

“La città delle illusioni”: *The Happy Place (CSI Las Vegas 9.2)*

Carlo Pagetti*

La complessità testuale degli episodi che compongono una serie televisiva risiede nell'intreccio di motivi e di situazioni che rinviano alla progressione delle vicende, ai cambiamenti che riguardano i singoli personaggi o – nel caso di *CSI Las Vegas*, trasmesso dalla CBS – la ‘squadra speciale’ in cui essi vivono in una simbiosi non sempre perfetta, il rapporto con l’ambiente circostante, che costituisce una sorta di involucro entro cui si colloca ogni narrazione. Pur conservando una sua unicità che richiede un’analisi specifica, ogni episodio interagisce, come nel caso di una scena all’interno di un’opera teatrale, con lo sviluppo di un intreccio che ha accompagnato lo spettatore fino al ‘presente’, e prepara gli esiti successivi che si affacciano o vengono preannunciati, in modo da valorizzare il linguaggio seriale. La chiusura di ogni episodio, pur fornendo una temporanea catarsi, lascia in sospenso un certo numero di questioni che inevitabilmente si riaffacceranno nel seguito. Dal punto di vista dell’analisi culturale, l’episodio della serie televisiva permette di utilizzare al meglio i paradigmi *class-gender-ethnicity*, naturalmente adattandoli a un discorso più ampio e ramificato, in cui entra in gioco l’estetica stessa della serie televisiva, di cui scrive – a proposito di *CSI Las Vegas* – Deborah Jermyn,¹ tramite l’utilizzo di una serie di elementi visivi ricorrenti, che possono spaziare dal realismo del *thriller* agli effetti speciali che permettono di mostrare l’interno del corpo umano attraversato da una pallottola. La tavolozza cromatica è particolarmente vivida in *CSI Las Vegas*, essendo basata sulla “luminosità innaturale” grazie alla manipolazione digitale: “la luminosità del blu, del verde o del rosso in una scena o immagine di *CSI* fa ‘saltare fuori’ e rende ‘elettrico’ il colore grazie alla sua intensità e vivacità”.² L’universo apparentemente asettico, fatto di cubicoli e di stanze ‘specializzate’ nella ricerca dei dettagli forensi, e nello stesso tempo fantascientifico, a causa dei numerosi macchinari avanzati adoperati dagli agenti-tecnici, costituito dal laboratorio CSI si oppone alla cruda realtà di Las Vegas, la città delle illusioni per eccellenza, presentata sia negli squarci urbani che denunciano il degrado dei luoghi sordidi dove sono abbandonati i cadaveri, sia nelle scenografie artificiali dei casino o degli alberghi di lusso, sede dei crimini in cui il binomio sesso-denaro si articola nelle sue ossessive variazioni.

Questo apparato visivo, o forse ancor più visionario, si concentra nei 45-50 minuti di ogni episodio e si mette in relazione con gli stacchi prodotti dalla pubblicità, richiedendo uno sforzo immaginativo che complica ulteriormente la serializzazione: grappoli di episodi, che formano una stagione, vengono via via ridotti in singole puntate, a loro volta scomponibili in segmenti più piccoli, fino a riassumersi. In un certo senso, nelle inquadrature che si soffermano sul corpo dei personaggi

