K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

14 | 2025
Scienza della sottrazione: il gesto di Ettore Majorana

Una storia semplice.

I ragazzi di via Panisperna di Gianni Amelio e l'opera come limite della biografia.

Giacomo Tagliani

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1556

DOI : 10.54563/revue-k.1556

Référence électronique
Giacomo Tagliani, « Una storia semplice. », *K* [En ligne], 14 | 2025, mis en ligne le 08 juillet 2025, consulté le 29 juin 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1556

Droits d'auteur
CC-BY

Una storia semplice.

I ragazzi di via Panisperna di Gianni Amelio e l'opera come limite della biografia.

Giacomo Tagliani

PLAN

1. Estetica della sparizione
2. Biografia e opera

TEXTE

1 "È strano, però: un ragazzo così complicato con una ragazza così semplice." "Per te che cosa vuol dire 'semplice'?" "Il contrario di complicato." Sono Enrico Fermi e sua moglie Laura Capon a scambiarsi queste fugaci battute dopo aver salutato Ettore Majorana e Margherita, cugina di Ettore ma presentata come fidanzata, secondo un gusto spiccato per la simulazione e la dissimulazione che caratterizza il giovane siciliano. Semplice/complicato: uno schema di senso elementare per inquadrare a colpo d'occhio la non plausibilità di un legame, l'incompossibilità di un incontro, l'appartenenza a due universi paralleli. Majorana è complicato – troppo complicato – per la semplicità del mondo, ma è anche vero il contrario: il mondo sta diventando troppo complicato per essere davvero compreso fino in fondo da individui semplici, e solo i Majorana possono penetrare il suo involucro per giungere al nocciolo di senso e gettare lo sguardo in fondo all'abisso.

2 Semplice/complicato: è questa polarità a costituire la struttura significante di *I ragazzi di via Panisperna* (1988), film di Gianni Amelio[1] dedicato alla vicenda dei giovanissimi scienziati che negli anni '30 gravitano attorno alla cattedra di fisica atomica – "una materia un po' complicata", come la definisce Laura – sino allo scioglimento del gruppo a seguito della promulgazione delle leggi razziali da parte del regime fascista e alla fuga di molti di loro all'estero. In contrasto con le complicazioni dettate dal periodo storico e dalle ricerche dei personaggi, Amelio allestisce una messa in scena scarna e una narra-

zione in buona parte lineare, che sottraggono ogni esoterismo alla fisica quantistica. Una storia semplice, appunto, apparentemente poco adatta alla vicenda raccontata, culminante in uno dei misteri più oscuri d'Italia: la scomparsa di Ettore Majorana.

3 L'ipotesi di lavoro che qui vogliamo avanzare è che l'idea di "semplicità" possa essere una prima, specifica risposta estetica all'interrogativo posto dalla vicenda di Majorana. La semplicità è infatti la dimensione che caratterizza la forma del film in netto contrasto con la materia del racconto, l'affermazione dei principii della meccanica quantistica, a differenza di quanto si può riscontrare in un'opera come *Oppenheimer* (2023) di Christopher Nolan, che piega la propria forma al "più grande spettacolo dopo il Big Bang", l'esperimento Manhattan nel deserto di Los Alamos, al quale gli spettatori hanno il privilegio di assistere. Al tempo stesso, tale semplicità rappresenta l'impossibile da raggiungere per i protagonisti della storia, un termine-soglia che divide due mondi non comunicanti tra loro, il reale e il senso comune, sempre più distanti anche a causa delle vicende atomiche (Sciascia, 1975, p. 39). La semplicità – in quanto mancanza di qualcosa, in quanto sottrazione – è infine una dimensione concettuale che configura in modi specifici la struttura significante del racconto finzionale della vita, in particolare in campo audiovisivo. Sono queste le tre direttrici che il saggio intende far interagire, usando il film di Amelio come punto di partenza per provare a delineare implicazioni teoriche più ampie all'interno del campo del cinema biografico e inquadrando l'esemplarità della figura di Majorana nel contesto più generale di una teoria dell'azione biografica.

