

Giustizia e Letteratura

a cura di G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti

TEMI

OLTRE I CONFINI DELLA REALTÀ

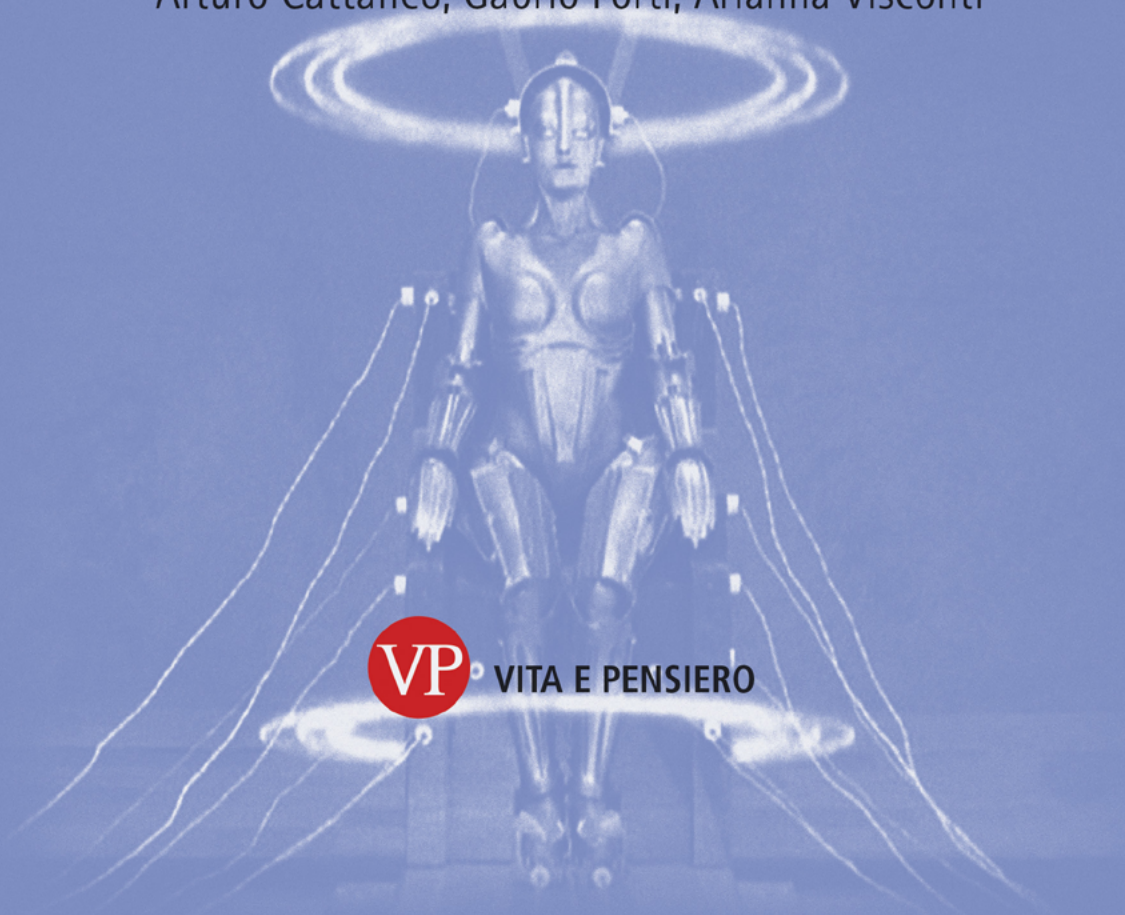
LA FANTASCIENZA
E GLI UNIVERSI DISTOPICI DELLA GIUSTIZIA

a cura di

Arturo Cattaneo, Gabrio Forti, Arianna Visconti



VITA E PENSIERO



OLTRE I CONFINI DELLA REALTÀ

Giustizia e Letteratura

a cura di G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti

TEMI

OLTRE I CONFINI DELLA REALTÀ

LA FANTASCIENZA

E GLI UNIVERSI DISTOPICI DELLA GIUSTIZIA

a cura di

Arturo Cattaneo, Gabrio Forti, Arianna Visconti



VITA E PENSIERO

© 2023 Vita e Pensiero – Largo Gemelli 1 – 20123 Milano

www.vitaepensiero.it

ISBN edizione cartacea: 978-88-343-5286-1

ISBN edizione digitale (formato PDF): 978-88-343-5287-8

Copertina: Studio grafico Andrea Musso

Questo e-book contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato, o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

INDICE

Introduzione	VII
--------------	-----

CAPITOLO I

Mondi che nascono, mondi che crollano, fra utopie e distopie

ARIANNA VISCONTI

La fantascienza all'esplorazione dell'«ultima frontiera»: dilemmi etici e conflitti giuridici nell'universo narrativo di «Star Trek», e oltre	3
---	---

MARCO MODENESI

Utopie e distopie nel Novecento francese	39
--	----

MASSIMO SCAGLIONI - NICOLA CRIPPA

Serie senza limiti. La distopia tecnologica nei racconti televisivi seriali	55
--	----

CAPITOLO II

La distopia/profezia di «1984»

ARTURO CATTANEO - GIANLUCA FUMAGALLI

«1984» tra parole e immagini	73
------------------------------	----

MICHELE PAPA

Leggere al caleidoscopio: utopie, distopie e visioni della giustizia	91
--	----

FABIO GINO SEREGNI

Autopoiesi del potere e ragione distopica in «1984» di G. Orwell	107
--	-----

MEGI TRASHAJ

«Pensierocrimine» e funzioni della pena	127
---	-----

CAPITOLO III

Umano, transumano, subumano.

Fantascienza e distopie all'esplorazione del limite, e oltre

RAFFAELLA BACCOLINI

Giustizia, tolleranza e tensione utopica nei racconti
di Ursula K. Le Guin e N.K. Jemisin 139

CARLO PAGETTI

La legge dei robot: A. Rand, I. Asimov, Philip K. Dick 157

DINO GUIDO RINOLDI

Catastrofi a scelta e attualità dell'Apocalisse. Le profezie
di Isaac Asimov, coi robot ben dentro i confini della realtà
in attesa degli Stati uniti d'Europa 169

ANTONIO SALVATI

«L'uomo della terza fase»: considerazioni di un giuslavorista
tra rivoluzione industriale e dittatura dell'algoritmo 185

MONIA BACCARELLI

La Giustizia nel Metaverso premonitore di «Snow Crash» 195

GAIA DONATI

«Justice Machines» e la distopia giudiziaria 211

Gli Autori 219

Il Gruppo di Ricerca dell'Alta Scuola "Federico Stella"
sulla Giustizia Penale (ASGP) 221

Introduzione

Non è certo un'esclusiva della fantascienza, ma nella fantascienza, forse più che in altri generi più prestigiosi, esistono opere che non solo ci regalano il brivido, ma anche la certezza di aver toccato qualcosa di essenziale, di basilare. Di aver intravisto un abisso che fa parte del nostro essere e che nessuno aveva ancora mai sondato. Chiunque abbia letto il romanzo *Fiori per Algernon* di Daniel Keyes capirà di che cosa sto parlando, e agli altri, che posso dire? Soltanto che dovrebbero leggere *Fiori per Algernon*. Mi ricordo di averlo regalato a mio figlio maggiore quando aveva dieci anni e di averlo sorpreso nel suo letto, stravolto, livido, completamente scioccato. Mi chiesi se non avessi commesso un'imprudenza nell'esporgli a una lettura tanto traumatica in così giovane età, o se avessi fatto bene a mostrargli, così presto, quanto la lettura di un libro potesse essere, più che una distrazione, un'esperienza vitale. Consultato a questo proposito a distanza di venticinque anni, Gabriel mi ha confermato di non essersi mai ripreso da quello shock e che intende infliggerlo al proprio figlio, quando questi a sua volta avrà compiuto i dieci o undici anni di età.