principali: gli agenti della squadra speciale CSI e le vittime, che chiedono giustizia. Occorre stanare nel magma ribollente della città delle illusioni i carnefici, talvolta figure sorprendenti, o sorprendentemente vicine, alle vittime, in un gioco prospettico mutevole, in una corsa contro il tempo affannosa, che metaforicamente è anche determinata dalle rigide convenzioni del genere e della durata del telefilm. Da qui deriva anche l'utilizzo di scorciatoie nello sviluppo della trama, di situazioni condensate nell'arco di pochi secondi o minuti, nelle reazioni che, soprattutto per quanto riguarda gli agenti, possono riassumersi in uno sguardo, in un movimento, in un dialogo veloce, risolutivo. La parola umana è solo uno dei tanti modi, e neppure il più economico, per giungere alla 'verità': basta un segnale elettronico, o il termine *FACIAL MATCH* su uno schermo, e due volti apparentemente diversi (uno maschile e uno femminile, come accade nell'episodio che vorrei analizzare) si rivelano appartenere allo stesso individuo. Il "mythos contemporaneo della scienza e della legge",³ sviluppato nella serie, si risolve, di fatto, nella affermazione della superiorità dell'evidenza scientifica, che non poggia sulle complicazioni del linguaggio umano e degli artifici giuridici: "La presunzione della veridicità della scienza e, per converso, dell'inattendibilità del discorso in sé costruiscono una visione del mondo che è ideologica perché tratta la scienza come un linguaggio a sé stante: come un modo di formulare, percepire e intendere la 'verità' come via verso la 'giustizia'".⁴

Nelle regole della serie televisiva, esiste naturalmente anche un'estetica della consumazione, del logoramento, del prodotto seriale. L'effetto di familiarità che permette agli spettatori di ritrovare in ogni episodio gli stessi personaggi interpretati dagli stessi attori esige che le figure maggiori intraprendano un loro percorso di conoscenza e di cambiamento. Se gli episodi sono messi in relazione, qualcosa deve pur modificarsi come effetto di una precedente esperienza. Il logoramento è più forte quando questo 'qualcosa' riguarda gli stessi agenti, i protagonisti, il cui rapporto può approfondirsi (anche sentimentalmente), oppure deteriorarsi, la cui stessa esistenza è messa spesso in pericolo con l'intenzione di rendere più drammatica la trama, e, in qualche caso, di favorire un passaggio di consegne, di preparare la scomparsa di un personaggio-attore, di proporre una svolta narrativa dovuta all'ingresso di un nuovo membro della squadra, o addirittura di un nuovo *leader*. Secondo un discorso di tipo sostanzialmente pedagogico, che rimodella ed esplora i contorni dell'identità americana, il gruppo degli investigatori CSI si presenta come multi-etnico, corroborato da presenze femminili importanti, diviso per età e per responsabilità. Il *leader* è di solito il personaggio più anziano ed esperto, quello che dovrebbe farsi coinvolgere meno dalle emozioni e costituire una guida infallibile, ma l'estetica della serie aggredisce anche questi presupposti, li mette in discussione, li erode lentamente. La fragilità di Gil Grissom, il capo della squadra CSI di Las Vegas, recitato da William Petersen, viene esibita in più di un'occasione, e, in alcuni momenti, poggia anche sulla solitudine dell'individuo (una figura eccentrica di entomologo certamente imparentata con il modello di Sherlock Holmes, seppure trasportata nel più turbolento mondo della città americana delle illusioni), su alcune deficienze fisiche (la sordità temporanea), ma anche su certi suoi turbamenti emotivi (il rapporto con la *dominatrix* Lady Heather nella sesta stagione). Tra la fine dell'ottava e l'inizio

della nona stagione gli elementi di debolezza si accentuano e coinvolgono tutta la squadra, esplodendo nei due episodi incentrati sulla figura di Warrick Brown, prima accusato di assassinio, poi ucciso da un agente corrotto, infine celebrato nel commovente epilogo che chiude il primo episodio della nona stagione, *Goodbye, Warrick* (nella versione italiana *Addio, Warrick*). Grissom, che pronuncia l'orazione funebre davanti ai componenti della squadra, incarnando pienamente quel ruolo paterno che Warrick Brown gli aveva assegnato, non riesce a chiudere il suo discorso per la commozione, limitandosi a borbottare "Mi mancherà moltissimo".⁵