1. Estetica della sparizione

4 Basato ampiamente su *La scomparsa di Majorana* (1975) di Leonardo Sciascia, il film di Amelio – fedele al libro – tradisce presto il suo titolo corale, trovando nella figura di Majorana il centro di gravità attorno al quale ruotano tutti gli altri personaggi. Anche perché, ci ricorda Sciascia, rispetto ai "ragazzi di via Panisperna" era "strano. E lo era veramente: stranio, estraneo" (Sciascia, 1975, p. 24). Individuo/collettivo: è l'altra fondamentale coppia dialettica che attraversa il film, che permette il passaggio incessante del racconto biografico in quello storico, e viceversa. A differenza di molte opere

biografiche strutturate come sintesi bilanciate dei principali avvenimenti che riguardano individui storicamente esistiti in un dato arco cronologico, il film di Amelio lavora infatti sul rapporto tra il singolo e il gruppo, adattando il racconto alla messa in rilievo delle tappe salienti di questa relazione.

5 La centralità di Majorana si ritrova anzitutto a livello narrativo: il suo progressivo distaccarsi, fisico e ideologico, dall'equipe di ricerca segna di fatto l'elisione degli altri personaggi dalla scena, a parte Fermi. È la sua scomparsa che, verso la fine del secondo episodio, ratificando quanto già in atto a livello di racconto, determina la fine del gruppo, piuttosto che il trasferimento di Fermi negli Stati Uniti alla fine del 1938 subito dopo la vittoria del Premio Nobel, come invece sarebbe avvenuto in una ricostruzione più filologicamente accurata. Così, il montaggio parallelo finale – che mette uno di fronte all'altro Fermi e Majorana sui pontili delle navi che li allontaneranno per sempre dal laboratorio di via Panisperna – esplicita didascalicamente la loro eccezionalità dentro quella vicenda: accostati ma speculari.

6 Il film adotta dunque un modello atomico, per così dire: attorno al nucleo pesante costituito dal rapporto tra Majorana e Fermi ruotano le particelle più leggere, comprimarie ma essenziali alla stabilità del sistema. Se il nucleo viene scisso, se cioè viene alterata quella relazione fondamentale ma problematica, le conseguenze sono imprevedibili, al limite anche catastrofiche. Da questo punto di vista, l'ipotesi sciasciana che Majorana scompaia perché ha intravisto le conseguenze della fissione dell'uranio (Sciascia 1975, pp. 70-71) diventa tanto struttura quanto motivo a livello narrativo, fornendo la "giustificazione ultima" più coerente per la scelta del genere agiografico da parte dello scrittore siciliano (Mariani 2022, p. 148).

7 Majorana si sottrae fisicamente dal mondo del racconto più volte nel corso del film. Sparisce quasi all'inizio, durante una gita al lago con i nuovi colleghi, che contro il suo volere lo trascinano in acqua vestito. Allo scherzo non gradito, risponde con un altro scherzo, decisamente più cinico: da esperto nuotatore, raggiunge la riva senza farsi vedere, lasciando credere agli altri di essere annegato per mano loro. Alla semplicità del clima cameratesco instaurato da Segrè, Amaldi e Rasetti – al quale non sembra in grado in alcun modo di adattarsi –

Majorana risponde simulando la sua scomparsa, prefigurazione della versione ufficiale della sua fine. Majorana scompare anche alla fine del primo episodio, allontanandosi volontariamente per andare in Germania da Werner Heisenberg: la sua assenza libera il nucleo della narrazione dall'elemento più pesante, che funge da forza centripeta per tutti gli elementi del racconto, permettendo ai ragazzi di via Panisperna di occupare la scena, in uno dei rari momenti dove la storia ritrova la sua dimensione corale. Il suo ritorno – quando è ormai estraneo alle dinamiche di gruppo – ristruttura nuovamente la narrazione, che vede però Majorana ormai instradato lungo la via della scomparsa, con il preambolo di un lungo ritiro nel baglio siciliano di famiglia.