Questo passo tratto dall'introduzione di Emmanuel Carrère a una recente edizione italiana de *Gli androidi sognano pecore elettriche?* di Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) illustra bene il motivo per cui molti lettori (o spettatori: dallo stesso racconto Ridley Scott trasse nel 1982 il meritatamente celebre film *Blade Runner*) sono attratti, su un piano che ben potremmo definire etico-filosofico, dalla narrativa fantascientifica. Come l'autore dell'*Avversario* si premura di sottolineare, infatti, non è in sé la pur indubbia capacità di questo genere letterario di suscitare 'brividi' in chi la frequenta, a catturarci, quanto piuttosto la *qualità* 'essenziale' – e profondamente morale – di quel *particolare* brivido, che nasce dall'essere costretti a confrontarci (per parafrasare le parole di Ray Bradbury) tanto con «l'umano che è nel disumano» quanto col «disumano che è nell'umano» (*Le sfere di fuoco* - *The Fire Ballons*, 1951, poi raccolto in *Cronache marziane*).

Basterebbe già questo a spiegare la scelta, per altro verso atipica rispetto ai precedenti volumi di questa collana, di selezionare un genere letterario, piuttosto che una ben circoscritta tematica, quale oggetto di approfondimento per questa nuova tappa del nostro ormai quasi quindicennale «viaggio letterario della giustizia» (il richiamo al titolo di un

precedente volume è soprattutto un richiamo al *metodo* che la nostra ricerca ambisce a seguire). Una prosecuzione del cammino iniziata, come sempre, con un ciclo di incontri seminariali, svoltisi esclusivamente online per il perdurante profondo stravolgimento di abitudini e di vita portato dalla pandemia ancora in corso: uno dei tanti scenari ‘fantascientifici’ con cui la ‘immane concretezza’ della realtà non manca di mettere periodicamente, e duramente, a confronto l’umanità. Non a caso questa nuova tappa ha trovato un ideale cominciamento nella raccolta di scritti e video in formato digitale ad accesso aperto pubblicata nel 2020 (sempre per i tipi di Vita e Pensiero) sotto il titolo *Le regole e la vita: del buon uso di una crisi tra letteratura e diritto*.

Da qui, è nata l’idea di una esplorazione più strutturata delle grandi opere della narrativa fantascientifica, grazie al coinvolgimento di una platea di autori che, progressivamente ampliata rispetto agli interventi nel ciclo seminariale 2021-2022, riunisce, secondo l’impostazione che ci è propria, una notevole varietà di prospettive (letterarie, mediologiche, sociologiche e, ovviamente, giuridiche). Comune a tutte, l’impegno a raccogliere e rielaborare, in modo innovativo e interdisciplinare, le infinite sollecitazioni che la narrativa fantascientifica offre alla costante interrogazione umana sull’idea di giustizia.

Un genere letterario che per altro, pur se fin qui abbastanza negletto nella riflessione giusletteraria italiana, gode ormai da tempo di un certo riconoscimento in quella dei paesi di lingua inglese, nelle cui ‘letterature’ (intese da noi, come sempre, in senso ampio, quali comprensive anche di opere cinematografiche, televisive, e narrative di varia natura), del resto, trova probabilmente il suo più forte radicamento. A testimoniare è il cospicuo numero di riflessioni etico-filosofiche ispirate da opere di fantascienza (solo per citare alcuni titoli abbastanza recenti: *Science Fiction and Philosophy*, giunto nel 2016 alla seconda edizione, a cura di Susan Schneider; *Science Fiction and the Moral Imagination*, 2017, a cura di Russell Blackford; *Science Fiction, Ethics and the Human Condition*, 2017, a cura di Christian Baron, Peter Nicolai Halvorsen e Christine Cornea, oltre al «Journal of Science Fiction and Philosophy», rivista scientifica fondata nel 2018) nonché la considerevole attenzione dedicata a racconti, romanzi e film di fantascienza da parte anche di alcuni ‘classici’ dell’analisi giusletteraria angloamericana, a cominciare dal celebre volume *Law & Literature* di Richard A. Posner. A campeggiare sono qui, soprattutto, le grandi distopie novecentesche, dal *Mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932) di Aldous Huxley a *1984* di George Orwell (1949).

Non casualmente, dunque, anche noi abbiamo deciso di cominciare il nostro «viaggio ai confini della realtà» proprio dagli «universi distopici della giustizia» tratteggiati dalla narrativa fantascientifica. Riprendendo l’esordio del saggio di Massimo Scaglioni e Nicola Crippa dedicato, spe-

cificamente, alle distopie tecnologiche nei racconti televisivi (tema oggi centrale, vista «la crescente diffusione di fiction distopiche all'interno del medium seriale»), possiamo definire tale sottogenere (nel senso di genere derivato, non di genere minore) della fantascienza, come «una "utopia negativa"», ovvero

secondo la definizione fornita da Tower Sargent, [...] «una società non-esistente descritta nei dettagli e normalmente situata nel tempo e nello spazio, che l'autore vuole che il lettore contemporaneo veda come considerevolmente peggiore rispetto alla società in cui il lettore vive».

Come osservano sempre Scaglioni e Crippa, per altro, anche se

l'enorme popolarità della distopia nel nuovo millennio porta facilmente a ritenere che ogni narrazione ambientata in un orizzonte futuro rientri in questa categoria, [...] in realtà non tutte le storie fantascientifiche o futuristiche sono classificabili come distopie né tutte le distopie avvengono nel futuro. Caratteristica dirimente del genere distopico sarebbe piuttosto [...] la rappresentazione dei *limiti dell'umanità* nel contesto di un costruito sociale estremamente oppressivo che spesso si dichiara come benefico.

La capacità – per certi autori contemporanei, la necessità – della distopia di porre l'uomo di fronte a scelte morali, etiche e sociali ineludibili, anche quando sembrerebbero al di fuori della sua portata, emerge chiaramente, comunque, anche da molta letteratura fantascientifica non qualificabile come 'distopica' in senso stretto, che il saggio introduttivo di Arianna Visconti definisce, più ampiamente, come «fantascienza deontologica», offrendone una 'campionatura' di temi – e di meccanismi narrativi caratteristici – tratta soprattutto dal popolare universo narrativo di *Star Trek*.

