K
ISSN : 2609-2484
: Université de Lille

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

Far vedere l'invisibile

La parabola di R.J. Oppenheimer e il film di Christopher Nolan

Luca Malavasi

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1559

DOI : 10.54563/revue-k.1559

Luca Malavasi, « Far vedere l'invisibile », *K* [], 14 | 2025, 08 juillet 2025, 30 juin 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1559

CC-BY

Far vedere l'invisibile

La parabola di R.J. Oppenheimer e il film di Christopher Nolan

Luca Malavasi

---

1. Farsi vedere
2. Far vedere

---

1. Farsi vedere

1 La sera del 20 gennaio del 2025, per una puntata speciale del format *La Storia a processo* giunto quest'anno alla diciottesima edizione, il Teatro Filodrammatici di Milano si è trasformato in un'aula di tribunale, con tanto di (veri) Presidente della Corte, Pubblico ministero, avvocato difensore e testimoni dell'accusa e della difesa. Imputato, Robert J. Oppenheimer, "interpretato" da Massimo Sideri, editorialista e giornalista scientifico del *Corriere della sera* particolarmente attento all'innovazione tecnologia e alla storia della scienza[1]. La domanda che incorniciava la seduta era senza sfumature, "colpevole o innocente?", e la responsabilità del verdetto dipendeva, alla fine del dibattimento, da una giuria popolare composta dal pubblico. Per chi non fosse stato presente quella sera, Sideri ha ricostruito parte dell'episodio in un articolo apparso sul *Corriere* due giorni dopo (Sideri, 2025), in cui fin dal titolo si chiama in causa un'altra figura cruciale per la storia della scienza e della società contemporanee, l'italiano Enrico Fermi. Del resto, quest'ultimo, assieme al principale protagonista del Progetto Manhattan e "inventore" dell'epoca atomica (e non semplicemente scopritore di una forma di energia), è tornato prepotentemente d'attualità tanto nel mondo reale, a causa del conflitto russo-ucraino che ha riacceso la possibilità di un ricorso agli armamenti nucleari, quanto nel mondo della finzione, grazie al film di Christopher Nolan uscito il 17 luglio 2023 (negli Stati Uniti e livello globale, in Italia un mese dopo) ma ovviamente concepito ben prima; l'avvio delle riprese, il 28 febbraio 2022 in New Mexico, coin-

cide anzi, in modo piuttosto suggestivo, con le prime azioni militari di invasione del territorio ucraino da parte della Federazione Russa (24 febbraio 2022).

2 Nella sua "interpretazione" riproposta sul *Corriere*, Sideri scomoda quasi immediatamente anche un altro co-protagonista di una vicenda che è poi, in estrema sintesi, quella della nascita della scienza moderna, vale a dire Ettore Majorana, che di Fermi fu, com'è noto, collaboratore (anche se non divenne davvero mai uno dei "ragazzi di via Panisperna"). E lo evoca, tanto più oggi in modo quasi inevitabile, come simbolo di un'interpretazione del ruolo dello scienziato e del rapporto tra ricerca scientifica, progresso sociale e istituzioni pubbliche di segno radicalmente opposto a quella elaborata da Oppenheimer. Che Sideri fa così riflettere sulle sue scelte:

> Sono stato accusato di tante cose: essere un ambizioso, un egocentrico, un donnaiolo. Essere il distruttore di mondi. Essere un comunista. Sono stato inseguito dal senatore McCarthy con le sue carte bianche che nascondevano una sola frase medievale: cacciamo le streghe. Sappiate che mi reputo io stesso colpevole. Ma di cosa? I vostri dubbi sono le mie notti peggiori, insonni. La bomba atomica non ci sarebbe mai stata se non fossi nato? È una domanda atroce per un essere umano. Mi sarei dovuto rifiutare? Sarei dovuto scomparire come forse fece il più intelligente fra tutti noi, Ettore Majorana? Ricordo un verso di Sofocle che mi perseguita da sempre: "Dove fuggire? Dove essendo fuggiti, restare?". Dove fuggire con le mie colpe? (ib.).

3 Com'è noto, Oppenheimer non solo non sparì – neppure negli anni Cinquanta, quando il governo federale cercò di renderlo il meno visibile possibile, in attesa della riabilitazione all'inizio degli anni Sessanta – ma, al contrario, scelse la strada della testimonianza, che è altra cosa rispetto alla semplice presenza. Dopo che nel 1954 l'inchiesta dell'Atomic Energy Commission, venata di maccartismo e gelosie scientifiche, gli revocò qualsiasi accesso ai progetti legati all'energia atomica, Oppenheimer dirottò con sempre maggior chiarezza il suo impegno verso due assi principali. Da un lato, grazie soprattutto al suo ruolo di Direttore dell'Institute for Advanced Study di Princeton (che rivestì per un ventennio, dal 1946 al 1966, e cioè quasi fino alla morte, avvenuta un anno dopo), si ritagliò un ruolo

cruciale di interlocutore di una nuova generazione di studiosi e ricercatori, sia attraverso iniziative come la Rochester International Conference on High Energy Physics, nata ufficialmente nel 1950 ma avviata in modo informale già nel 1947 (iniziativa convegnistica considerata ancora oggi tra le più rilevanti nell'ambito della fisica delle particelle), sia mantenendo un dialogo costante con moltissimi fisici, giovani e affermati. Come sottolineano Alice Kimball Smith e Charles Weiner nella postfazione a *Robert Oppenheimer. Letters and recollection*,

