

11

Sue Tait***Visione autoptica e immaginario necrofilo in CSI***

Sebbene le fiction dedicate alle scienze forensi non siano una novità, *CSI* ne dà una rappresentazione originale, concentrandosi sulla squadra di esperti della polizia scientifica all'opera. Ciò che rende questa serie diversa dalle precedenti riguarda inoltre la gamma di competenze scientifiche e tecniche impiegate nell'analisi delle prove e l'ausilio della tecnologia nell'affinamento delle capacità della polizia scientifica, in particolare per quanto riguarda l'osservazione. Una varietà di attrezzature e strumenti ottici - microscopi, macchine fotografiche, computer, fonti luminose alternative, gas cromatografici e strumentazioni spettrografiche - viene impiegata non per ottenere un tipo di conoscenza ma *la Verità*. All'interno di questo universo fittizio, la prova è raramente aperta all'interpretazione; anzi, stando a Gil Grissom, il supervisore della squadra, le prove non mentono mai: "Non c'è posto per la soggettività in questo dipartimento" (stagione I, episodio 1).

Ciò che distingue *CSI* dalle altre serie investigative è l'attenzione posta sulle procedure scientifiche. Una molteplicità di trattamenti tramite dispositivi, reagenti chimici e complicate strumentazioni va ad integrare i consueti metodi investigativi basati su indizi che possono essere ricavati dal contesto sociologico o dalla psiche del colpevole. La raccolta e l'analisi della prova fisica permette di visualizzare gli indizi. Nell'episodio *La scientifica sotto accusa* (stagione III, episodio 2), Grissom utilizza delle immagini digitali in un'udienza preliminare per convincere il giudice ad approvare il rinvio a giudizio del sospettato. In tale sequenza, Grissom presenta l'elemento di prova servendosi di un computer portatile collegato a uno schermo, sul quale appare l'immagine ingrandita, isolata da una fotografia, di una cicatrice sul ginocchio della persona accusata. Tale immagine è affiancata da un potente ingrandimento del caratteristico disegno a diamante del gradino che si suppone abbia provocato la ferita. L'immagine della cicatrice viene quindi ridimensionata e marcata da identificatori digitali prima di essere sovrapposta all'immagine del gradino, alla quale, a sua volta, viene sovrapposta l'immagine di una macchia di sangue lasciata su un lenzuolo presente sulla scena del crimine. Gli identificatori digitali compaiono sullo schermo a indicare le corrispondenze tra le immagini sovrapposte. In realtà, tale sequenza descrive un semplice montaggio di indizi ma, nelle mani della polizia scientifica, la prova è elaborata e mostrata tramite significanti altamente tecnologici. Le problematiche della verità fotografica sono ignorate e il potenziamento dovuto alla tecnologia e all'expertise tramite le quali essa viene dispiegata permette uno sguardo panottico che consente alla scienza di avere successo laddove le indagini della polizia e le tattiche degli avvocati falliscono.

Per una fondamentale finzione della serie, i ruoli degli altri rami dell'autorità giudiziaria sono periferici e gli uomini della polizia scientifica sono

ritratti, erroneamente, nell'atto di condurre e risolvere casi, analizzando le prove raccolte, interrogando i sospetti ed eseguendo arresti. Mentre in realtà il ruolo della polizia scientifica è quello di raccogliere le prove, nel mondo di *CSI* abbiamo a che fare con superinvestigatori con le armi in pugno e dotati di poteri scientifici. Secondo il patologo forense Gary Telgenhoff, consulente per la serie *CSI*:

Nella realtà, è l'investigatore della omicidi ad essere incaricato di condurre il caso. Gli uomini della scientifica si occupano di raccogliere prove e indizi e rendono conto agli investigatori della omicidi e a me, in qualità di medico legale. Non sono loro a "ricostruire il caso", né a eseguire l'autopsia. Il loro compito è di raccogliere proiettili e altre tracce o effetti materiali da sottopormi, imbustarli e catalogarli. Tutto qui. Non osservano al microscopio, non confrontano campioni di capelli, di vernice o di proiettili. Non esaminano le larve presenti sul corpo e non ricostruiscono un volto umano. Nel mondo reale, ci sono moltissime persone che fanno tutte queste cose, ciascuna sulla base della propria competenza. (Dickenson 2002: 2)

