pictures. La connazionale fu testimone della buona accoglienza del mio film e decise di aiutarmi a fare carriera. Suo marito mi fissò un appuntamento con il presidente della casa cinematografica. L'appuntamento doveva essere breve. Dovevo esporre in poche parole un mio progetto e, se fosse piaciuto al presidente, la casa avrebbe firmato con me un contratto per la sceneggiatura.

Da questo momento in poi il racconto potrebbe svolgersi come in un film hollywoodiano.

Mi esercitai su alcuni progetti. Secondo i miei amici americani, il film su Helena Modrzejewska aveva le maggiori possibilità di successo: era la storia di un'orgogliosa polacca che arriva negli Stati Uniti e vuole iniziare una nuova vita. Rifiuta di esibirsi, anche se gl'impresari americani la supplicano in ginocchio, si stabilisce in una fattoria della California. A distanza di un anno, pressata dalle difficoltà economiche, cambia idea. Il direttore di un teatro di San Francisco la invita a un provino. Al termine, le chiede se sia mai salita su un palcoscenico. La fiera polacca, umiliata

fino al midollo, non getta la spugna, si mette a studiare l'inglese e vince, diventando di nuovo una grande star. Dovevo presentare la storia in cinque minuti, mi esercitai quindi con gli amici perché il mio inglese risultasse fluente. Stirai i pantaloni, infilai una camicia nuova e mi recai all'appuntamento. Il presidente mi attendeva in un ufficio enorme presso la Fifth Avenue. Mi accolse con trasporto, si scusò per il fatto di non avere molto tempo e chiese quale film avrei voluto girare. Raccontai la storia della Modrzejewska con uno sguardo di fuoco e quasi senza errori. Finii in tempo utile e tacqui in attesa della risposta.

— È tutto? — chiese il presidente.

Annuii.

— Davvero poco interessante!

Non mi restava che alzarmi, salutare e andarmene. Il presidente mi salutò con trasporto e mi accompagnò alla porta. Solo qualche anno dopo capii il meccanismo della mia disfatta. Non avrei dovuto cominciare dal presidente. Nelle grandi case cinematografiche il potere non è nelle loro mani. Loro sono gli ultimi a decidere. Avrei dovuto iniziare dai piani più bassi dell'edificio.

Trasformai la storia della mia umiliazione in un aneddoto da ripetere ai conoscenti. Arrivò così a Susan Sontag che inaspettatamente si interessò all'attrice polacca. Qualche anno dopo, scrisse un romanzo che prendeva spunto dalla vita della Modrzejewska. Posso attribuirmene il merito? Non si può escludere. Il dubbio deponga a mio favore. Io non ho fatto in tempo a chiedere a Susan se il suo romanzo avesse preso il via dal mio racconto.