Rispetto alla letteratura fantascientifica 'classica' è, invece, soprattutto il saggio di Carlo Pagetti a mostrare come la fantascienza, da H.G. Wells, a Isaac Asimov, a Philip K. Dick, ponga chiari problemi di giustizia e diritto nel delicato e complesso rapporto tra uomo e macchina, dalle celebri tre leggi fondamentali dei robot in Asimov, allo status dei replicanti nel già citato *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Dick. Quanto la macchina deresponsabilizza l'uomo, oltre a risolverne i problemi? Quanto si giustifica il potere assoluto dell'uomo su macchine e automi che hanno capacità, reazioni e persino sensibilità così vicine a quelle degli umani? Dilemmi morali e giuridici che il saggio di Pagetti, nel tracciare un panorama della grande letteratura scientifico-distopica, esplora magistralmente, e che sono poi ripresi, partendo da una riflessione sulle opere di questi stessi 'padri fondatori' del genere, dal successivo saggio di Dino Rinoldi, attraverso un più serrato confronto con le sfide po-

ste dall'evoluzione tecnologica ai legislatori contemporanei, a cominciare da quello europeo.

Il peso e i condizionamenti sempre crescenti che *big data*, algoritmi, intelligenza artificiale, automazione dei processi produttivi – ma, anche, di quelli *decisionali*, pure in ambito giurisdizionale – e diffusione di spazi di realtà virtuale sempre più realistici e attrattivi sono destinati a esercitare sulla vita degli esseri umani del Ventunesimo secolo, sono poi esplorati nelle loro implicazioni etiche e giuridiche nei saggi di Monia Baccarelli, Gaia Donati e Antonio Salvati. Quest'ultimo si confronta, in particolare, col romanzo *L'uomo della terza fase* (*The Cloud Walker*, 1973) di Edmund Cooper: è emblematico della profondità delle questioni che le opere narrative di qualità letteraria spalancano alla riflessione del giurista come l'analisi di quest'opera, condotta da Salvati con gli occhi del giuslavorista, presenti notevoli assonanze coi temi esplorati, nella prospettiva del letterato, da Marco Modenesi nel confrontarsi con *Ravage*, opera del 1943 di René Barjavel.

In effetti, un tratto comune ai saggi di questo volume, pur nella diversità degli argomenti trattati e delle metodologie impiegate, è la scelta di collocare le opere esaminate su uno sfondo storico che chiarisce un punto fondamentale: se fino alla seconda metà del Settecento circa troviamo quasi solo utopie (con le dovute eccezioni), da fine Settecento ai giorni nostri la distopia prevale nettamente (sempre con le dovute eccezioni). Proprio Modenesi fa notare (attraverso la discussione di un'interessante opera meno nota di Jules Verne, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, 1879) come in Francia il racconto utopico entri in crisi già a fine Ottocento, e come la narrativa distopica si affermi nel Novecento, portando a esempio, oltre al romanzo già citato, *La planète des singes* (1963), meglio conosciuto per la versione cinematografica del 1968. Sia Modenesi sia Scaglioni e Crippa sottolineano, del resto, con particolare efficacia come la narrativa distopica sia sempre 'storicamente radicata'. Anzi, come evidenziato nel saggio di Michele Papa dedicato principalmente a *1984* di George Orwell, ben si potrebbe dire che l'«utopia di oggi può diventare la distopia di domani» (e viceversa?), dal momento che

molte descrizioni di società utopiche – valgano per tutti gli esempi della *Repubblica* di Platone e de *La città del sole* di Tommaso Campanella – sono ideali e perfette per l'autore che le ha elaborate, ma tiranniche, angoscienti e dunque distopiche per molti altri

(in particolare, potremmo aggiungere, per molti lettori di oggi).

Di tale inscindibile legame con la realtà sociopolitica del contesto in cui l'opera nasce e si iscrive Modenesi fornisce, in particolare, due significativi esempi contemporanei in lingua francese: *Sottomissione* (*Sou-*

mission, 2015), di Michel Houellebecq, e *Acido solforico* (*Acide sulfurique*, 2005) di Amélie Nothomb. La nota particolarmente inquietante di queste ultime opere, tipica del resto di molte distopie del terzo millennio, è legata al loro collocarsi in un futuro che è in realtà un quasi-presente e che richiama in modo straniante scenari vissuti direttamente da molti lettori. In particolare il reality show *Concentration* del romanzo di Nothomb evocherà a molti i documentari *The Experiment* (BBC, 2002) e *Le jeu de la mort* (France 2, 2009, col suo finto reality intitolato *La Zone Xtrême*), entrambi del resto ispirati a esperimenti di psicologia sociale condotti negli anni Sessanta e Settanta per esplorare le dinamiche alla radice di quella che Hannah Arendt ha non a caso definito la «banalità del male» (per non parlare del vero programma statunitense *The Chamber*, Fox, 2002, in cui la camera che dà il titolo al reality è una camera di tortura).

Di fronte a quadri tanto sconcertanti, Raffaella Baccolini ci parla invece di un nuovo, differente e molto interessante modello di distopia, ben rappresentato nella moderna fantascienza americana. Capovolgendo l'idea che la distopia sia solo negativa, nel senso di critica di un ordine dato o immaginato o ipotizzato, Baccolini postula che oggi l'utopia viva nella distopia, e che quest'ultima affronti esplicitamente i temi dell'ingiustizia, della violenza, della tolleranza, proponendo risposte diverse rispetto alla domanda di cosa sia giusto ed etico. Quella che è stata definita «distopia critica» porta così il lettore a mettere in discussione atteggiamenti radicati e preconetti di giusto e ingiusto: una sorta di shock di riconoscimento. All'interno di un genere riconoscibile, il racconto distopico non è più neutro, nel senso di ineludibile (come accade, o sembra accadere, in *1984*, o in *Brave New World*), ma si presenta come forma di scrittura che però mantiene la speranza, come accade in *The Ones Who Walk Away from Omelas* (1973) di Ursula K. Le Guin, racconto analizzato in giustapposizione a quello di N.K. Jemisin intitolato *The Ones Who Stay and Fight*, che al primo è, dichiaratamente, una risposta. La distopia sembra così giunta all'altro capo del cerchio che traccia da quasi due secoli: si resta e si combatte per un mondo migliore.

Non poteva, tuttavia, mancare nel volume un confronto con le grandi distopie 'classiche' di metà Novecento, tra le quali si è scelto di privilegiare, per la sua perdurante attualità – basti pensare che negli ultimi mesi è stata l'opera di narrativa più scaricata dalla piattaforma editoriale russa LitRes – *1984* di George Orwell. Definibile come la distopia per eccellenza della modernità, l'opera è qui vista da Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli secondo due angolazioni insolite: il romanzo di Orwell come profezia, vista la vicinanza del mondo postulato nella storia rispetto alla sua pubblicazione, e come narrazione in immagini – al cinema, in televisione e in pubblicità – aspetto, quest'ultimo, che copre una lettura

ra del mito di *1984* sorprendentemente trascurata dagli studi classici sul romanzo, molto attenti a sviscerarne temi e echi letterari, ma poco o per nulla attenti alla forza di suggestione che la distopia di Orwell ha esercitato da subito sui mezzi visivi di comunicazione di massa. Aspetto tanto più sorprendente in quanto proprio sulla dominanza del mezzo visivo si fonda in gran parte il mondo distopico del romanzo.