In questo senso, *CSI* costituisce una rappresentazione di quella che ho definito scienza finzionale. Diversamente dalla fantascienza, che immagina il futuro, la scienza finzionale di *CSI* porta alla luce crimini del passato. La scienza è rappresentata esteticamente e il dispiegamento delle sue metodologie è accompagnato da brani di musica contemporanea, mentre in altri momenti la narrazione adotta un tono pedagogico, trasformando gli spettatori in iniziati alle pratiche della scienza forense. Tuttavia, dato che tali momenti fanno spesso assegnamento su di una terminologia specialistica, la comprensione viene preclusa alla maggioranza degli spettatori. L'effetto, allora, è quello di re-inscrivere la scienza con una densa aura di autorità che ignori la parzialità della posizione dello scienziato. La presunzione che l'ammaestramento sulle materie scientifiche rafforzi la posizione del soggetto che lo spettacolo presenta ai suoi spettatori, rende apparentemente possibile il subentrare di uno sguardo pruriginoso. Ciò che si cela in tale presupposto è che il piacere offerto dalla rappresentazione della scienza finzionale in *CSI* può, in realtà, non riguardare affatto la ricerca della verità; esso è anche un mezzo per portare alla luce e visualizzare la violenza con modalità originali, offrendo nuove rappresentazioni dell'orrore corporeo derivanti dalla visione autoptica.

La visione autoptica

Convenzionali a ogni episodio di *CSI* sono le scene che si svolgono nella sala autopsie. Una scena tipica dell'episodio *L'arte della fame* (stagione II, episodio 23), ha inizio con un primo piano molto ravvicinato del volto di una donna adagiata sul tavolo da dissezione. Quindi l'inquadratura si sposta sopra la testa per mostrare un recipiente che contiene viscere sanguinolente, per poi riprendere dall'alto il corpo coperto da un lenzuolo sul quale si staglia una macchia di sangue a forma di Y. Tali sequenze elabora-

no un immaginario modernista: il corpo dissezionato quale veicolo di disquisizioni di scienza e piacere estende gli ambiti di rappresentazione e osservazione inaugurati nel teatro anatomico rinascimentale.

L'orchestrazione dello sguardo sul cadavere ha una storia lunga e diffusa: il modo in cui la morte, o la simulazione della morte, viene rappresentata riflette le preoccupazioni estetiche, epistemologiche e politiche di un determinato momento culturale (Azoulay, 2001; Bronfen, 1992; Klaver, 2004; Llewellyn, 1991). In effetti, l'orchestrazione dello sguardo ha assunto un significato letterale in alcuni teatri anatomici rinascimentali, dove le dissezioni pubbliche si svolgevano con l'accompagnamento di musica classica. Come spiega Jonathan Sawday, nel XVII secolo "il teatro anatomico costituiva un registro di importanza civica, un indice del progresso intellettuale della comunità e una pubblicità della vita culturale e artistica di una città" (1995: 42). Parimenti, i cadaveri dissezionati in *CSI* rappresentano una vetrina dello stato dell'arte della scienza forense e, come intendo dimostrare, della produzione televisiva. [...]

L'esame e la dissezione sono svolti con una pretesa pedagogica che rende possibile la riproposizione dell'erotismo morboso di cui era impregnata la cultura rinascimentale antecedente all'"ideale di un campo di indagine imparziale" (Sawday, 1995: 5). La scienza offre un ricovero alla pornografia della morte. Definisco necrofilo lo sguardo che si offre allo spettatore poiché gli spettatori si trovano nella posizione di godere della vista delle immagini di morte, immagini che spesso penetrano in profondità nella carne.