Priva di uno dei suoi personaggi più controversi e vitali, ancora più isolata e costretta a dividersi tra vari casi, malgrado il ritorno di Sara Sidle, la collega a cui Grissom si è legato sentimentalmente (se vogliamo, un ulteriore fonte di complicazione all'interno del *team*), la squadra di CSI si ripresenta in *The Happy Place* (9.2., trasmesso dalla CBS il 16 ottobre 2008; nella versione italiana, *Fantasma dal passato*) in una potenziale situazione di debolezza. Lo stesso rapporto tra un Grissom barbuto, palesemente provato e invecchiato, e Sara sembra consumarsi senza speranza, dal momento che Sara vorrebbe abbandonare Las Vegas e partire alla ricerca di un personale *happy place* ("Non posso stare qui. Sarebbe bello fare un viaggio"), talmente lontano da collocarsi nel mitico arcipelago del Pacifico visitato da Darwin, le Galàpagos. L'intimità del letto condiviso dai due non appare del tutto convincente, perché Grissom e Sara seguono il filo di un discorso diverso, a tal punto che l'inevitabilità della loro separazione diviene uno dei motivi ricorrenti dell'episodio, in cui gli esseri umani appaiono darwinianamente divisi in prede e predatori. Eppure, talvolta, essi si scambiano i ruoli, a conferma dell'ambiguità e della confusione degli eventi a cui gli investigatori dovrebbero dare ordine e coerenza. Così, nel caso dell'assassinio di Paula Bonfilio, con il volto sfigurato – secondo Grissom – dalla "rabbia, pura rabbia" dell'aggressore, vedremo che Paula è stata essa stessa una predatrice sessuale alla ricerca di emozioni proibite.

Il tema dello *happy place* e della sua illusorietà tiene assieme un episodio sostanzialmente frammentato, dove le storie si intrecciano senza consentire, caso per caso, un vero approfondimento. La nota decisamente comica della sequenza d'apertura, ambientata su un bus affollato in giro per Las Vegas, in cui un'anziana signora bianca, in piedi, guarda con aria feroce un ragazzino nero, seduto, fino a spingerlo a lasciarle il posto, viene immediatamente cancellata da un'esplosione che deforma e quasi spacca il tetto del veicolo. La vecchia signora fissa il giovane afroamericano, quasi a volergli impartire l'ordine di alzarsi, come se si trattasse di un atto ipnotico, a ironico preludio di ciò che accadrà nel resto dell'episodio. Sul tetto del bus è piombato un giovane corpo femminile in bikini, precipitato dall'alto di un condominio. Quello stesso corpo contorto e disarticolato, un manichino di gomma (ovvero il simulacro utilizzato nelle riprese), viene trasportato via dagli agenti CSI con il commento indifferente e un po' cinico di Nick Eads, "doveva prendere l'ascensore" e quello beffardo di Catherine che paragona il corpo a una "bella frittata", e gioca sull'assonanza del nome della vittima (Sprig), con il balzo compiuto dall'alto (*spring*). Un senso di amarezza si è impadronito del gruppo di agenti, messi duramente alla prova dalla morte di Warrick Brown. Catherine, che conduce l'indagine assieme a Nick nell'appartamento della vittima, notando segni