Ma *1984* ispira altresì, oltre alle riflessioni sugli «scenari utopici o distopici» potenzialmente delineati dai «testi giuridici» e, in particolare, dal «diritto positivo» espresse da Papa nel contributo già citato, anche alcune considerazioni molto attuali, da parte di Fabio Seregni, sul confronto tra il modello distopico di stato totalitario tratteggiato da Orwell e le derive securitarie cui gli ordinamenti (anche e soprattutto penali) delle nostre società postmoderne appaiono sempre più vulnerabili, come pure – nel saggio di Megi Trashaj – alcune riflessioni in materia di funzione della pena in un sistema che voglia definirsi democratico, sviluppate a partire dal concetto paradossale di «pensierocrimine» («crimethink») dell'universo orwelliano. Si chiude, così, idealmente, il lungo e complesso percorso di riflessione su questa pietra miliare della letteratura fantascientifica (e non solo) aperto dal saggio già dedicato da Arturo Cattaneo alla *'Necessità' del capro espiatorio* nel volume di *Giustizia e Letteratura* che immediatamente precede il presente.

Nel ragionare con Guy Montague sul «perché i libri sono odiati e temuti» (e dunque sistematicamente inceneriti, talora insieme ai loro proprietari 'devianti') nel mondo distopico tratteggiato da *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953), Faber conclude che questo accade perché i libri

mostrano i pori sulla faccia della vita. La gente adattata vuole facce simili a lune di cera, senza pori e senza peli, dunque senza espressione. Viviamo in un'epoca in cui i fiori cercano di vivere a spese di altri fiori, invece di crescere grazie alla pioggia e alla terra grassa. Persino i fuochi d'artificio, in tutta la loro bellezza, nascono dalla chimica della terra. Eppure noi pensiamo di poterci nutrire di fiori e fuochi artificiali, senza completare il ciclo che ci riporta alla realtà. Conosce la leggenda di Ercole e Anteo, il gigante che aveva una forza inesauribile finché posava i piedi a terra? Quando Ercole riuscì a sollevarlo a mezz'aria, il gigante morì senza troppi sforzi da parte dell'eroe. Se la leggenda non rispecchia la nostra situazione qui, oggi, in questa città, allora io sono pazzo.

Ma Faber, ovviamente, non è pazzo, e la narrativa fantascientifica, proprio grazie alla sua capacità di costringerci, con la forza di scenari apparentemente impossibili, paradossali, inquietanti che le è proprio immaginare, a piantare i piedi ben dentro la realtà dell'umano (e del disumano) che è in noi, ci costringe, al tempo stesso, a guardar bene i 'pori' sulla 'faccia' della nostra stessa vita. E costringe il giurista – ma anche il comune cittadino – a non distogliere lo sguardo da rughe, crepe, faglie,

piaghe, bubboni che crescono sulla superficie solo apparentemente levigata dei nostri 'sistemi' giuridici, politici, economici e sociali, del nostro mondo globalizzato che, per riprendere ancora le parole di Bradbury, assomiglia sempre meno a una «società» e sempre più a «una serie di tubi in cui l'acqua entra da una parte ed esce dall'altra».

Al contrario, la fantascienza di qualità letteraria presa in considerazione dai saggi qui raccolti offre al lettore o spettatore un punto di ancoraggio, di sosta, un'opportunità di riflessione e di analisi critica – e autocritica. Spingersi «ai confini della realtà» può offrire, dunque, una visione più accurata e profonda della realtà stessa.

Indimenticabile e impressionante suonava, in Italia, la voce stentorea del doppiatore Emilio Cigoli, quando, in apertura di ogni episodio della famosissima serie antologica televisiva *The Twilight Zone* (*Ai confini della realtà*, ideata dal genio visionario Rod Serling e trasmessa negli Stati Uniti a partire dal 1959 e in Italia dal 1962), al cui *brand name* abbiamo ispirato il titolo del presente volume, declamava:

C'è una quinta dimensione oltre a quelle che l'uomo già conosce; è senza limiti come l'infinito e senza tempo come l'eternità; è la regione intermedia tra la luce e l'oscurità, tra la scienza e la superstizione, tra l'oscuro baratro dell'ignoto e le vette luminose del sapere: è la regione dell'immaginazione, una regione che potrebbe trovarsi «Ai confini della realtà».

Nella sua vastità, l'immaginazione espressa dalla produzione narrativa fantascientifica, come pensava convintamente Rod Serling, può dispiegare potenzialità conoscitive ed esplicative precluse ad altri generi letterari, cinematografici e televisivi e quindi dimostrare una dignità culturale non inferiore a questi. Essa, inoltre, permette a volte di addentrarsi in temi altrimenti preclusi da forme scoperte o subdole di censura. Si tratta di uno sterminato paesaggio inventivo che, solo cursoriamente esplorato in questo volume, ci costringe al confronto con un'incredibile varietà di conflitti, questioni giuridiche e dilemmi morali, in superficie legati a specifici sviluppi tecnologici, reali o immaginifici, ma assai spesso, a un'analisi più approfondita, di portata universale.

Nel trasportare il lettore «oltre i confini della realtà» attuale, l'analisi della letteratura fantascientifica compiuta dagli autori del presente volume finisce quindi per incoraggiarlo a spingersi «dove nessuno è mai giunto prima» nell'esplorazione della vera «ultima frontiera» adombrata dalla metafora dello spazio intergalattico: le profondità dell'umano e, «in uno specchio oscuro», del disumano.

Come per ogni volume precedente, si rinnova anche per questo un ringraziamento sentito ad Aurelio Mottola, direttore di Vita e Pensiero e convinto sostenitore delle intraprese giusletterarie fin da quando esse hanno mosso i primi passi, potendo trovare calorosa ospitalità presso la casa editrice. Ma la gratitudine editoriale non può che estendersi per questo libro (come già per altri della collana) a Francesca Cerrina Feroni, che ha coordinato il lavoro redazionale, svolto con grande accuratezza insieme a Giulia Ceccutti; a Velania La Mendola per la promozione delle iniziative didattiche e delle pubblicazioni; a Chiara Caputo e Benedetta Podio per l'attenzione che la libreria Vita e Pensiero dell'Università Cattolica sempre dedica ai volumi della collana.

Uno speciale grazie va a Priscilla Bertelloni, Gaia Donati, Camilla Scopigni e Megi Trashaj per essersi prodigate con grande impegno nelle attività di *editing* preliminare e avere contribuito alle molteplici attività organizzative che ogni nuovo ciclo seminariale di *Giustizia e letteratura*, con la sua complessità, richiede. Analogo ringraziamento, su questo fronte, va a Valentina Disabato della segreteria dell'Alta Scuola "Federico Stella" sulla Giustizia Penale.

Infine, un ringraziamento va a tutti gli altri componenti dell'Alta Scuola, e in particolare a quelli menzionati in calce al volume in quanto più direttamente coinvolti in un progetto – quello di *Giustizia e letteratura* – che fin dalle origini è stato considerato uno dei più corrispondenti alla nostra vocazione di interdisciplinarietà e apertura alla società civile, e di cui l'intero gruppo continua ad accudire amorevolmente la crescita e la diffusione nel mondo della cultura e delle professioni.