Isabel Cristina Pinedo stabilisce un parallelo tra immagini dell'orrore e immagini pornografiche, laddove "il film dell'orrore, come quello pornografico, non si limita a violare i tabù ma ad esporre i segreti della carne, a riversare all'esterno il contenuto del corpo" (1997: 61). Nel presentare il corpo aperto, lo *slasher movie* è stato descritto in termini di "carnografia": pornografia e horror che "esibiscono ciò che è normalmente celato o racchiuso per rivelare i recessi nascosti del corpo, il porno attraverso la congiunzione carnale e l'horror attraverso la carnicina" (Pinedo, 1997: 61).

Lo sguardo autoptico delle scene in obitorio in *CSI*, spesso potenziate da immagini digitali che simulano gli interni corporei e gli effetti della violenza subita, è un esempio di questa rivelazione "carnografica". Nell'episodio *Il branco* (stagione III, episodio 9), il corpo di una vittima che è stata pugnalata e colpita da un proiettile, giace sul tavolo da dissezione con uno squarcio della grandezza di un pallone da pallacanestro dalla spalla alla vita. Grissom e il dottor Robbins scostano a turno la carne riprodotta artificialmente per sbirciare all'interno della cavità. Un primo piano estremamente ravvicinato consente allo spettatore di condividere la visione degli organi interni rivelata dall'intervento del medico legale: il cuore, nel quale è conficcato un proiettile, circondato dagli organi interni umidi e lucidi, resi con una sanguinolenta colorazione rossa e stillanti umori. L'inquadratura allarga il campo della visione alla stanza, mentre i due scienziati si spo-

stano sullo sfondo per esaminare una radiografia sul visore. Più che seguire il loro movimento, la ripresa resta stazionaria in modo da mantenere il cadavere in primo piano. In tal modo si stabiliscono due diverse relazioni visive: la prima dal punto di vista dei *CSI* (lo sguardo autoptico), e la seconda che riguarda lo spettacolo della matericità carnale del corpo devastato. Secondo Isabel Pinedo

è proprio tale carnalità a relegare l'hard-core e lo splatter allo status di generi spregevoli. Come osserva Richard Dyer a proposito dei film porno, entrambi i generi sono spregevoli poiché sollecitano il corpo dello spettatore (1985: 27), suscitano una reazione fisica come la paura, la repulsione e l'eccitamento sessuale in combinazioni indeterminate, privilegiando in tal modo la metà abietta della scissione mente-corpo. (Pinedo, 1997: 61)[...]

Reale e iperreale: lo sguardo di CSI

CSI impiega tre diversi registri visivi, ciascuno dei quali inteso a produrre effetti di realtà. Il primo è il "presente" dell'universo della serie. I vari episodi sono girati in un formato 35 millimetri che assicura una qualità cinematografica attraverso immagini ad alta risoluzione e colori ad alta intensità. Le sequenze in flashback utilizzano un linguaggio visivo che si richiama alle registrazioni amatoriali e documentaristiche, come ad esempio la scarsa saturazione del colore, la sgranatura e la ripresa a scatti. Il terzo effetto è utilizzato nelle sequenze digitali, o "riprese alla CSI".

Così le descrive il produttore esecutivo Danny Cannon:

Le riprese alla *CSI* vengono dalla sceneggiatura del pilota di Anthony Zuiker. A un certo punto dice 'la telecamera segue il proiettile'. [...] Se ti trovi in una sala autopsy, il modo migliore per farlo è starsene lì a indicare o utilizzare dei fotogrammi? Oppure usare effettivamente la cinepresa come hanno fatto in *Viaggio allucinante* e viaggiare all'interno del corpo lasciando che siano le immagini a raccontarci la storia? (CBS Broadcasting Inc., 2003).

Il ruolo di queste riprese nel caratteristico stile *CSI* è spiegato dal creatore Anthony Zuiker: "La serie è nata esattamente quando Danny Cannon si è spinto oltre nell'episodio pilota e ha ottenuto di utilizzare una telecamera periscopica che si infilava letteralmente all'interno del corpo per poi ritrarsene" (CBS Broadcasting Inc., 2003).