> *A significant segment of Oppenheimer's postwar papers in the Library of Congress consists of correspondence with younger physicists who sent him for comment the drafts of articles on topics he had opened up years earlier. Many of his contemporaries continued to defer to his judgment and to value his analytic skills. Hans Bethe recalled that "Oppenheimer was always there [at the institute] to stimulate, to discuss, to listen to ideas. Even when he was busiest with public affairs, he knew what was most important in physics. It was forever astonishing how quickly he could absorb new ideas and single out the most important point"* (Kimball Smith, Weiner, 1980, pp. 331-332).

4 Dall'altro lato, i due decenni che seguirono la conclusione della Seconda guerra mondiale (periodo che lo stesso Oppenheimer contribuì a definire "l'era atomica") furono ampiamente dedicati, ben al di là dei doveri istituzionali – e ancor di più dopo la fine del suo rapporto di collaborazione e consulenza con le istituzioni federali –, alla divulgazione scientifica. In almeno 120 conferenze pubbliche, discorsi di laurea, interventi alla radio e alla televisione, interviste e articoli su riviste, Oppenheimer approfondì i temi portanti del suo lavoro tra gli anni Venti e gli anni Quaranta – i principi della fisica della materia, il Progetto Manhattan, l'energia atomica. Ma non meno rilevante fu la riflessione pubblica in merito alla relazione tra il progresso scientifico e la conoscenza derivata dalle arti e dalle scienze umane e al ruolo della scienza e dello scienziato – temi grazie ai quali emerse in modo ancor più eloquente il vivo sostrato filosofico della sua ricerca, cui Nolan, nel suo film, paga un intelligente tributo. Le sue idee raggiunsero un vasto pubblico anche grazie alla pubblicazione di due volumi "divulgativi": la raccolta delle Reith Lectures svolte nel 1953 per la British Broadcasting Company (*Science and the*

Common Understanding) e quella di otto conferenze tenute tra il 1946 e il 1954, uscite nel 1955 con il titolo di *The Open Mind*. Nel settimo capitolo di quest'ultimo, intitolato *The Scientist in Society*, rielaborazione di una conferenza del gennaio del 1953 a un incontro dell'associazione Princeton Graduate Alumni, Oppenheimer osserva:

> *We have changed the face of the earth; we have changed the way men live. We may not change the condition of man's life, but we have changed all modes in which that condition occurs. I do not by this mean to say that from the existence of science, from the discovery, knowledge, technique and power of science the particularities of the present time follow. But we all know that if life today is very different from what it was two hundred years ago, if we meet our human and political problems in a quite new form, that has much to do with the fact that we know how to do a great many things, and that there are people who are eager to do them, not typically scientists, but people who are glad to use the knowledge and with it the control which science has made available* (Oppenheimer, 1955, p. 120).

5 In fondo, è tutto qui: è a partire da questa consapevolezza di ciò che egli ha fatto e di come e quanto ha trasformato il mondo e di ciò che altri potranno fare del suo lavoro che nessuna sottrazione pubblica è (più) possibile – lo "scienziato nella società" è un altro degli effetti prodotti dalle sue scoperte.

6 L'opposizione Oppenheimer-Majorana è certamente emblematica di un passaggio cruciale della storia dell'umanità: esso ha segnato, più di qualsiasi altro evento, l'epoca contemporanea, e se ne comprende ancora di più l'attualità quando, come oggi, si riaccende il timore di una guerra atomica. Come ha più volte affermato lo stesso Nolan – rendendo per certi versi ancora più intransigenti le osservazioni sopracitate dello stesso Oppenheimer –, la decisione di lavorare sulla figura dello scienziato americano è dipesa anzitutto dal fatto che gli è sempre apparso come "l'uomo più importante che sia mai vissuto [2]". Tuttavia, l'opposizione tra i due scienziati e i due uomini e, soprattutto, quella tra le loro scelte di vita (verrebbe quasi da dire di fede, per come tutto ciò che li circonda si carica quasi naturalmente di *nuances* parareligiose, fideistiche, mitologiche [3]), se riproposta in termini assoluti, letterari e filosofici, e solo in rapporto all'episodio della costruzione della bomba atomica (anzi, del suo utilizzo nel