incongrui di quello che sembrerebbe un suicidio (Sprig stava per sposarsi e per partire per il viaggio di nozze verso un lontano *happy place*; inoltre era impegnata a cucinare in attesa del ritorno del fidanzato e dei suoi genitori), trova sul display del suo cellulare il numero di Brown, ancora presente nella mente dei suoi compagni, come se il compagno morto potesse essere raggiunto, tramite la tecnologia, nell'aldilà. I confini tra realtà e finzione sono decisamente labili, tanto è vero che, in una scena successiva, Viviana Conway, ovvero Madame Marvelous, una moderna Circe, con le sue arti magiche basate sull'ipnosi, riduce alcuni di coloro che assistono al suo spettacolo in animali e induce uno degli spettatori ad addentare una "deliziosa e dolce mela", che è invece una grossa cipolla. È fino a Madame Marvelous che giunge Nick, messo in guardia da un biglietto trovato in casa di Sprig, da una chiamata telefonica che ha preceduto appena il 'tuffo' della ragazza dal balcone del suo appartamento, dalla curiosa coincidenza che unisce Sprig, licenziata dalla sua banca, a un'altra cassiera, la quale aveva versato una considerevole cifra di denaro a un misterioso cliente. Il ritmo della narrazione è spezzato dal sovrapporsi dei diversi casi seguiti dalla squadra e da un occasionale aiutante afroamericano, il detective Williams (debole reincarnazione di Warrick): Paula Bonfilio, un giovane donna, che si rivela un'accanita giocatrice d'azzardo, è stata massacrata e il suo corpo è stato gettato in un vicolo in mezzo alla spazzatura. Per di più la figlioletta Lexie, di due anni, è sparita, rapita, come si saprà presto, da uno strozzino che voleva essere risarcito dei suoi prestiti. Ancora: una donna nera da otto anni in coma dopo uno stupro viene soppressa nel suo letto di ospedale dal marito Tom, che le era stato sempre accanto, dopo che un biglietto del violentatore, uscito dal carcere, aveva minacciato un altro efferato atto di violenza nei suoi confronti. L'atmosfera che avvolge le indagini è torbida e grottesca: Grissom scopre che Paula Bonfilio aveva 'depositato' Lexie presso una sorta di giardino d'infanzia, gestito dal casinò dove si gioca, si perde, si rischia la vita. In questo evento quasi innaturale Grissom coglie shakespearianamente un chiaro segnale della fine del mondo, "il quinto segno dell'Apocalisse". Il cerchio si stringe, ma questo non sembra riguardare solo i criminali. Anche per Grissom e Sara, ad esempio, sta per arrivare la resa dei conti, e lo stesso Grissom paragona crudamente il legame dei due ormai stanco e privo di prospettive a quello che Tom aveva con la moglie in coma, che forse ha ucciso non riuscendo più a sopportare una situazione senza vie d'uscita. Sara difende Tom, ma sarà smentita dai fatti: Tom, il più devoto dei mariti, voleva davvero "ricominciare una vita nuova", togliendo di mezzo la moglie, dal cui letto d'ospedale non riusciva a staccarsi, come se fosse stato ipnotizzato da quel corpo sospeso eternamente tra la vita e la morte.

Lo stesso Grissom è ben lungi dal rivelarsi un osservatore distaccato e infallibile. Scoperto che l'assassino di Paula Bonfilio è il presunto figlio *teenager* Scott, ipotizza un amore incestuoso tra i due: "Questo forse spiega la sua rabbia. Era Edipo". Ancora una volta, l'indagine scientifica stabilirà i fatti attraverso il controllo del DNA, portando alla confessione di Scott, che non è il figlio di Paula, ma il suo amante, sedotto a scuola da colei che era la sua insegnante, il padre dell'innocente Lexie, che egli dichiara comunque fortunata per essersi sbarazzata di una madre corrotta e snaturata. I segnali dell'Apocalisse si moltiplicano.