8 Si tratta di una serie di prove per la messa in scena finale, che il film decide tuttavia di non mostrare. L'ultima immagine di Majorana è quella di un professore in difficoltà che non riesce a risolvere un'equazione di fronte ai suoi studenti a Napoli, inversione speculare della sua introduzione nella storia quando, studente brillantissimo, critica aspramente un docente per la sua imperizia algebrica; qui, Majorana scompare per sempre dietro la porta-lavagna che reca iscritte le tracce della sua défaillance proprio sul terreno sul quale, sin da bambino, più strabiliava gli altri: l'astrazione matematica e la capacità di calcolo.

9 Questi gesti di sottrazione dal mondo sono legati a doppio filo alla dialettica tra semplice e complicato, e non solo perché la scomparsa definitiva ne è attraversata integralmente. È Majorana stesso a suggerirlo, all'inizio del suo saggio "Il valore delle leggi statistiche nella Fisica e nelle Scienze Sociali", pubblicato postumo nel 1942, che Giorgio Agamben considera il luogo dove trovare la ragione più profonda della decisione dello scienziato, e la cui conclusione già Sciascia aveva incluso nel suo testo, considerandola "profondamente suggestiva, diciamo, nel senso dell'inquietudine, della paura" (Sciascia, 1975, p. 49).

10 Nella prolusione, Majorana esordisce ricordando che "il credito eccezionale goduto dalla fisica deriva evidentemente dalla scoperta delle così dette leggi esatte, consistenti in formule relativamente semplici che, escogitate originariamente in base a indicazioni frammentarie e approssimative dell'esperienza, si rivelano in seguito di universale

validità" (Majorana in Agamben, 2016, p. 57). L'efficacia di queste formule "relativamente semplici" ha fatto sì che "il successo sensazionale della meccanica applicata all'astronomia ha incoraggiato naturalmente la supposizione che anche i fenomeni più complicati dell'esperienza comune debbano in fine ricondursi a un meccanismo simile" (p. 59). Formule semplici capaci di spiegare "anche i fenomeni più complicati" sono però risultate infruttuose per comprendere "*quasi tutti* i fenomeni noti ai fisici e finora insufficientemente spiegati"; senonché, può concludere lo scienziato, "si è trovata realmente da pochi anni la spiegazione unica e meravigliosamente semplice: quella contenuta nei principii della meccanica quantistica" (p. 73) E siccome in questa nuova concezione della conoscenza "le leggi della statistica vedono accresciuto il loro ufficio", allora "non vi è nulla dal punto di vista strettamente scientifico che impedisca di considerare come plausibile che all'origine di avvenimenti umani possa trovarsi un fatto vitale egualmente semplice, invisibile e imprevedibile" (p. 74) come la disintegrazione di un atomo.

11 Questa insistenza di Majorana per la semplicità della meccanica quantistica come specchio della vita contrasta con ogni evidenza con la concezione di questa materia che ha il nostro senso comune; singolarmente, la semplicità è una ricorrente isotopia tematica anche nel film. Oltre al dialogo riportato all'inizio, il sostantivo e i suoi derivati ricorrono infatti con una frequenza insolita: "semplice" è la verità che forse i poliziotti – "nel loro modo ottuso", chiosa Laura Fermi – potrebbero aver compreso, cioè che "è inutile mettersi contro Ettore", e dunque cercarlo dopo la sua scomparsa; la "semplicità" della morte – nonostante appaia "sempre un mistero troppo grande" – è quanto i frati hanno imparato ad apprezzare, come ricorda il priore del convento a Fermi quando si mette a sua volta alla ricerca di Majorana; "esempio massimo di chiarezza scientifica", la capacità cioè di far apparire semplici questioni altamente complicate, sono gli scritti di Majorana, che Fermi ha conservato e propone in lettura agli studenti; semplice è la vita alla quale Majorana avrebbe potuto aspirare secondo Fermi ("Il vino, il pane, il silenzio…"), avvalorando dunque la tesi sciasciana della sua clausura forzata in un convento.