Le sequenze digitali in *CSI* vengono utilizzate principalmente per ampliare la visione autoptica e rendere gli effetti della violenza all'interno del corpo. Ciò che accade *all'interno* del corpo nel momento in cui la violenza viene perpetrata è un elemento che mancava alle precedenti rappresentazioni visive e tale proliferazione di ciò che è visibile e può essere visualizzato è un esempio di quella che viene variamente definita la "frenesia del visibile", l'"imperativo icastico" o "l'effetto di reale" ed evoca la "smodata ingordigia" di quell'onniscienza che secondo Donna Haraway "permette di vedere ogni cosa da nessun luogo" (1991: 189). La descrizio-

ne di Donna Haraway è particolarmente saliente in relazione alle immagini all'interno del corpo di *CSI*. Il desiderio di mappare nuovi territori corporei in nome dell'originalità e della qualità artistica (uniti, inutile dirlo, a imperativi economici) è espresso dal commento di Josh Hatton, responsabile degli effetti speciali, secondo il quale "siamo arrivati ovunque una telecamera poteva arrivare e immagino che la sfida per la prossima stagione sarà di trovare dei luoghi ai quali ancora nessuna telecamera ha avuto accesso" (CBS Broadcasting Inc., 2003). Tale affermazione rimanda alla tesi di Joel Black, secondo la quale "al pari degli scienziati che erano originariamente, i cineoperatori hanno molto in comune con i pornografi nel documentare scene in passato invisibili e persino inimmaginabili collocando l'osservatore - e, letteralmente, la telecamera - in luoghi dove non sono mai stati" (2002: 29).

Inoltre, l'occhio della telecamera che produce la nostra visione è un'immagine generata al computer, una telecamera virtuale iperrealista che tuttavia non è vincolata al reale. Questo sguardo virtuale e mobilitato (Friedberg, 1993: 2) diventa un veicolo di razionalità e visualizza per il pubblico ciò che esiste nell'immaginazione degli esperti *CSI*. Qui lo spettatore vede ciò che nella realtà è impossibile vedere: il cadavere che ritorna in vita, il mondo visto dagli occhi di un cane o lo spaccato di una lama di coltello che attraversa la carne di un essere vivente. Naturalmente, questa trovata di consentire l'accesso al reale può esistere soltanto come simulazione, come effetto digitale. In questo modo, l'imperativo icastico, che estende l'ambito di ciò che possiamo vedere e delle modalità di visione, produce un effetto iperreale.

Andrew Darley analizza l'uso degli effetti digitali al fine di "produrre l'effetto di una rappresentazione caratterizzata da un iperrealismo fotografico in una scena dal carattere concettualmente fantastico, la quale non potrebbe avere alcun termine di correlazione diretto nella vita reale" (2000: 108). In genere, tali effetti entrano in gioco in relazione ai film di fantascienza, e in un simile contesto la produzione digitale dell'iperrealismo fotografico si accompagna al lessico visuale della pubblicità e dei videoclip, producendo una cultura dello spettacolo che "privilegia la forma rispetto al contenuto, l'effimero e il superficiale rispetto a ciò che è duraturo e profondo e l'immagine in sé piuttosto che l'immagine come referente" (Darley, 2000: 81). Come osservano Lister *et al.*, la nostalgia per ciò che è perduto nel momento in cui gli effetti spettacolari subentrano alla "profondità" dei classici testi realisti idealizza le caratteristiche che una volta erano oggetto della critica cinematografica: il modo in cui il reale era evocato attraverso la caratterizzazione, la narrazione e la fotografia chimica (2003: 146). Insieme all'intrattenimento e alla cultura giovanile, "i film a effetti speciali sono comunemente considerati ingannevoli, puerili e superficiali, diametralmente opposti ad aspetti più rispettabili della cultura popolare come la psicologia del personaggio e le sottigliezze della trama e della messinscena e spesso associati alla tecnolo-