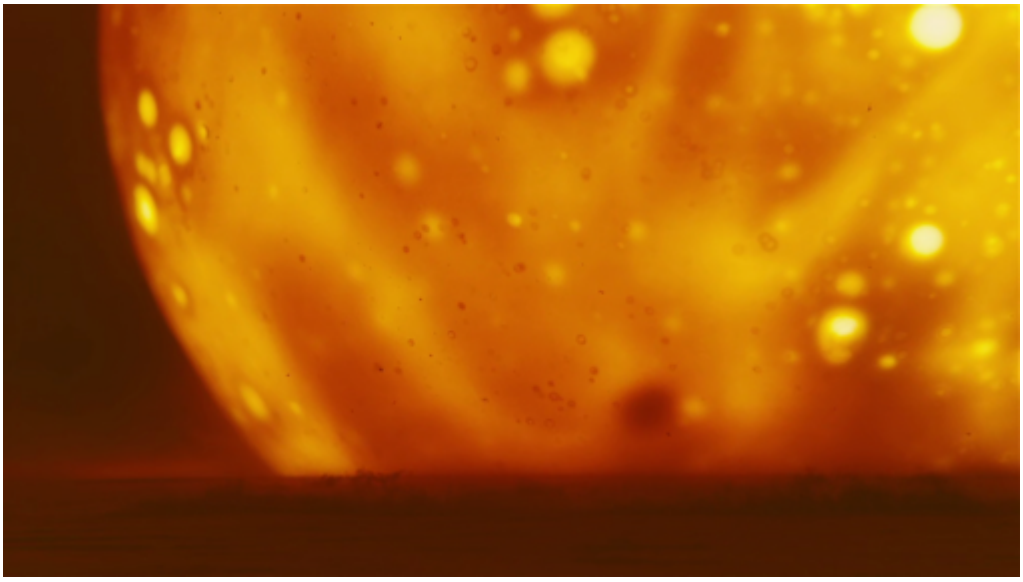
secondo conflitto mondiale), rischia di apparire un po' troppo "romantica", individualistica e forse anche moralistica. La versione di Leonardo Sciascia, in *La scomparsa di Majorana*, va in questa direzione: alla nobiltà della scelta di Majorana, la cui ricerca di "una" o "della" morte è interpretata come esemplare, quasi mitica espressione di un "rifiuto della scienza" di valore universale, egli oppone la condanna senza appello nei confronti di Oppenheimer, considerato un "collaborazionista" della morte il "cui dramma non ci commuove affatto [4]" (Sciascia, 1994, p. 50). Eppure, le parole con cui lo scrittore siciliano prova a penetrare il desiderio di scomparsa di Majorana inquadrano perfettamente anche l'angoscia di Oppenheimer, come non sarebbe stato difficile capire, anche all'epoca della scrittura del saggio (il 1975), dentro una prospettiva meno appiattita sulla distribuzione di percentuali di colpevolezza e innocenza: "Il 'portare' poi la scienza come parte di sé, come funzione vitale, come misura di vita, doveva essergli ancora più angoscioso peso; e ancor più nell'intravedere quel peso di morte che sentiva di portare oggettivarsi nella particolare ricerca e scoperta di un segreto della natura: depositarsi, crescere, diffondersi nella vita umana come polvere mortale" (Sciascia, 1994, p. 79).

7 Alla luce delle trasformazioni culturali ed epistemologiche cui è andata incontro la scienza – intesa sia come metadiscorso, nel senso suggerito da Jean-François Lyotard (Lyotard, 1981), sia come pilastro della società occidentale – dopo la Seconda guerra mondiale e, soprattutto, a partire dagli anni Settanta (quando Sciascia mette appunto mano al libro su Majorana), la testimonianza di Oppenheimer (per restare a un lessico "vittimistico") appare per certi versi una scelta più drammatica, morale, religiosa (pascaliana) rispetto a quella attuata da Majorana. O, quantomeno, su uno sfondo che oggi – mai come oggi – si deve allargare a pensare la scienza non come successione di scoperte, conquiste e trasformazioni (e gallerie di scienziati più o meno geniali), ma come una dimensione costitutiva della percezione e della rappresentazione della realtà, non sembra utile, se non proprio convincente, insistere ancora una volta sulla mitologia del rifiuto. Majorana scompare, non muore; si ritira in uno spazio di negazione e silenzio che, appunto, rimbomba al pari di un monito – e come tale sarà amplificato da Sciascia. Oppenheimer sceglie invece di presenziare, senza alcun vittimismo, traducendo "quel peso di morte"

legato alla "scoperta di un segreto della natura" in azione e discorso. Nella casistica della *visibilità* di sé stessi, Oppenheimer sceglie non semplicemente di farsi vedere, ma di *far vedere* ciò che ha visto: quel "segreto", che è più determinante, evidentemente, del peso della morte – una questione che non lo ha mai davvero definito: Sciascia in fondo sbaglia, per sottostima, a consideralo una vittima "dei campi" della modernità e, ancora peggio, un collaborazionista. Oppenheimer sceglie non solo di restare, ma di diventare "lo scienziato nella società" e, soprattutto, per la società. Essendo, oltre che uno scienziato, un filosofo nel senso suggerito da Sciascia a proposito di Majorana ma anche di Heisenberg (che non sparì, ma fece in modo di non partecipare, che è una terza possibilità): "Vive il problema della fisica, la sua ricerca di fisico, dentro un vasto e drammatico contesto di pensiero" (Sciascia, 1994, p. 79). Proprio per questo, sparire – se non per qualche anno, per dovere, in un deserto trasformato in laboratorio – non è mai stata un'opzione praticabile.