12 La semplicità come tema dell'opera trova un proprio corrispettivo a livello di linguaggio filmico: al di là dell'incipit, che ricorre a una decisa libertà della macchina da presa prima che il personaggio di

Majorana venga introdotto, il film prosegue piuttosto per quadri più statici, prediligendo una composizione in interni. Ci sono eccezioni evidentemente, come la lunga sequenza del ritiro in Sicilia; ma sono appunto eccezioni, che confermano la regola: qui Majorana non è impegnato con formule complesse, ma con banali addizioni da scuola elementare. Anche nell'unico flashback di lui bambino, esibito dalla madre a beneficio delle amiche per risolvere a mente calcoli estremamente complicati, la messa in scena si ispira a quella viscontiana, lasciando all'interazione tra l'alternanza dei piani e le scelte luministiche l'articolazione drammatica dell'episodio: anche qui, pur in un grado superiore rispetto alle tabelline scolastiche, non siamo ancora nel regno della semplicità quantistica, ma della complicazione algebrica.

13 Se la dialettica tra semplice e complicato acquista un rilievo strutturale dentro la vicenda esistenziale e speculativa del giovane scienziato, "Majorana" diventa a tutti gli effetti un nome proprio che incarna una serie di sfide teoriche alle quali provare a rispondere con i mezzi linguistici propri del cinema. Già Agamben ha evidenziato la – per lui pienamente consapevole – trasformazione di Majorana in una sorta di "personaggio concettuale" (Deleuze, Guattari, 2014): sparendo nel nulla e confondendo "ogni traccia sperimentalmente rilevabile della sua scomparsa", infatti, "ha fatto della sua stessa persona la cifra esemplare dello statuto del reale nell'universo probabilistico della fisica contemporanea", ponendo così "alla scienza la domanda che ancora aspetta la sua inesigibile e, tuttavia, ineludibile risposta: *che cos'è reale*?" (Agamben 2016, pp. 52-53). In quanto personaggio concettuale, tuttavia, questa domanda non è posta solo alla scienza, ma anche al film, seppur in termini mutati, conformemente al nuovo sistema espressivo nel quale si inserisce.

2. Biografia e opera

14 La scomparsa di Majorana, ovvero l'indecidibilità tra l'essere ancora vivo e non esserlo più, fa della vita dello scienziato un vero e proprio "oggetto teorico" – cioè un testo che contiene ed esibisce le regole del proprio funzionamento e che a sua volta ci sollecita a fare teoria (Marin, 2012, pp. 24-26) – sollevando una questione decisiva per qualsiasi ricostruzione biografica. Se, come sostiene Pier Paolo Pasolini,

"La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, [...] un passato chiaro stabile, certo" (Pasolini, 1991, p. 241), il gesto di Majorana che oblitera irrimediabilmente l'attestabilità della sua morte costituisce un'aporia irrisolvibile anche per qualsiasi operazione biografica, quantomeno come operatrice di senso capace di dare forma alla storia di una vita. Una storia semplice, che tuttavia – nel caso dello scienziato – si complica eccessivamente proprio nel momento decisivo. Ma non è solo l'indecidibilità della morte a porre una questione fondamentale a ogni possibile biografia. Come ricorda Sciascia, infatti:

> Nel genio precoce – quale appunto era Majorana – la vita ha come un'invalicabile misura: di tempo, di opera. Una misura come assegnata, come imprescrittibile. Appena toccata, nell'opera, una compiutezza, una perfezione, appena svelato compiutamente un segreto, appena data perfetta forma, e cioè rivelazione, a un mistero – nell'ordine della conoscenza o, per dirla approssimativamente, della bellezza: nella scienza o nella letteratura o nell'arte – appena dopo è la morte. (Sciascia, 1975, p. 21)