Arturo Cattaneo, Gabrio Forti, Arianna Visconti

CAPITOLO I

Mondi che nascono, mondi che crollano,
fra utopie e distopie

ARIANNA VISCONTI

La fantascienza all'esplorazione dell'«ultima frontiera»: dilemmi etici e conflitti giuridici nell'universo narrativo di «Star Trek», e oltre

PICARD: «Did you read that book I gave you?»
WESLEY: «Some of it» [...] «William James sure
won't be on my Starfleet exams».
PICARD: «The important things never will be».

Star Trek - The Next Generation, II, 17,
Samaritan Snare, 1989

1. Introduzione: quale fantascienza?

Ci sono buone probabilità che, per chi ha iniziato a formare i suoi gusti di lettore e telespettatore negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, la frequentazione della narrativa fantascientifica – e in particolare di quella di lingua (originariamente) inglese – abbia rappresentato la prima occasione (vicende di cronaca a parte) di serio confronto con, e riflessione su, questioni 'di giustizia', per i motivi che ci proponiamo qui di illustrare. La serie di volumi antologici di racconti dell'«età dell'oro» della fantascienza anglofona, curata da Isaac Asimov e intitolata *Le grandi storie della fantascienza*¹, è stata infatti pubblicata per la prima volta in Italia a partire dal 1980 e ripubblicata poi da Bompiani, in un'edizione di grande successo diffusa anche nelle edicole, a partire dal 1989. Negli stessi anni sia la televisione pubblica sia quella commerciale trasmette-

¹ Titolo originale: *Isaac Asimov Presents the Great SF Stories*. Il primo volume, curato da I. Asimov e M.H. Greenberg, uscì originariamente negli Stati Uniti per i tipi della DAW Books nel 1979, e raccoglieva una selezione di racconti di fantascienza pubblicati per la prima volta nel 1939. A questo sarebbero seguiti altri 25 volumi, ciascuno dedicato a uno degli «anni d'oro», fino al 1964 (volume curato da M.H. Greenberg e R. Silverberg e intitolato *Robert Silverberg Presents the Great SF Stories, 1964*, pubblicato per la prima volta nel 2001, essendo Asimov morto nel 1992, anno in cui fu pubblicato il volume relativo al 1963).

vano in orario preserale serie di grande successo, come l'americana *Star Trek*² o la britannica *Spazio 1999*³.

In generale, del resto, proprio la letteratura angloamericana può considerarsi aver posto alcune delle basi più significative del genere. Basti pensare a pionieri riconosciuti come Mary Shelley col suo *Frankenstein* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818⁴) e, alcuni decenni dopo, Herbert George Wells, con la sua vastissima produzione letteraria, dalla *Macchina del tempo* (*The Time Machine*, 1895) all'*Isola del dottor Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896), dalla *Guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, 1896) fino al quasi speculare *Gli astrigeni* (*Star Begotten*, 1937). Tutte opere che avrebbero avuto un immenso impatto sull'immaginario popolare, grazie anche alle infinite trasposizioni per cinema, radio e televisione. E in effetti, nei decenni seguenti, sarebbero stati soprattutto il cinema hollywoodiano⁵ (malgrado l'importante ruolo di apripista svolto da quello europeo, in particolare con *Metropolis*, ancora in piena era del muto)⁶, seguito dalle prime serie televisive di lingua inglese, distribuite con successo in tutto il mondo – da *Ai confini della realtà*⁷, andata in

² Titolo originale: *Star Trek*, di Gene Roddenberry (ideatore) e registi vari (USA: 1966-1969, 79 episodi). La serie sarebbe poi stata ridenominata *Star Trek: The Original Series* – in italiano è nota anche come 'serie classica' – per distinguerla dai numerosi *sequel* e *spin-off* che sarebbero stati prodotti nei decenni successivi – non tutti, si può anticipare, di pari livello qualitativo dal punto di vista letterario. In effetti, si parla oggi di un vero e proprio *franchise*, che include, oltre ad altre serie televisive e film per il cinema, anche serie animate, romanzi e *graphic novels*, videogiochi ecc., per lo più di spiccato taglio commerciale, e come tali non presi in considerazione nella nostra discussione (v. *infra*). Su questa serie e il suo primo *sequel* (su cui v. *infra*) cfr. diffusamente F. LA POLLA, *Star Trek. Foto di gruppo con astronave*, Bologna 1996².

³ Titolo originale: *Space: 1999*, di Gerry Anderson e Sylvia Anderson (ideatori) e registi vari (Regno Unito: 1975-1977, 48 episodi).

⁴ Data la popolarità, le edizioni delle opere citate, sia in lingua originale sia in lingua italiana, sono così numerose che si è generalmente preferito non indicarne una in particolare, fornendo piuttosto titolo originale, anno di prima edizione e più comune traduzione italiana del titolo stesso.

⁵ Si tratta di una produzione enorme, di cui si possono citare solo alcuni esempi tra i più famosi, come *Ultimatum alla Terra* (titolo originale: *The Day the Earth Stood Still*, di Robert Wise. USA: 1951, 92') o *L'invasione degli ultracorpi* (titolo originale: *Invasion of the Body Snatchers*, di Don Siegel. USA: 1956, 80'). Per una panoramica completa si veda ad es. C. CORNEA, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh 2007.

⁶ Titolo originale: *Metropolis*, di Fritz Lang (Germania: 1927, 87' - 153').

⁷ Titolo originale: *The Twilight Zone*, di Rod Serling (ideatore) e registi vari (USA: 1959-1964, 156 episodi). La serie originale avrebbe conosciuto numerose riprese, sempre con lo stesso titolo e con lo stesso formato antologico, una prima volta negli anni Ottanta (USA: 1985-1989, 110 episodi), quindi nei primi anni Duemila (USA: 2002-2003, 44 episodi) e da ultimo nel 2019-2020, con 20 episodi. Come osserva Franco La Polla (*Star Trek. Foto di gruppo con astronave*, p. 10), in realtà con questa serie «la *science fiction* non c'entra molto», se non per alcuni dei suoi episodi, mentre il vero filo conduttore può essere piuttosto individuato nel 'misterioso' e nell' 'inquietante', variamente declinati (anche in

onda per la prima volta nel 1959, alle citate *Star Trek*, della fine degli anni Sessanta, e *Spazio 1999*, della metà degli anni Settanta – a far conoscere e rendere davvero popolare la fantascienza presso il grande pubblico.

C'è un altro aspetto della narrativa fantascientifica di lingua inglese che risulta particolarmente interessante in una prospettiva giusletteraria, ed è la predominanza di narrazioni brevi – racconti, romanzi brevi, episodi di serie televisive – in particolare in un ambito molto frequentato dal genere e che è anche quello che più ci interessa, ossia quello della *science fiction* imperniata su questioni, dilemmi o paradossi etici⁸.