2. Far vedere

8 *Oppenheimer* inizia con l'inquadratura di una pozzanghera agitata dalla pioggia seguita dal primo piano del giovane scienziato che guarda fuori campo verso i suoi piedi (è un carrello in avanti con una forte angolazione dal basso) e da una sequenza di otto inquadrature di detonazioni, fiamme e fuoco su cui compaiono in successione le frasi: "Prometheus stole fire from the gods and gave it to man. For this he was chained to a rock and tortured for eternity". Si entra quindi nel racconto ("1. Fission") con il primissimo piano di un Oppenheimer maturo e concentrato, occhi chiusi, che si ridesta improvvisamente e quasi dolorosamente, come da un sogno o da una visione drammatici, richiamato da una voce fuori campo ("Dottor Oppenheimer": a parlare è uno dei membri del Security Board).



PROMETHEUS STOLE FIRE FROM THE GODS AND GAVE IT TO MAN

FOR THIS HE WAS CHAINED TO A ROCK AND TORTURED FOR ETERNITY.

9 L'inizio del film è dunque doppiamente in soggettiva: anche se il primo piano su Oppenheimer arriva subito dopo, l'inquadratura della pozzanghera va intesa come proiezione del suo sguardo, mentre il suo "risveglio" sembra fare di tutta la breve sequenza iniziale un'elaborazione interiore che mescola memoria – gli anni da studente a Cambridge, per studiare con Patrick Blackett (Premio Nobel per la Fisica nel 1948), su cui il film si soffermerà di lì a poco – e visioni – una delle tante, del fuoco e del suo potere di distruzione, che punteggiano il film, sempre direttamente collegate al vedere, percettivo o interiore, di Oppenheimer. È una costruzione attentissima, che sostiene una dichiarazione di poetica e una posizione enunciativa molto chiare: non solo il film è dalla parte di Oppenheimer – la sua vita, la versione dei fatti, la sua testimonianza, e il suo volto (Nolan costruisce il film attorno al primo e al primissimo piano, a volte al limite della deformazione prospettica, di Cillian Murphy); esso è anche il racconto del suo *sguardo*, di ciò che Oppenheimer *ha visto* e di *come* lo ha visto, ma anche di ciò che ha soltanto immaginato, e delle conseguenze di quelle visioni, reali o immaginarie.

10 "*In una manciata di polvere ti mostrerò lo spavento*, dice il poeta. E questo spavento crediamo abbia visto Majorana in una manciata di atomi" (pp. 79-80). La visione di questo *spavento* è anche ciò che tormenta l'Oppenheimer di Nolan, su cui il film si apre – il potere distruttivo del fuoco – e, significativamente, si chiude. L'ultima scena

è un dialogo tra lo scienziato e Albert Einstein presso quell'Institute for Advanced Study di Princeton che all'inizio degli anni Trenta accolse il secondo in fuga dalla Germania nazista e del quale il primo, come ricordato più sopra, sarebbe stato a lungo direttore. Oppenheimer ricorda a Einstein quando, prima di avviare il Progetto Manhattan, si recò da lui per mostrargli alcuni calcoli: "*When I came to you with those calculations, we thought we might start a chain reaction that would destroy the entire world*". Einstein ricorda benissimo: l'eventualità che la denotazione della bomba potesse cancellare la vita umana era remota, ma comunque realistica (e spaventosa). L'ultima scena è, in modo del tutto simmetrico a quella iniziale, una visione o, meglio, una correlazione tra la percezione ordinaria della realtà (di nuovo l'immagine "semplice" della pozzanghera e di un elemento naturale opposto al fuoco) e una visione potenziale: questa volta, però, di schiere di ordigni atomici che incendiano il mondo fino a trasformarlo in una palla di fuoco e lava.