15 L'insistenza dello scrittore siciliano sull'assenza dell'opera come orizzonte decisivo dentro una parabola esistenziale è un altro momento fondamentale che lancia una serie di sfide al racconto biografico. Se c'è un elemento che accomuna le diverse narrazioni biografiche è proprio l'intreccio necessario tra la vita e l'opera, quest'ultima intesa aristotelicamente come *ergon*, cioè "innanzi tutto l'operazione e solo secondariamente il suo risultato" (Agamben, 2017, p. 105). Argomenta Agamben come l'opera sia propria tanto della *poiesis* (produzione) quanto della *praxis* (azione) e la differenza tra le due forme di attività consista in "dove si situi l'*energeia*: nell'agente stesso o in un'opera esterna" (p. 108). Seguendo la ricostruzione di Agamben, pur nella difficoltà di una distinzione precisa tra le due, Aristotele riserva alla sfera della *praxis* una considerazione più elevata, indicandola come la forma di attività che definisce l'opera dell'uomo poiché individua l'*energeia* – ovvero il suo essere-in-atto, che è a sua volta un'operazione – nell'agente in sé e non in una cosa esteriore, come è

invece nel caso della *poiesis*. Per questo, conclude, "l'uomo in quanto tale è votato alla prassi, è un uomo d'azione" (p. 106).

16 Nel corso degli anni, l'idea – piuttosto limitata – di "'Great Men' doing 'Great Things'" (Bingham, 2010, p. 2), ha allargato le sue maglie, rendendo più inclusivo lo spettro delle opere – in quanto *ergon* – degne di biografia, che ha portato con sé una democratizzazione dei criteri di accesso alla memoria biografica (Lotman, 1985; Castellana, 2019). Che l'*energeia* ricada dentro l'azione o al di fuori di essa nelle forme della produzione, la vita nella biografia si definisce sempre in quanto indirizzata a una finalità, poco importa se alla fine fallimentare; in effetti, ogni biografia finzionale – scritta o filmata – riconduce l'interesse di una vita solo nella sfera dell'attività che la connatura: da questo punto di vista, il biografico potrebbe allora essere visto come la più peculiare messa in forma dell'*energeia*, che vede in una vita individuale un momento esemplare di sovrapposizione tra opera e operazione, tra azione e produzione.

17 Questa idea attraversa ampiamente le riflessioni critiche e teoriche sulla biografia, anche quando non la menzionano esplicitamente, o quando provano a trovare distinzioni differenti, come quella celebre – e quantunque problematica – individuata da Leo Löwenthal tra "idoli di produzione", i personaggi che hanno fatto la Storia, e "idoli di consumo", i protagonisti della cronaca (Löwenthal, 1984). Nonostante in quest'ultimo caso *poiesis* e *praxis* non siano concetti pertinenti per articolare una teoria dell'azione biografica, tuttavia la presenza dell'opera – intesa anche e soprattutto come operosità – è ancora un criterio necessario per la classificazione e la valutazione della biografia stessa in quanto oggetto culturale. Una vita ha senso solo sulla base del suo lascito materiale o immateriale, qui distinto sulla base del suo grado di "serietà" (Löwenthal, 1984, p. 213): l'*ergon* sembra insomma il vero protagonista di ogni biografia classicamente intesa, la causa della sua creazione e il fine del suo sviluppo narrativo.