A questo mondo di creature sull'orlo del baratro, che hanno trovato a Las Vegas il loro habitat più appropriato, appartiene anche Madame Marvelous, la predatrice che uccide con l'ipnosi, e infatti aveva telefonato a Sprig le parole-chiave "è l'ora della luna di miele", inducendo Sprig a gettarsi in bikini dall'alto del suo condominio per tuffarsi nelle profondità azzurre del mare delle isole Hawaii. Galàpagos e Hawaii evocano una sfera di pura evasione (sebbene per Grissom seguire le orme di Darwin potrebbe costituire una tentazione più sostanziale), che si scontra con la dura realtà quotidiana, o, nel caso di Sprig, conduce alla morte. Lo stesso casino, dove Paula gioca con la disperazione di chi sta per perdere tutto, seguita dal losco strozzino ricattatore, ha la parvenza di un paese di cuccagna, tanto ingannevole quanto spietato. Se Las Vegas è luogo di morte, l'alternativa rispetto allo splendore falso e velenoso di Las Vegas non esiste, forse perché la stessa natura umana – così teorizza Madame Marvelous, a sua discolpa – si riconosce nella violenza e nel male, da cui tutti appaiono contaminati. Madame Marvelous, il personaggio più sviluppato, presenta una identità camaleontica, si mette e si toglie la parrucca, si traveste da maga e da uomo, si smaterializza in una voce o si insinua nella psiche degli altri personaggi con il suo sguardo penetrante. Solo l'esperienza di Catherine, forgiata dalla 'scuola' di Las Vegas, e la solidità fisica e mentale di Nick fanno tener testa all'ammaliatrice, tradita anche dal *FACIAL MATCH* ottenuto grazie a una delle macchine prodigiose di cui si serve la squadra CSI. Pura illusione, innamorata di se stessa, ovvero della sua mancanza di identità, come un'attrice che prova vari ruoli per convincere della sua bravura un pubblico indifferente, Madame Marvelous, amorale e crudele, finisce per rappresentare in modo emblematico il cuore marcio della metropoli. Nello stesso tempo, la sua figura contribuisce a ridefinire l'estetica della serie, sempre più lontana da un modello tradizionale di realismo o dagli obiettivi dello *happy ending*, un metaforico quanto irraggiungibile *happy place*.

La successione frenetica dei diversi casi che si incrociano, quasi a rubarsi lo spazio televisivo a disposizione, dividendo la squadra di CSI in tanti piccoli gruppi separati, consente a malapena a Grissom di mantenere la sua posizione centrale: il suo controllo sulla dinamica delle investigazioni appare meno vigoroso, più incerto. Anche per lui sta arrivando il momento della partenza. Lo schermo magico della televisione seriale si prepara a farlo scomparire se non nel nulla, nel limbo delle citazioni, nei campi elisi dove risiedono gli eroi del passato, rivisitati solo attraverso la proposta dei vecchi episodi che li riguardano. Intanto, nell'epilogo dell'episodio, Sara, con le valigie in mano, si accinge a lasciare la città delle illusioni e, almeno in apparenza, a chiudere quella *love story* che doveva portarla a un *happy place* da condividere con Grissom.

NOTE

* Carlo Pagetti è Professore di Letteratura inglese contemporanea e Cultura anglo-americana presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue opere spaziano dalla narrativa inglese e americana, all'utopia e la fantascienza, la *Children's Literature* e i *Cultural Studies*. È traduttore e curatore della versione italiana della trilogia di *Enrico VI* di Shakespeare (Grandi Libri Garzanti). Le sue pubblicazioni più recenti riguardano Darwin e l'immaginario letterario (*Il corallo della vita*, 2011).

1 Deborah Jermyn, *Body Matters. Realism, Spectacle and the Corpse in CSI*, in Michael Allen, a cura di, *Reading CSI: Crime TV under the Microscope*, I.B. Tauris, London-New York 2007, pp. 79-89. Segnalo anche Donatella Izzo, "Crime Scene Do Not Cross": i limiti della giustizia in CSI, in D. Izzo e Cinzia Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri*, "Acoma" 36 (2008).

2 Steven Cohan, *CSI: Crime Scene Investigation*, BFI Book, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke (Hampshire) 2008, p. 73.

3 Derek Kompare, *CSI*, John Wiley & Sons, Chichester, West Sussex 2010, p.1.

4 Steven Cohan, *CSI: Crime Scene Investigation*, cit., p.26.

5 Rinvio al mio intervento, *In memoria di Warrick Brown*, in Michele Fadda e Sara Pesce, a cura di, *Lo schermo gigante. Scritti in onore di Franco La Polla*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011, pp. 197-204.