

Il cinema israeliano contemporaneo

a cura di Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti

Il cinema israeliano contemporaneo

È dall'inizio del nuovo millennio che il cinema d'autore israeliano ha cominciato a trovare un posto fisso, oltre la figura pionieristica di Amos Gitai, nell'ambito dei maggiori festival internazionali, divenendo artefice, come già era accaduto con la letteratura, di un importante dibattito politico-culturale sui principali problemi del paese, a partire dalla drammatica questione palestinese. Film come *Yossi e Jagger* o *Camminando sull'acqua* di Eytan Fox, *On/Off* di Eyal Keren e Keren Yedaya, *To Take a Wife* di Ronit e Shlomi Elkabetz, *Midvinter* di Eyal Keren e Shira Geffen, *Beaufort* di Joseph Cedar, *La banda* di Eran Kolirin, *Qualcuno con cui correre* di Oded Davidoff e soprattutto *Valzer con Bashir* di Ari Folman, tanto per citare i titoli più noti, hanno ottenuto prestigiosi riconoscimenti internazionali e/o una discreta distribuzione in Italia e nei paesi europei. Con il presente volume, il primo sull'argomento pubblicato nel nostro paese, si vuole analizzare a tutto campo il fenomeno di una cinematografia che, pur avendo a disposizione modeste risorse economiche, è stata in grado, in meno di un decennio, di dar vita a un significativo cinema d'autore dalle precise caratteristiche critico-innovative. Il tutto ritraendo le tematiche che attraversano, spesso in modo drammatico, l'odierna società d'Israele: il problema del conflitto con il mondo arabo/palestinese, i temi della violenza e della guerra, la sfera della sessualità e la condizione della donna, i rapporti tra religione e laicità dello Stato o la relazione tra società israeliana e Shoah.

Saggi di: Nitzan Ben-Shaul, Maurizio G. De Bonis, Sergio Edelstein, Nurith Gert, George Khleifi, Amy Kronish, Yael Munk, Asher Salah, Ariel Schweitzer, Marcella Simoni, Pablo Ulen, Raz Yosef, Anat Zanger.

In copertina: *La banda* di Eran Kolirin (2007).



saggi Marsilio

IL CINEMA GAY ISRAELIANO

Il progetto politico del sionismo – liberare il popolo ebraico e creare una nazione come tutte le altre – si intrecciava a un desiderio di redenzione sessuale e di normalizzazione che comprendeva il corpo. Nel discorso scientifico-medico antisemita di fine Ottocento, questo era infatti associato alla malattia, alla pazzia, alla degenerazione, alla perversione sessuale ed alla femminilità, così come anche all'omosessualità. E questa idea, che la sessualità maschile avesse delle caratteristiche patologiche negli ebrei, aveva trovato spazio anche in scritti di uomini di scienza e di medici ebrei, compreso lo stesso Sigmund Freud¹. Pensatori sionisti come Theodor Herzl e Max Nordau erano sicuri che la nascita di un "ebraismo muscoloso", forte, sano e eterosessuale avrebbe non solo consentito il superamento dello stereotipo dell'ebreo come omosessuale ma anche che questa costruzione avrebbe contribuito a risolvere i problemi economici, politici e nazionali del popolo ebraico. Al contrario dell'ebreo della diaspora, brutto ed "effeminato", l'uomo nuovo sionista si sarebbe occupato di lavoro manuale, di atletica e di guerra, trasformandosi nell'esploratore colonialista a contatto con la terra e con il proprio corpo. Questa idea di una nuova mascolinità ebraica – che dipendeva dal rifiuto omofobico dell'elemento femminile nel maschio – è quindi diventata il modello per la mascolinità militarizzata del *sabra* (l'israeliano nativo).