Come è noto, infatti, il termine 'fantascienza' copre, in realtà, opere estremamente eterogenee tra loro, accomunate pressoché solo dal caratterizzarsi per la presenza importante, quale *device* narrativo, di elementi scientifico-tecnologici più o meno futuribili. E perfino una connotazione di questo tipo ha da tempo cominciato a star piuttosto stretta al genere, se pensiamo ad esempio all'avvento della c.d. fantascienza sociologica, ben esemplificata dall'opera di J.C. Ballard (dal *Condominio - High Rise*, 1975, alla 'tetralogia' che va da *Cocaine Nights*, 1996, a *Regno a venire - Kingdom Come*, 2006) come pure dalle 'incursioni' fantascientifiche di autori come Michel Houellebecq (*Sottomissione - Soumission*, 2015) o Amélie Nothomb (*Acido solforico - Acide sulfurique*, 2005)⁹. Un approccio che si presenta del resto a sua volta come uno sviluppo del tutto naturale del genere, solo che si consideri che quella sociologica o sociopolitica era già una componente essenziale delle grandi distopie 'classiche', che pure 'si appoggiavano', nel tratteggiare i propri oscuri universi narrativi, su elementi tecnico-scientifici abbastanza futuribili all'epoca della loro concezione, come nei casi del *Mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932) di Aldous Huxley o di *1984* (1949) di George Orwell¹⁰, o comunque su immaginifici scenari post-apocalittici (un'apocalisse tipicamente dovuta alla perdita di controllo sulla tecnologia e sui suoi effetti), co-

chiave *horror* o *thriller*), e tuttavia, ci pare, resta un'opera potenzialmente interessante, in una prospettiva giusletteraria, proprio perché «il suo creatore, Rod Serling, era uomo di notevole cultura, orientato verso un umanismo e una eticità che, pur mostrandosi spesso solo indirettamente nello show, contribuirono non poco al suo successo».

⁸ Il contributo della narrativa fantascientifica alla riflessione filosofica e, in particolare, etica, è riconosciuto, non casualmente, soprattutto in ambito anglosassone. Cfr. ad es. E. GOMEL, *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism. Beyond the Golden Rule*, London 2014; S. SCHNEIDER (ed.), *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*, Chichester 2016²; C. BARON - P.N. HALVORSEN - C. CORNEA (eds.), *Science Fiction, Ethics and the Human Condition*, Cham 2017; R. BLACKFORD, *Science Fiction and the Moral Imagination*, Cham 2017.

⁹ Su questi ultimi due autori si veda diffusamente il saggio di M. MODENESI, *Utopie e distopie nel Novecento francese*, in questo volume.

¹⁰ Su cui si vedano, in questo volume, i saggi raccolti nel capitolo *La distopia/profezia di «1984»*.

me ad esempio in *Morte dell'erba* (*The Death of Grass*, 1956) di John Christopher (pseudonimo di Sam Youd) o nel più tardo *Racconto dell'ancella* (*The Handmaid's Tale*) di Margaret Atwood (1985, recentemente serializzato per la televisione)¹¹.

Più in generale, va riconosciuto che ci sono moltissime declinazioni diverse della fantascienza, tutte ben rappresentate nella narrativa di lingua inglese, la quale, più di tutte le altre, ne ha decretato il successo popolare, anche e soprattutto con una serie di prodotti commerciali di grande successo e grande diffusione, come ad esempio il *media franchise* di *Star Wars*¹² o la fortunatissima serie televisiva *X-Files*¹³. Prodotti che, è opportuno premettere immediatamente, malgrado la loro notorietà, presentano poco o nessun interesse dal punto di vista dell'analisi giusletteraria. È infatti appena il caso di richiamare la definizione di 'narrazioni di qualità letteraria' da sempre posta a base della selezione delle opere oggetto di questo e dei precedenti volumi di *Giustizia e letteratura*¹⁴, ovvero opere narrative (di qualunque natura) che si caratterizzino per la particolare capacità di alimentare l'«immaginazione narrativa»¹⁵ del lettore/spettatore, in ragione della loro *complessità*, po-

¹¹ *Racconto dell'ancella*. Titolo originale: *The Handmaid's Tale*, di Bruce Miller (ideatore) e registi vari (USA: 2017 - in corso).

¹² Nato con la trilogia di film *Guerre stellari* (titolo originale: *Star Wars*, in seguito rinominato *Star Wars: Episode IV - A New Hope*, di George Lucas. USA: 1977, 121'), *L'Impero colpisce ancora* (titolo originale: *The Empire Strikes Back*, in seguito rinominato *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, di Irvin Kershner. USA: 1980, 124') e *Il ritorno dello Jedi* (titolo originale: *Return of the Jedi*, in seguito rinominato *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, di Richard Marquand. USA: 1983, 131') e sviluppatosi, grazie al grandissimo successo di questa, in una serie di *prequel*, *sequel*, *spin-off*, oltre a un reticolo di serie televisive (animate e *live action*), romanzi, fumetti, videogiochi, e *merchandising* variamente assortito.

¹³ Titolo originale: *The X-Files*, di Chris Carter (ideatore) e registi vari (USA: 1993-2002 e 2016-2018, 218 episodi).

¹⁴ Si tratta, a oggi, di G. FORTI - C. MAZZUCATO - A. VISCONTI (a cura di), *Giustizia e Letteratura I*, Milano 2012; EAD. (a cura di), *Giustizia e Letteratura II*, Milano 2014; EAD. (a cura di), *Giustizia e Letteratura III*, Milano 2016; G. FORTI - A. PROVERA (a cura di), *La Grande Guerra. Storie e parole di giustizia*, Milano 2018; EAD. (a cura di), *Mito e narrazioni della giustizia nel mondo greco*, Milano 2019; G. FORTI - A. PROVERA - B. SPRICIGO, *Umanità in trincea. Voci di giustizia da una Grande Guerra senza pace*, Milano 2019; A. CATTANEO - G. FORTI - A. PROVERA (a cura di), *Il viaggio letterario della giustizia. Storie di scoperte, colonizzazioni, migrazioni, turismi*, Milano 2020; G. FORTI - C. MAZZUCATO - A. PROVERA - A. VISCONTI (a cura di), *L'ombra delle 'colonne infami'. La letteratura e l'ingiustizia del capro espiatorio*, Milano 2022. A questi si possono aggiungere, fuori collana, G. FORTI, *La cura delle norme. Oltre la corruzione delle regole e dei saperi*, Milano 2018, e ID. (a cura di), *Le regole e la vita. Del buon uso di una crisi, tra letteratura e diritto*, Milano 2020, e-book.

¹⁵ Cfr. M.C. NUSSBAUM, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile* (1995), trad. it. di G. Bettini, Milano 1996, pp. 13 ss.; EAD., *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea* (1997), trad. it. di S. Paderni, Roma 1999, pp. 99 ss.; EAD., *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* (2010), trad. it. di R. Falcioni, Bologna 2011, pp. 111 ss.

lifonia, non-determinatezza e non-esaustività – come tali contrapposte alla tendenza all'uso di stereotipi e cliché e, più in generale, alla *semplificazione* tipica della narrativa di consumo¹⁶.