gia piuttosto che all'arte cinematografica" (Lister et al., 2003: 146). Al pari delle immagini carnografiche di derivazione horror, *CSI* pretende di riabilitare gli effetti generati a computer. Se Brad Tanenbaum, il produttore associato, definisce le riprese alla *CSI* "indecenti e disgustose", tali immagini sono finalizzate a un intento pedagogico: "cerchiamo di fare del nostro meglio per darvi gli strumenti necessari per stare al passo con i nostri investigatori" (CBS Broadcasting Inc., 2003). Coticché, se tali riprese amplificano la visione autoptica e mostrano immagini raccapriccianti un tempo inimmaginabili, la nostra lubricità trova una giustificazione nel tono pedagogico della serie: le sequenze e le riprese che ci permettono di vedere dal punto di vista scientifico e medico degli esperti si estendono al loro occhio della mente al fine di provvedere alla nostra istruzione più che assecondare la nostra perversione. Le immagini iperrealiste di *CSI* e il piacere visivo di cui consistono in queste sequenze evidentemente fittiziali assolvono due funzioni principali: spettacolarizzano la scienza, che viene così resa sotto un aspetto esaltante, e ci mettono in condizione di osservare la violenza (una simulazione di violenza), sotto un aspetto nuovo e specifico.

La televisione ci abitua alla brutalità e alla carnografia facendole entrare nelle nostre case e sottomettendole alle esigenze della narrazione, dell'estetica e del genere. Che il celebre talk-show americano *Oprah* abbia dedicato una puntata a *CSI* e alle scienze forensi illustra come tale processo di addomesticamento avvenga attraverso uno spazio televisivo rivolto a un pubblico femminile. Nella puntata intitolata *Real Life CSI Stories*, andata in onda il 13 ottobre 2003, la conduttrice aveva reclamizzato la proiezione di un'autopsia reale. La sua presentazione della serie - "[*CSI*] la serie che ha reso la scienza attraente [...] nota per l'utilizzo di dispositivi altamente tecnologici e per le immagini estremamente realistiche benché cruento" - è un esempio di come il talk-show abbia contribuito ad avvalorare la relazione di *CSI* con la realtà, e di come siano quindi l'elemento icastico e quello scientifico a classificare il reale.

Il talk-show contemplava anche un'intervista a Marg Hellgenberger, l'attrice che interpreta il ruolo di Catherine Willows. L'attrice ha raccontato di aver osservato il lavoro di criminologi e patologi all'opera, di come il contatto con la morte e la scienza rendeva credibile il suo personaggio in *CSI*. Elisabeth Divine, criminologa e consulente per la serie *CSI*, ha descritto un caso autentico che riguardava l'omicidio di Linda Sobek, sul quale aveva lavorato e sul quale è basato l'episodio di *CSI Dopo lo spettacolo* (stagione IV, episodio 8). Agli spettatori vennero mostrate delle foto autentiche del luogo del crimine, dove la morte mostra un aspetto grottesco.

Il volto della vittima è sfigurato, il corpo traumatizzato e di un colore innaturale. Dopo tutto, è stata sodomizzata con la canna di un fucile e soffocata. Nell'episodio di *CSI* ispirato a questo caso il cadavere ha un aspetto magnifico. In questo momento, malgrado l'elaborata produzione di un realismo visivo della serie, *Real Life CSI Stories* rivela implicitamente ciò che

viene ignorato nella finzione. *CSI* offre uno spettacolo carnografico stilizzato che, in maniera piuttosto significativa, non somiglia alla realtà:

Oprah: “Lei ha descritto alcune scene del crimine su cui ha lavorato come autentici film dell'orrore”.

Julie Wilson, investigatore dell'ufficio del coroner di Los Angeles: “In effetti lo sono. Al giorno d'oggi la maggior parte di noi è inondata di immagini provenienti dai film dell'orrore che vengono mostrati settimanalmente in televisione. Ma molta gente non si rende conto che per alcuni si tratta della realtà. Per alcune persone, gli attimi prima di morire sono carichi di terrore e orrore. E questa è realtà. È qualcosa che succede *veramente*”.