Gli aspetti sessuali e di gender del progetto sionista hanno portato all'emarginazione (formale e informale) di gay e lesbiche nella società israeliana ed è stato solo tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90 del

Novecento che si è sviluppata una consapevolezza omosessuale nella società israeliana, anche grazie alle attività pubbliche e politiche nella *Agudah*, l'associazione israeliana di (uomini e donne) omosessuali, bisessuali e trans. Chi apparteneva a questa associazione, lottava per un allargamento dei diritti civili, per l'affermazione del diritto alla libertà delle proprie preferenze sessuali, operando una critica al fatto che omosessuali e lesbiche fossero assenti o marginali nella società. Una serie di battaglie legali e sociali² ha portato quindi ad un certo grado di legittimazione di omosessuali e lesbiche all'interno dell'esercito, della famiglia e in riferimento alla maternità. Le istituzioni societarie israeliane che definiscono i confini dell'appartenenza e della partecipazione alla collettività. Il successo di queste battaglie ha anche favorito una maggiore visibilità degli omosessuali (uomini e donne) nel mondo ufficiale dei media, permettendo allo stesso tempo la nascita di una cultura *queer* urbana che si è andata affermando nel consenso nazionale eterosessuale.

L'opera cinematografica di Amos Gutman e Eytan Fox – i due principali registi gay in Israele – ha contribuito ad aumentare la visibilità degli omosessuali nella cultura nazionale. In modo diverso, entrambi i registi hanno provato a decostruire la mascolinità eterosessuale del sionismo e a offrire un nuovo immaginario dell'esistenza omosessuale nella società israeliana. La loro prospettiva sull'identità gay è tuttavia profondamente diversa: mentre i film di Fox costituiscono un tentativo da parte della cultura omosessuale dominante di entrare a far parte della collettività nazionale eterosessuale, Gutman mostra nelle sue opere un ovvio disprezzo per il "politicamente corretto", e cioè per una raffigurazione della (omo)sessualità idealizzata e resa in modo asettico. Egli rifiuta immagini di sesso omo o eterosessuale che possano venire facilmente accolte nella percezione sociale comune; al contrario, la (omo)sessualità maschile è esplicitamente associata con il potere e con il dominio, con la violenza e con la morte.

Amos Gutman (1954) è morto di una malattia legata all'AIDS nel febbraio 1993. Nella sua breve carriera di regista ha girato tre cortometraggi: *Repeat Premiers*, (t.l. Rappresentazioni ripetute, 1971), *A Safe Place* (t.l. Un posto sicuro, 1977) e *Nagu'a Drifting* (t.l. Andare alla deriva, 1979) – che è stato poi anche trasformato in un lungometraggio nel 1983 – ed a cui hanno fatto seguito altri tre lungometraggi: *Bar 51/Orphans of the Storm* (t.l. Bar 51, 1986), *Himmo Melech Yerushalaim/Himmo, King of Jerusalem* (t.l. Himmo, Re di

Gerusalemme, 1987) e *Hessed Mufia/Amazing Grace* (t.l. Grazia sorprendente, 1992). Nei suoi film la rappresentazione della (omo)sessualità non offre alcuna redenzione e i protagonisti sono prigionieri di circoli viziosi di sfruttamento sessuale ed emotivo da cui non c'è speranza di uscita; i personaggi sono dipendenti gli uni dagli altri per la propria esistenza sociale, economica e emotiva – per la loro stessa identità – ma non tollerano le incursioni altrui nelle proprie vite. Sono oppressi, manipolati e traditi, ma allo stesso tempo esercitano potere e dominio sugli altri. In *Drifting* (versione lunga), Ilan è un uomo gay sposato che ha rapporti sessuali con la moglie («chiudi gli occhi e pensi all'inno nazionale») solo perché teme di rimanere senza sostegno economico. Allo stesso tempo, prende in giro il suo amante di una notte, un militare che «prende un cazzo in culo e si mette subito a parlare di una relazione». In un'altra scena che si svolge in un club gay, Robby, un giovane regista che vorrebbe girare «il primo film ebraico omosessuale», segue un attrante giovane in un bagno, sperando in un rapporto sessuale occasionale. Dopo essere stato rifiutato, ha un rapporto orale con un altro giovane che in realtà non desidera e che rifiuta un minuto dopo. Robby scopre poi che l'uomo che aveva promesso di finanziare il suo nuovo film, in realtà non ha mai avuto i mezzi economici per farlo. «Mi ha chiesto di non lasciarlo perché non ha più nessuno» – dice – «mi ha chiesto di fare l'amore con lui, e l'ho fatto, non so perché». In *Amazing Grace*, Yonatan si innamora di Thomas che lo rifiuta continuamente, ma con cui alla fine ha un rapporto sessuale; tornato a New York, Thomas lascia Yonatan da solo e con il virus dell'HIV. Nello stesso film, Miki, un disertore dall'esercito che prova a suicidarsi dopo che la madre lo ha consegnato alla polizia militare, dice con tristezza: «qualsiasi cosa io faccia, sono sempre lasciato solo».