18 Cosa ci dice la vicenda di Majorana in questo schema concettuale? È ancora Sciascia a far intravedere una risposta, a partire da quella prossimità tra compiutezza dell'opera e morte ricordata in precedenza: "Il fare è per lui intriso di questa premonizione, di questa paura. Gioca col tempo, col suo tempo, coi suoi anni, in inganni e ritardi. Tenta di dilatare la misura, di spostare il confine. Tenta di

sottrarsi all'opera, all'opera che conclusa conclude. Che conclude la sua vita" (Sciascia, 1975, pp. 21-22). Nel genio precoce, l'opera compiuta non è più un fine ma un mezzo, un agente biografico. Sottrarsi all'opera – come cestinare quasi per gioco una teoria degna di vincere il premio Nobel, ricorda ancora Sciascia – è un modo per sparire dalla morte, il più semplice e insieme il più complicato. La scelta di Majorana è effettivamente radicale: rinunciare all'opera a tal punto da non darsi nemmeno la morte, ma semplicemente scomparire, scegliere l'inoperosità più estrema come forma di vita che diventa sottrazione alla vita. Rinunciare all'opera significa, in qualche modo, rinunciare alla biografia.

19 Con la sua scomparsa, Majorana sembra dunque in qualche modo rinunciare all'opera di cui "Majorana" è il nome, associandolo piuttosto all'inoperosità più assoluta:

> L'inoperosità non è un'altra azione accanto e oltre tutte le azioni, né un'altra opera al di là di tutte le opere: essa è lo spazio – provvisorio e, insieme, intemporale, localizzato e, insieme, extraterritoriale – che si apre quando i dispositivi che legano le azioni umane nella connessione dei fini e dei mezzi, dell'imputazione e della colpa, del merito e del demerito, sono resi inoperosi. Essa è, in questo senso, una politica dei mezzi puri. (Agamben, 2017, p. 139)

20 Il mezzo puro, cioè "un mezzo che, pur restando tale, si è emancipato dalla relazione con un fine" (Agamben, 2017, p. 134), è dunque il nucleo fondativo di un terzo genere d'azione che oltrepassa la distinzione tra la *poiesis* e la *praxis*, tra il fare e l'agire. Seguendo Agamben, questa è identificata dal latino *gerere*, che nelle lingue moderne si è conservato solo nel termine "gesto" e nei suoi derivati, e significa una maniera di comportarsi e di agire che esprime uno speciale atteggiamento dell'agente rispetto alla sua azione (p. 137). Il gesto non si limita a un'azione che rinuncia alla propria opera, quanto piuttosto la sospende esibendo questa sospensione, come per esempio accade nel mimo o nella danza, che consistono nel "disattivare e rendere inoperose le opere umane" (p. 138) per aprirle a un possibile nuovo uso.

21 Come nota Maria Anna Mariani (2022, pp. 150-151) [2], è singolare che Agamben non tracci un parallelismo tra Majorana e Bartleby, lo scri-

vano creato da Hermann Melville e al quale il filosofo italiano ha dedicato un saggio che già espone un'ampia riflessione su potenza e contingenza legata esplicitamente alle condizioni di verificabilità di un esperimento scientifico. Per Agamben, "l'esperimento che Melville affida a Bartleby" condensa "l'esperienza del *poter* essere vero e, insieme, non vero di qualcosa" (Deleuze, Agamben, 1993, p. 70), richiamando quasi letteralmente la posta in gioco sollevata dal gesto di Majorana e, più in generale, dalla nuova condizione epistemologica introdotta dall'avvento della meccanica quantistica. Tuttavia, in quanto personaggio concettuale, Majorana va anche oltre Bartleby, e non solo per lo statuto letterario di benefattore dell'umanità donatogli da Sciascia, come argomenta Mariani, ma proprio perché il suo gesto riarticola completamente e retroattivamente il senso della sua intera esistenza, piuttosto che insinuarsi solo come frattura dentro un percorso ancora in fase di costruzione. La vicenda di Majorana è dunque esemplare per la sfida che pone a ogni sua possibile ricostruzione biografica: è una vita che rinuncia all'opera perché è l'opera in sé – nella sua prossimità alla morte – a essere l'agente di biografia.