Non verranno quindi prese in considerazione tutte quelle opere in cui il *setting* fantascientifico costituisce solo o soprattutto uno stratagemma per rendere il 'prodotto' narrativo più esotico o più spettacolare, ma poco o nulla aggiunge a meccanismi ben collaudati da altri generi ed essenzialmente schematici e semplicistici. Si pensi a buona parte del filone della fantascienza *horror* (componente assolutamente prevalente, ad esempio, della serie cinematografica *Alien*¹⁷, soprattutto dal secondo film in poi) e al peculiare sottogenere della fantascienza gialla o *thriller* (un esempio di grande successo commerciale ne è la richiamata serie tv *X-Files*, ma vi si era già dedicato Isaac Asimov con il ciclo di *Lucky Starr*)¹⁸. Ancora, popolarissima è la fantascienza d'avventura, trasposizione nello spazio profondo, o in epoche post-apocalisse, assortitamente nucleare, climatica o epidemica, degli schemi narrativi dell'*action movie* o del *western* popolare (si pensi, ancora, ai romanzi di *Lucky Starr* o alle varie iterazioni di *Mad Max*¹⁹ o di *Resident Evil*²⁰, solo per citare qualche esempio). Innumerevoli sono, poi, i casi di 'semplice' trasposizione

¹⁶ Per esigenze di sintesi si rinvia, anche per tutti gli ulteriori riferimenti bibliografici, ad A. VISCONTI, *Narratività, narrazione, narrazioni: giustizia come 'apertura'*, in FORTI - MAZZUCATO - VISCONTI, *Giustizia e Letteratura III*, pp. 2-49.

¹⁷ Composta dai film *Alien* (titolo originale: *Alien*, di Ridley Scott. USA: 1979, 117'), *Aliens - Scontro finale* (titolo originale: *Aliens*, di James Cameron. USA: 1986, 137'), *Alien³* (titolo originale: *Alien³*, di David Fincher. USA: 1992, 114'), *Alien - La clonazione* (titolo originale: *Alien: Resurrection*, di Jean-Pierre Jeunet. USA: 1997, 105') e successivamente da vari *cross-over* e *prequel*. Anche in questo caso la serie ha prodotto un più esteso *franchise* commerciale che include libri, fumetti, videogiochi ecc.

¹⁸ Si tratta di sei romanzi, la cui idea era stata inizialmente concepita da Asimov come spunto per una serie televisiva fantascientifico-avventurosa per ragazzi, ambientati in vari settori del sistema solare e pubblicati in Italia per i tipi di Arnoldo Mondadori a partire dagli anni Sessanta, a cominciare da *Lucky Starr, il vagabondo dello spazio* (*David Starr, Space Ranger*, 1952) per finire con *Lucky Starr e gli anelli di Saturno* (*Lucky Starr and the Rings of Saturn*, 1958).

¹⁹ Il riferimento è ai film *Interceptor* (titolo originale: *Mad Max*, di George Miller. Australia: 1979, 88'), *Interceptor - Il guerriero della strada* (titolo originale: *Mad Max 2*, di George Miller. Australia: 1981, 95'), *Mad Max oltre la sfera del tuono* (titolo originale: *Mad Max Beyond Thunderdome*, di George Miller e George Ogilvie. Australia: 1985, 107') e *Mad Max: Fury Road* (titolo originale: *Mad Max: Fury Road*, di George Miller. Australia - USA: 2015, 120').

²⁰ Nato da un fortunato videogioco giapponese (*Biohazard*, rilasciato sul mercato estero come *Resident Evil*, sviluppato nel 1996), il *franchise* (che include anche fumetti, film animati, miniserie tv, libri e *merchandising* vario) è divenuto noto al grande pubblico anche grazie alla fortunata serie di film che parte da *Resident Evil* (di Paul W.S. Anderson, USA - Regno Unito: 2002, 100') e arriva, a oggi, al *reboot Resident Evil: Welcome to Raccoon City* di Johannes Roberts (USA - Germania - Regno Unito: 2021, 107').

fantascientifica del collaudatissimo stilema del racconto di formazione, di cui l'esempio più famoso è forse la già richiamata saga di *Star Wars*. Tutte strategie narrative che, anche quando declinate 'con stile' (come nel caso di Asimov e, fino a un certo punto, *Star Wars*), generalmente poco o nulla di *specifico* aggiungono al genere letterario (o al mix di generi letterari) di origine, che viene semplicemente trasposto, con tutte le sue caratteristiche e i suoi *tòpoi*, in un più accattivante scenario fantascientifico.

Fatta questa ineludibile premessa, un dato interessante della produzione fantascientifica di lingua inglese è costituito, come si accennava, dalla prevalente brevità delle forme narrative adottate. Il racconto è stato il vero brodo di coltura della fantascienza²¹ – in particolare della fantascienza letteraria a contenuto deontologico (qualificazione su cui torneremo a breve). La richiamata antologia curata da Asimov fino alla sua morte ben rappresenta l'enorme vivacità e il carattere infinitamente variegato della narrativa fantascientifica promossa da riviste come «Astounding Science Fiction» dagli anni Trenta agli anni Sessanta del Novecento e, a ben vedere, anche i romanzi fantascientifici più riusciti e più profondi sono di solito molto brevi, per non parlare delle serie televisive (su alcune delle quali ci concentreremo in questa sede), in cui lo spazio narrativo è compreso generalmente in meno di un'ora.

Può essere un'ipotesi peregrina, e tuttavia l'impressione è che questa caratteristica che accomuna la maggioranza delle opere di fantascienza più pregnanti, profonde e significative si leghi all'essere *questa* fantascienza in particolare erede, per molti aspetti, di alcune strategie letterarie molto antiche – in particolare l'apologo, nelle sue varie declinazioni – tipicamente orientate alla comunicazione morale, alla cui efficacia espressiva erano e sono connaturate grande sintesi e un'intensa carica metaforica, tratti entrambi rinvenibili anche in queste più moderne forme di espressione. Elementi che però la fantascienza (*questa* fantascienza) declina in modo nuovo, adatto alla cultura e alle inquietudini delle moderne – e postmoderne – società ad alta tecnologia, sviluppando anche propri schemi narrativi peculiari, in qualche misura identificabili, e adatti a concentrare la riflessione del lettore/spettatore su quesiti filosofici, etici o giuridici legati, per un verso, alle sfide della modernità, ma anche, per molti aspetti, eterni, connaturati alla natura umana stessa.

È appunto in questo senso che ci riferiremo, d'ora in avanti, a una 'fantascienza deontologica', provando a esplorarne alcuni esempi e al-

²¹ In materia di storia della fantascienza, qui ovviamente ipersemplicata per esigenze di sintesi, cfr., per tutti, A. ROBERTS, *The History of Science Fiction*, London 2016², oltre a R. SILVERBERG, *Science Fiction in the Fifties. The Real Golden Age* (2010), ora in «Library of America», online, https://sciencefiction.loa.org/why_silverberg.php, ultimo accesso 26 settembre 2022.

cune tra le strategie narrative più spesso utilizzate nel mettere lo spettatore, o lettore, quanto più a disagio (moralmente parlando) possibile.