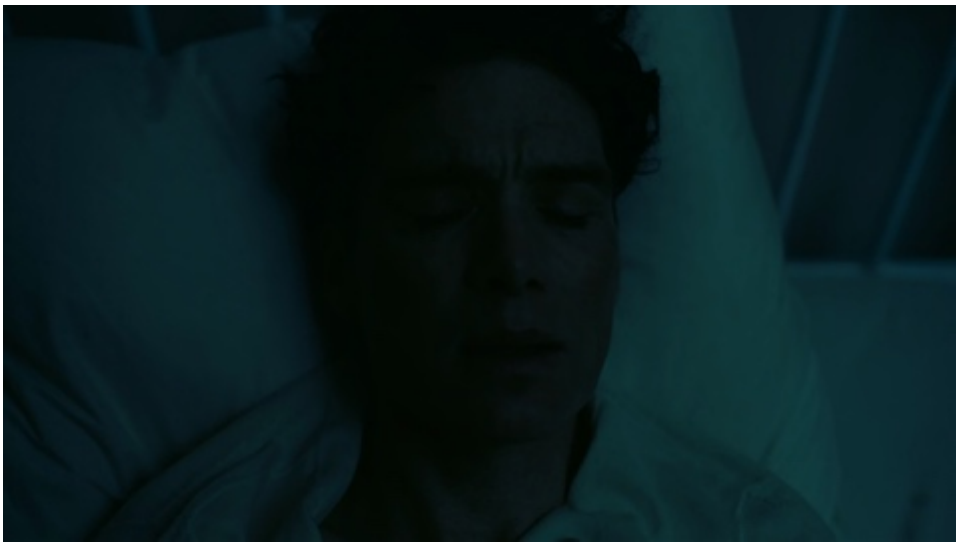
11 Quest'ultima, apocalittica sequenza di immagini – ancorate a un'inequivocabile assunzione di responsabilità: "We did it" – rappresenta l'epilogo di un racconto nel racconto di matrice visuale interamente costruito sul dialogo tra immagini percettive e immagini interiori, contemplazione della realtà e analisi della sua struttura più segreta, osservazione del mondo visibile e sconfinamento nell'invisibile. *Oppenheimer* non è, semplicemente, il racconto di una vicenda umana di portata storica ("L'uomo più importante che sia mai esistito"); Nolan interpreta piuttosto la vicenda di Oppenheimer come una *dramma visivo*, impiegando il cinema come strumento di indagine, interpretazione e visualizzazione di quel dramma, come mezzo di *animazione dell'invisibile*, sia esso la matematica che governa il mondo oppure ciò che, dopo Oppenheimer, prende forma nell'universo delle possibilità. È, per tornare alle parole di Sciascia, un film sul vedere lo spavento e sul destino di chi l'ha visto – di qui, si comprende meglio, la scelta rigorosa di trasformare il primo piano, e quindi gli occhi dell'attore, nella misura di tutto il film – ma, anche, sul modo in cui il cinema traduce una simile visibilità.

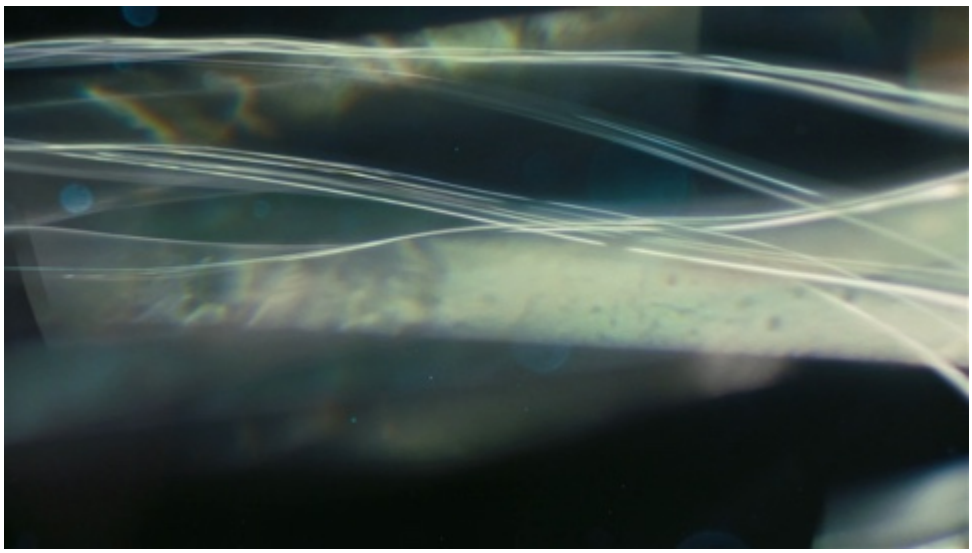
12 È, questo, un aspetto cruciale sia per quanto riguarda la caratterizzazione della figura di Oppenheimer – della sua complessità, delle sue scelte, del suo "mistero" –, sia per quanto riguarda il ruolo del cinema. Nolan, in particolare, recuperandone una dimensione antica e originaria, fa del dispositivo cinematografico una tecnologia in grado non