22 La vita individuale concepita come un "mezzo senza fine" diventa dunque un formidabile oggetto teorico, la cui definizione, vista in precedenza, combacia singolarmente con quella di gesto, ovvero "*l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale*" (Agamben, 1996, p. 52). Che il cinema intrattenga un rapporto molto particolare con il gesto lo aveva sottolineato ampiamente Deleuze (1986) e Agamben ne individua addirittura la piena sovrapposizione. Limitandoci al cinema biografico, nella sua lunga ma ancora poco esplorata storia questo sembra aver seguito due strade antitetiche: ricondurre la vita individuale nell'alveo dell'azione (opzione classica) o del gesto (opzione moderna). Se la storia di Majorana ricade sotto l'opzione moderna, lo fa tuttavia in una forma molto particolare: il suo gesto, infatti, è il gesto della scomparsa, dunque un gesto invisibile, che non solo sottrae il fine, ma che in qualche modo destituisce anche il mezzo, causando uno stallo teorico all'operazione biografica.

23 Questa sfida lanciata da Majorana è raccolta solo parzialmente da Amelio, che però delinea una possibile direzione lavorando sull'idea di semplicità come declinazione estetica del concetto di sottrazione, che in fin dei conti è l'opzione perseguita dallo scienziato: scomparire

per sottrarsi alla dialettica tra vita e morte, per restare sulla soglia neutra di uno spazio utopico, propriamente l'essere insieme non vivo e non morto. Adottare la semplicità come termine di contrasto al complicato, troppo complicato della vicenda di cui "Majorana" è il nome è una sfida interessante, e che aveva intravisto già Sciascia quando affrontava la principale incongruenza delle azioni di Majorana prima della sua scomparsa, il prelievo di denaro e del passaporto: "C'è una sola, semplice spiegazione" (Sciascia, 1975, p. 69) perché quell'altra, "più complicata" (ib.), è contraddetta dalla lettera alla famiglia. "Una storia semplice", che però continua a scrutarci nella sua aporia irrisolvibile; e forse non è un caso che l'ultimo racconto di Sciascia venne pubblicato alla fine del 1989, iniziato proprio con l'uscita del film di Amelio nelle sale italiane: quale altra figura più di Majorana riesce a riassumere la frattura epistemologica accorsa nel secolo breve?

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, G., 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Einaudi.

Agamben, G., 2016, *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*, Vicenza, Neri Pozza.

Agamben, G., 2017, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bingham, D., 2010, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Castellana, R., 2019, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci.

Deleuze, G., 1989, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri; ed. or. 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.

Deleuze G., Agamben, G., 1993, *Bartleby, la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.

Deleuze, G., Guattari, F., 2004, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi; ed. or. 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit.

Lotman, J.M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.

Löwenthal, L., 1984, *Communication in Society. Vol. 1: Literature and mass culture*, New Brunswick and London, Transaction Books.

Mariani, M.A., 2022, *Italian Literature in the Nuclear Age. A Poetics of the Bystander*, Oxford, Oxford University Press.

Marin, L., 2012, *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher; ed. or. 1989, *Opacité de la peinture Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher.

Pasolini, P.P., 1999, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano sequenza)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.

Sciascia, L. 1975, *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi.

NOTES

1 Dell'opera esistono due versioni: una di poco più di due ore destinata alla distribuzione nelle sale, un'altra di tre ore trasmessa in due episodi nel 1990 da Raiuno. Qui faremo riferimento alla versione televisiva, più lunga.

2 Ringrazio Francesco Zucconi per aver richiamato la mia attenzione sul libro di Mariani, segnalandomi la compatibilità delle nostre prospettive.

RÉSUMÉ

English
By focusing on Gianni Amelio's film *I ragazzi di via Panisperna*, this paper aims to show the exemplary character of the disappearance of Ettore Majorana starting from the interpretations by Leonardo Sciascia and Giorgio Agamben. Starting from the idea of "simplicity" as an aesthetical answer to the question raised by Majorana's story, the analysis will attempt to highlight the main filmic strategies employed to represent the life of the young scientist and its consequences for a theory of biographical narrative.

INDEX

Keywords
biopic, Ettore Majorana, gestus, Gianni Amelio, disappearance

AUTEUR

Giacomo Tagliani