2. Fantascienza 'deontologica' e strategie narrative

Alle caratteristiche appena richiamate si lega, in parte, anche la conturbante abilità predittiva che molte di queste narrazioni fantascientifiche presentano, e che non è certo legata all'abilità – un po' banale, per quanto molto divertente per i *fan* – di 'indovinare' certi sviluppi tecnologici futuri, quanto piuttosto a quella di preconizzare dilemmi etici specificamente legati allo sviluppo di determinate conoscenze e capacità tecnologiche e alla conseguente evoluzione sociale.

Solo per fare un esempio, si pensi che il bellissimo e inquietante racconto di Daniel Keyes, *Fiori per Algernon* (*Flowers for Algernon*), vincitore del premio Hugo nel 1960, fu pubblicato nel 1959²², circa dieci anni prima degli studi di Oliver Sacks sulla somministrazione di L-DOPA a pazienti affetti da encefalite letargica e quattordici anni prima della loro divulgazione al grande pubblico, nel 1973, con la prima edizione di *Risvegli* (*Awakenings*)²³, opera poi rivista e aggiornata nel 1976 e nel 1991. Eppure il nucleo centrale del dilemma etico vissuto dal grande neurologo è già tutto lì (insieme ad altre tematiche etiche, come il trattamento dei disabili mentali o il bullismo verso i giovani 'diversi' perché intellettualmente più dotati²⁴, che avrebbero assunto reale risonanza nel dibattito pubblico solo decenni più tardi). Oppure si pensi ai profondi quesiti, morali e giuridici, sottesi a *Rapporto di minoranza* (*The Minority Report*) di Philip K. Dick²⁵, pubblicato per la prima volta in «Fantastic Universe» nel 1956²⁶, ovvero almeno sei decenni prima che incominciassi-

²² E poi ampliato nel 1966: il romanzo omonimo che ne risultò vinse il premio Nebula l'anno successivo. A sua volta di grande successo fu il film, di ambientazione contemporanea, tratto dal lavoro di Keyes, *I due mondi di Charly* (titolo originale: *Charly*, di Ralph Nelson. USA: 1968, 103').

²³ In Italia pubblicata da Adelphi: cfr. O. SACKS, *Risvegli*, trad. it. di A. Salmaggi, Milano 1995.

²⁴ Il protagonista, Charlie Gordon, inizialmente affetto da severo ritardo mentale, accetta di sottoporsi a un trattamento sperimentale per aumentare il quoziente intellettuale. Il trattamento si dimostra così efficace che Charlie diventa un genio, salvo scoprire che l'effetto è puramente transitorio, e tornare lentamente (abbastanza lentamente da rendersi conto del mutamento) alla condizione iniziale.

²⁵ Sulla cui opera si rinvia in questo volume, in particolare, a C. PAGETTI, *La legge dei robot: A. Rand, I. Asimov, Philip K. Dick*, nonché, più diffusamente, a ID., *Il mondo secondo Philip K. Dick*, Milano 2022.

²⁶ A sua volta oggetto di trasposizioni sia cinematografiche (*Minority Report*, di Steven Spielberg. USA: 2002, 146') sia televisive (*Minority Report*, di Max Bornstein – ideatore – e registi vari. USA: 2015, 10 episodi).

mo a interrogarci seriamente sull'uso predittivo, in particolare in ambito penale, dell'intelligenza artificiale²⁷. Non a caso, in questo racconto come in quello di Keyes, la tecnologia immaginaria che dà impulso alla storia non è affatto la stessa sviluppata, anni o decenni più tardi, nella realtà, ma questo nulla toglie al realismo, alla sostanziale medesimezza e alla urgenza e pregnanza morale dei quesiti posti al lettore con anni o decenni di anticipo.

In generale, queste e altre opere di *sci-fi* sviluppano e applicano una serie di meccanismi narrativi essenzialmente concepiti per sollevare in chi vi si rapporti delicate e complesse questioni 'di giustizia' a cui – altra caratteristica fondamentale e comune alla fantascienza (e in generale alla narrativa) di qualità letteraria – gli autori non forniscono risposte 'facili' o nettamente definite. Senza pretese di (impossibile, del resto) esaustività, si cercherà quindi di offrire in questa sede qualche esempio di alcuni di questi meccanismi, concentrandosi soprattutto su una serie televisiva molto nota e molto amata, ossia la già citata serie originale (o 'serie classica') di *Star Trek* (d'ora in avanti, per brevità, *ST*)²⁸, e in misura ancora maggiore sul suo *sequel* degli anni Ottanta e Novanta, *Star Trek: The Next Generation* (per brevità *TNG*)²⁹. Per giustificare la prevalenza di esempi tratti dalla seconda, basti sinteticamente ricordare, in primo luogo, che la prima serie nacque in (e risentì di) un clima politico-culturale polarizzato dalla guerra fredda, allora al suo culmine, mentre il suo *sequel* fu concepito e sviluppato a cavallo della caduta del muro di Berlino, in un contesto di maggiore ottimismo ma anche maggiore incertezza. Per altro verso, nella concreta realizzazio-

²⁷ In tema si rinvia, per tutti, a J. DRESSEL - H. FARID, *The Accuracy, Fairness, and Limits of Predicting Recidivism*, «Science Advances», 4 (2018), 1, pp. 1-5, DOI: 10.1126/sciadv.aao5580; A. GARAPON - J. LASSÈGUE, *La giustizia digitale. Determinismo tecnologico e libertà* (2018), a cura di M.R. Ferrarese, Bologna 2021, in particolare pp. 171 ss.; A. GARAPON, *La despaializzazione della giustizia*, Milano-Udine 2021, in particolare capitolo quarto (*La despaializzazione del giudizio: dalla narrazione al calcolo*, trad. it. di E. Fronza), pp. 135 ss.

²⁸ La dicitura *Star Trek* verrà quindi utilizzata per indicare in generale il complessivo universo narrativo sviluppato in questa serie e nelle successive.

²⁹ *Star Trek: The Next Generation*, di Gene Roddenberry (ideatore) e registi vari (USA: 1987-1994, 178 episodi). Con l'occasione, si richiamano qui brevemente le ulteriori serie gemmate, nel tempo, dall'originale, e ambientate talora in epoca contemporanea, o di poco successiva, a *TNG* – ovvero *Star Trek: Deep Space Nine* (di Rick Berman e Michael Piller, ideatori, e registi vari. USA: 1993-1999, 176 episodi), comunemente abbreviata in *DS9*; *Star Trek: Voyager* (di Rick Berman, Michael Piller e Jeri Taylor, ideatori, e registi vari. USA: 1995-2001, 172 episodi), abbreviata in *VOY*; *Star Trek: Picard* (di Akiva Goldsman, Michael Chabon, Kirsten Beyer e Alex Kurtzman, ideatori, e registi vari. USA: 2020 - in corso, 20 episodi), abbreviata in *PIC* – talora in epoca precedente alla 'serie classica' (*ST*) – ovvero *Star Trek: Enterprise* (di Rick Berman e Brannon Braga, ideatori, e registi vari. USA: 2001-2005, 98 episodi), abbreviata in *ENT*, e *Star Trek: Discovery* (di Bryan Fuller e Alex Kurtzman, ideatori, e registi vari. USA: 2017 - in corso, 55 episodi), abbreviata in *DIS*.