soltanto di penetrare le apparenze storiche e fenomenologiche, ma anche di rendere visibile ciò che non può essere visto perché non ancora pensato. Ne fa, cioè, un linguaggio e una tecnologia del tutto funzionali a rendere visibile, e dunque comprensibile sul piano umano, il "dispositivo" Oppenheimer – la sua visione del mondo, di un altro mondo. In questo senso, *Oppenheimer* continua, variandolo in modo suggestivo, uno dei principali temi al centro della produzione di Nolan, ossia la rappresentazione figurativa e narrativa di forme di invisibilità – concettuali, astratte, impensate ecc. La scienza, il suo linguaggio e le sue immagini, entrano nel cinema di Nolan – in *Oppenheimer* come in *Interstellar* (2014) e *Tenet* (2020) – alla stregua di una sfida visuale, una forma di pensiero e di linguaggio che il cinema è chiamato a tradurre in qualcosa di visibile, mettendo contemporaneamente alla prova il suo stesso linguaggio, le sue stesse potenzialità di dispositivo audiovisivo, la sua peculiare, complessa relazione con la realtà. La sua personalissima *speculative fiction* (Malavasi, 2024) si risolve insomma anche in una domanda rivolta al cinema in quanto filtro interpretativo, reagente, metalinguaggio animato della realtà.

13 Ecco, dunque, che il percorso del fisico statunitense, dagli studi in Inghilterra alla costruzione della prima bomba atomica, è strutturato nel film come un lento processo visionario, in cui l'intuizione di una diversa "anima" del mondo prende forma gradualmente, fino a compiersi nello "spettacolo" del Trinity Test. All'inizio del film, Oppenheimer è letteralmente un dispositivo visivo, un corpo visionario: l'esatto contrario di un uomo di scienza, piuttosto un soggetto posseduto da qualcosa che non controlla né comprende fino in fondo. Solo intuizioni, solo allucinazioni. L'idea è già viva in lui, ma fuori controllo, invisibile perché non può essere ancora detta né tradotta in qualcosa di comprensibile: l'immagine è informe, l'immaginazione senza storia, senza immaginario [5]. Questo primo momento, riassunto nell'affermazione "*I was… troubled by visions of a hidden universe*", è restituito da Nolan, proprio all'inizio del film, attraverso due sequenze, separate dalla conferenza di Niels Bohr, che ripropongono la medesima sintassi della terna iniziale: il movimento della natura e, in particolare, dell'acqua (ancora la pioggia, questa volta contro i vetri di una porta) e, nel secondo caso, del fuoco (un'inquadratura tolta dal futuro

del film [6]), quindi i primi piani sullo scienziato e poi la visione, quasi dolorosa, di immagini interiori, concettuali, ipotetiche.





14 Il passaggio successivo, nel film come nella vita di Oppenheimer, ossia la conquista di una maggiore consapevolezza in merito a quell'"universo nascosto", è orchestrata da Nolan attraverso l'intreccio di tre livelli tematici: la ricerca empirica, l'astrazione matematica, il linguaggio artistico – pittura, poesia, musica. Bohr, del resto, ha suggerito al giovane scienziato statunitense di lasciar perdere il laboratorio e approfondire la teoria ("*Get to Germany, study under Max Born. Learn the ways of theory*"), comparando l'algebra alla matematica: "*Can you hear the music, Robert?* [7]". Quella triade di immagini in contrasto – realtà oggettiva e astrazione, con lo sguardo dello scienziato a tentare un doloroso montaggio – si scioglie adesso in una complessa sequenza governata dal dialogo tra l'osservazione e la distruzione del mondo oggettivo, percepibile e visibile (al centro di tutto ancora gli elementi naturali: aria, acqua, fuoco) e la sua ridefinizione attraverso un linguaggio, quello della matematica, capace di decifrare e visualizzare l'invisibile. E la "musica", come suggerito dal più anziano scienziato danese, resta la similitudine portante: l'arte come linguaggio simbolico, decostruttivo e sempre in qualche modo nuovo – la scelta ricade su tre esempi di avanguardismo modernista: *La Terra desolata* (1922) di T.S. Eliot, *La sagra della primavera* (1913) di Igor Stravinsky, la pittura cubista – che supera l'ordine del visibile per pensare e mostrare la realtà *in altri termini*. L'intenso campo-contro campo tra il primo piano di Oppenheimer e il dipinto di Pablo Picasso *Donna seduta con le braccia incrociate*, del 1937, raccorda perfettamente le tre linee tematiche della sequenza nel segno di una scompo-

sizione dell'ordine che pure continua a parlare della realtà (quell'insieme inatteso di linee e colori raffigura comunque una donna seduta con le braccia incrociate) ma, anche, di un sottinteso ritorno (auto)ritrattistico. Che cosa sono, in definitiva, quei prolungati, insistiti, ravvicinatissimi piani stretti sul volto di Oppenheimer, attorno al quale si organizza l'interno film, se non un tentativo quasi violento e deformante di penetrare il mistero di quel volto, di andare oltre, di guardare – per l'appunto – ciò che c'è *dietro*?