Nel filmato che riprende la Wilson al lavoro, sette degli otto cadaveri mostrati sono di neri e uno solo è di un bianco. Mentre le statistiche del Dipartimento di Giustizia degli Stati Uniti rivelano che “nel 2000, la probabilità che un nero fosse vittima di omicidio era sei volte maggiore rispetto a un bianco” (Dipartimento di Giustizia, 2004), nella prime quattro stagioni di *CSI Las Vegas*, pressoché la totalità di oltre 100 cadaveri era di un bianco. Scelta che si presta perfettamente a rendere in maniera visibile gli effetti della violenza: i segni dei lividi e il sangue risaltano molto meglio sul pallore grigiastro della pelle bianca. Inoltre, può essere utile a creare una maggiore identificazione in quella popolazione demografica di elettori e consumatori che può immaginarsi come vittima potenziale. Il candore del cadavere e l'attenzione dei media per lo stupro e l'omicidio della modella e cheerleader Linda Sobek la dice lunga su quanto le morti (e le vite) siano eccitanti. L'immaginario necrofilo non è una prerogativa esclusiva di *CSI*.

Elisabeth Bronfen osserva infatti che il binomio di femminilità e morte “pare essere una costante tematica diffusa, benché variamente impiegata, nella letteratura e nella pittura dall'epoca preromantica fino al periodo moderno” (1992: 60). Per Edgar Allan Poe “la morte di una bella donna è indubbiamente il *topos* più poetico del mondo” (citato in Bronfen, 1992: 59). Se l'immaginario necrofilo di *CSI* è senza dubbio il riflesso di considerazioni estetiche, non ritengo che si possano far rientrare nella storia della meditazione poetica sul processo artistico, del significato della morte o della “articolazione in quanto cancellazione del corpo sfuggente di materialità-maternità-mortalità” (Bronfen, 1992: 434). Se il tropo della vittima femminile può accogliere molteplici significati, esso ha in comune con la storia del corpo nudo femminile, e con molta della rappresentazione contemporanea dei media, il corpo femminile come portatore di significati erotici. L'immaginario necrofilo ammicca al giovane spettatore maschio e attesta il corpo precedentemente in vita quale luogo di violenza e desiderio. L'immaginario necrofilo fa passare il corpo femminile per un luogo di pericolo (per coloro che se ne lasciano ammaliare dalle seducenti rappresentazioni cinematografiche), e queste morti lascive, nelle mani del guardone, del serial killer o dell'amante psicotico presuppongo-

no una particolare categoria di insoddisfazione. La morte erotica sta per il corpo femminile che non è più in grado di compiere l'atto erotico. È un mezzo per evocare i limiti della sensualità in un contesto che ammonisce e nello stesso tempo punisce, simula oggettività, fantastica il potere e, parlando di erotismo attraverso la scienza, affronta la sessualità dalla posizione di Jonathan Sawday e cioè quella di un "rifugio dagli sdegnati guardiani della moralità sessuale" (1995: 46).

[traduzione di Simona Mambrini]

Da Sue Tait, *Autoptic Vision and the Necrophilic Imaginary in CSI*, «International Journal of Cultural Studies», 9, 1, 2006, 45-62



Opere citate nel testo originale

- Azoulay A. 2001, *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge, MA: MIT Press
- Black J. 2002, *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, New York and London: Routledge
- Bronfen E. 1992, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York: Routledge
- Darley A. 2000, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London and New York: Routledge [trad. it. 2006, *Videoculture digitali: spettacolo e giochi di superficie nei nuovi media*, Milano: Franco Angeli]
- Dickenson E. 2002, *Q&A with Dr. Gary Telgenhoff*, *Elyse's CSI Site*. URL: <http://members.aol.com/EED74VW/csi-DrT-part2.htm>
- Friedberg A. 1993, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press
- Haraway D. 1991, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books [trad. it. 1995, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano: Feltrinelli]
- Klaver E. 2004, *Images of the Corpse: from the Renaissance to Cyberspace*, Madison: University of Wisconsin Press
- Lister M. et al. 2003, *New Media: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge
- Llewellyn N. 1991, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c.1500-c.1800*, London: Reaktion Books
- Pinedo I.C. 1997, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany, NY: State University of New York Press
- Sawday J. 1995, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York: Routledge