15 Dopo questa sequenza, quel flusso incontrollato di visioni senza referente, subite al pari di incontrollabili shock percettivi, che raccontano di un universo di intuizioni ancora da concettualizzare, sarà non soltanto, finalmente, governato dalla "musica" dell'algebra, ma diventerà, a tutti gli effetti, un flusso di *immagini*: formazioni visive che rappresentano qualcosa, la traducono, visualizzano, sostituiscono. Nella scrittura di Nolan, il percorso di Oppenheimer è dunque un progressivo, duplice movimento visuale: da un lato, egli porta fuori da sé quelle immagini che lo hanno a lungo tormentato, oggettivandole in un linguaggio e traducendo la visione (allucinata, anticipatoria) in simbolo; dall'altro lato, dopo essere stato qualcosa di simile a una superficie di inscrizione di intuizioni senza forma, egli guadagna il ruolo di spettatore di quelle stesse immagini, ossia di colui che guarda dall'*esterno*. Questo percorso è quindi suggellato dallo "spettacolo" del Trinity Test (e siamo ormai a due terzi del film), concepito come un dispositivo propriamente cinematografico in cui Oppenheimer contempla ciò che ha creato. E ciò che ha creato è, nella riscrittura nolaniana, non tanto la bomba atomica, ma la sua *immagine* (e la sua visione da parte di Oppenheimer), che si staglia sullo schermo pura, senza suoni o musiche, isolata come un evento puramente visuale – cinema perfetto, movimento della luce che contiene e supera tutte le visioni che lo hanno inseguito fin dalla giovinezza e che, insieme, si dà come *nuova immagine del mondo*.

16 *Chi ha visto la bomba* – non nel senso metaforico suggerito da Sciascia, ma in quello fattuale, storico – non può più pensare e vedere il mondo secondo le precedenti coordinate: "*We did it*", dice Oppenheimer a Einstein, e la superficie della Terra, osservata da lontano, si copre di fuoco e lava. L'immagine della bomba – in termini visuali una soltanto, *the mushroom cloud*, radicalmente nuova, mai vista – fa esplodere un altro immaginario subito globale, civile, "naturale" (il fuoco). E proprio sulle conseguenze dell'aver visto la bomba si conclude quel percorso visuale cominciato con il giovane Oppenheimer nella sua stanza da studente a Cambridge. Nolan si sistema infine nella soggettiva dello scienziato, concludendo anche in termini enunciativi il movimento dall'interiorità all'esteriorità, dall'intuizione

al possesso, dalla visione all'immagine. E sceglie, non a caso, il momento in cui Oppenheimer, non senza qualche imbarazzo, più per dovere che per convinzione, tiene un discorso dai toni forzatamente trionfalistici di fronte a molte delle persone che hanno lavorato con lui a Los Alamos – è appena giunta la notizia del bombardamento del Giappone, portata nel film dalla voce alla radio del Presidente Truman (Nolan non mostra le detonazioni su Nagasaki e Hiroshima). La sequenza è interamente costruita sull'alterazione del piano percettivo, sia in termini visivi che uditivi: come nella scena del Trinity Test, a un certo punto scompare il sonoro ambiente e resta soltanto la voce dello scienziato, quasi perduta nel silenzio; una luce bianchissima e accecante invade lo spazio della sala, polverizzando il pubblico; il volto in primissimo piano di Cillian Murphy ondeggia senza sosta tra fuoco e fuori fuoco, luce piena e totale oscurità. L'allucinazione si riappropria infine di Oppenheimer, ma questa volta non esplode, incontrollata, da una sorgente interna: quelle immagini alterate, deformi, disperate sono il prodotto del suo sguardo, sono *nel* mondo; sono ciò che egli non soltanto ha visto, ma ha reso visibile a tutti.

17 L'intuizione di un'altra struttura della realtà, che quasi perseguita lo scienziato all'inizio del film al pari di una predestinazione, è adesso un modo di vedere e, di conseguenza, un nuovo modo di esistere del mondo, una dimensione oltre le apparenze ormai completamente emersa; del resto, il fuoco rubato agli dèi e consegnato agli esseri umani da Prometeo serve anche a illuminare, in modo reale e simbolico, e, dunque, tanto a mostrare in modo diverso la realtà quanto a modificarne le regole [8]. Ciò che prima era invisibile, tuttavia, non diventa semplicemente visibile: il percorso disegnato dal film conduce piuttosto all'affermazione di una nuova partizione del visibile e, quindi, del sensibile [9]. E Nolan, nella sua duplice ricerca rivolta, qui come in molti altri film precedenti, sia alla visibilità dell'immaginazione scientifica sia al potere interpretativo e trasformativo del dispositivo cinematografico, insiste quanto basta – e basta poco: *Oppenheimer* è piuttosto chiaramente un film autobiografico – sulla somiglianza tra scienziato e cineasta, sulla convergenza di metodi e procedure, sulla responsabilità di mostrare qualcosa che nessuno ha ancora visto. Insiste quanto basta per fare di *Oppenheimer* non soltanto un film "sul cinema", ma un film sulla nascita delle immagini e, quindi, sul significato stesso – anzitutto morale – della creazione. Sulla responsabilità dell'aver visto e quindi, di conseguenza, del *far vedere*, contro qualsiasi tentazione alla sparizione.

Kimball Smith, A., Weiner, C., 1980, (eds.), *Robert Oppenheimer. Letters and Recollections*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.

Lyotard, J.-F., 1981, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli; ed. or. 1979, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris.

Malavasi, L., 2024, *Il cinema di Cristopher Nolan*, in Id. (a cura di), *Christopher Nolan*, Venezia, Marsilio, pp. 9-34.

Oppenheimer, R. J., 1955, *The Open Mind*, New York, Simon and Schuster.

Overbye, D., 20 July 2023, *Christopher Nolan and the Contradictions of J. Robert Oppenheimer*, in "The New York Times".

Rancière, F., 2016, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi; ed. or. 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions.

Sciascia, L., 1994, *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi.

Sideri, M, 22 gennaio 2025, *Oppenheimer, colpevole o innocente? Perché un processo oggi al fisico americano è un ottimo esercizio per ricordare la figura di Enrico Fermi (che non abbiamo mai perdonato)*, in "Corriere della sera", https://www.corriere.it/cronache/25_gennaio_22/oppenheimer-colpevole-o-innocente-perche-un-processo-oggi-al-fisico-americano-e-un-ottimo-esercizio-per-ricordare-la-figura-di-817890e2-ba18-46e1-9d6a-5dc20583fxlk.shtml?refresh_ce

Sideri, M., *La sindrome di Eustachio. Storia italiana delle scoperte dimenticate*, Milano, Bompiani, 2017.

Sideri, M., Prencipe, A., *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale*, Roma, Luiss University Press, 2023.

Wulf, C., 2023, *Gli esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performativi degli studi culturali*, Milano, Meltemi; ed. or. 2014, *Bilder des Menschen. Imaginäre and performative Grundlagen der Kultur*, Bielefed, Transcript.

1 Tra i volumi di Sideri, ricordo *La sindrome di Eustachio. Storia italiana delle scoperte dimenticate* (2017) e, con Andrea Prencipe, *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale* (2023).

2 Si veda, per esempio, l'intervista rilasciata a Dennis Overbye, *Christopher Nolan and the Contradictions of J. Robert Oppenheimer*, in "The New York Times", 20 July 2023. Spiega Nolan: "Penso che sia molto facile sostenere che Oppenheimer è la persona più importante che sia mai esistita, perché è

la persona che ha facilitato e realizzato le armi atomiche e la bomba all'idrogeno [...]. La sua storia è centrale per il modo in cui viviamo ora e per il modo in cui vivremo per sempre. Ha cambiato il mondo come nessuno ha fatto prima di lui [...]. Ha dato al mondo il potere di distruggersi. Nessuno l'aveva mai fatto prima".

3 Scrive Sciascia in *La scomparsa di Majorana*: "Il suo [di Ettore Majorana] è stato un dramma religioso, e diremmo pascaliano". (Sciascia, 1994, p. 73).

4 In una lunga nota, Sciascia definisce il rapporto che si venne a creare all'interno di Los Alamos tra potere militare (il generale Leslie Groves, responsabile militare del Progetto Manhattan) e ricerca scientifica (Oppenheimer) come una riproposizione di ciò che si stava cercando di combattere, ossia l'orrore dei campi e della segregazione nazista. Gli scienziati di Los Alamos vengono paragonati dallo scrittore siciliano a dei collaborazionisti della morte, un modo diverso di essere vittime, legati ai loro aguzzini da un rapporto "nefasto"; Sciascia, 1994, pp. 50-51.

5 Uso questi termini nel senso proposto da Christoph Wulf in *Gli esseri umani e le loro immagini* (Wulf, 2023).

6 In particolare, dalla scena ambientata nel deserto, in cui si reca assieme al fratello e a Ernst Lawrence: una premonizione del proprio futuro condotta idealmente dalle "visioni di un universo nascosto".

7 *Can you hear the music* è anche il titolo di un brano dell'accompagnamento musicale composto da Ludwig Göransson, utilizzato proprio per la scena immediatamente successiva alle parole di Bohr.

8 Anche nelle sue varianti più originali, come quella platonica, il mito prometeico, fin da Esiodo, incarna prevalentemente i temi della sapienza (tecnica), dell'audacia, della ribellione.

9 Uso l'espressione nel senso (con qualche libertà) suggerito da Jacques Rancière in *La partizione del sensibile* (Rancière, 2016).

English

Unlike Ettore Majorana, who chose silence and self-exclusion, Oppenheimer not only did not "refuse science" (Sciascia), but became a public witness to the emergence of a new role for the modern scientist. He chose to make himself visible, consistent with the experience of having seen something no one before him had even imagined. In Christopher Nolan's hands, the journey that led to the creation of the first atomic bomb is portrayed as the

progressive attainment of a secret vision of the world – not only by the scientist, but by cinema itself.

Keywords
Christopher Nolan, Robert J. Oppenheimer, nuclear bomb, cinema, visibility

---

Luca Malavasi