Questo insopportabile pessimismo è inframmezzato da momenti – quasi dei flash – di ottimismo estatico e da fantasie sessuali, la maggior parte delle quali non sembra tuttavia realizzabile. Gutman descrive situazioni emotive aggressive e minacciose, ed allo stesso tempo attimi di auto-sacrificio e di amore incondizionato in forme esteticamente piacevoli, che rendono tollerabile l'esistenza psichica e sociale. La maggior parte dei suoi film presenta un rituale che, come una danza, drammatizza i rapporti di potere del sesso. In detti rituali di sottomissione e di possesso, gli uomini si sfidano e combattono l'uno contro l'altro, si seducono e si toccano, giocano a dominarsi e a sottomettersi, inscenano il gioco della debolezza e della dipendenza

reciproca, mettendo in atto meccanismi di controllo che vengono espressi nell'atto sessuale. In *Drifting*, Robby si porta a casa tre fuggiaschi, convincendoli che darà loro un ruolo nel suo nuovo film sugli obbedienti. Seduto da padrone nella sua "sedia da regista", ordina loro di spogliarsi e di fare sesso orale. In questa scena la patria e l'autorità inerente alla produzione cinematografica rende più drammatiche le relazioni di potere e l'auto-degradazione nella stessa sessualità.

Al contrario del progetto sionista di redimere il corpo maschile dell'ebreo, l'omo/sexualità maschile è associata nei film di Gutman con il potere ed il dominio, con la violenza e la morte. In *Drifting*, queste politiche sessuali sovversive sono rese in maniera drammatica attraverso il rapporto sessuale tra Robby e i due "terroristi" palestinesi – come li chiama la nonna – che aveva invitato a casa sua. L'intraveda le ferite di uno di loro (è implicito che stiano fuggendo dalla polizia israeliana) e offre loro piaceri sessuali, invitando una prostituta. Nel bel mezzo della notte, sveglia uno dei due, un uomo attraente, iper-maschile: si appoggia al muro, si abbassa le mutande e chiede al palestinese di penetrarlo. Robby, di sua volontà, rinuncia al suo essere padrone di se stesso, sottomettendosi alla dominazione dell'Altro razziale: egli rinuncia alla sua sovranità, e prova a diventare l'Altro, piuttosto che non il colonizzatore.

Nei film di Gutman, il maschio *sabra* iper-virile appare come l'amato oggetto del desiderio. Questo corpo muscoloso idealizzato è una fonte di eccitamento sessuale per i protagonisti gay che, nonostante la loro alienazione dalla cultura eterosessuale iper-mascolina, non smettono mai di esserne affascinati ed attratti in modo incontrollato. Lo scarso interesse del protagonista a partecipare alla lezione di ginnastica in *A Safe Place*, esprime il suo rifiuto della cultura del corpo, così come essa viene espressa dal sionismo e della sua richiesta ossessiva di mascolinità eterosessuale. È tuttavia negli spogliatoi che il protagonista riesce a generare piacere erotico, toccando gli abiti dei suoi compagni, come se fossero dei feticci. L'eroe di *Repetit Pre-miers* è un burattinaio il quale immaginava che il suo collaboratore – così maschile e così desiderato – muovesse le braccia lentamente, come fossero dei fili invisibili a tirarlo. In *Amazing Grace*, mentre Yonatan è sdraiato sul letto a masturbarsi, ha delle fantasie sessuali in cui prendono vita gli indossatori muscolosi, in biancheria intima, di un rivista di moda, carezzandosi l'un con l'altro – mentre lui è in mezzo a loro – con tenerezza e sensualità. L'identificazione con la

mascolinità eterosessuale ha luogo nelle fantasie erotiche in cui il maschio fallito israeliano è spogliato – sia letteralmente che in senso figurato – della sua virilità di dominatore e raffigurato in posizioni erotiche passive e vulnerabili.

La visione radicale che Gutman presenta dell'omo/sexualità, è stata rifiutata dalla ufficialità della comunità omosessuale e lesbica israeliana, al punto che il regista è stato anche accusato di dare un quadro della vita sociale gay "deprimente", "alienante" e persino omofobica. Vi è stato infatti un momento in cui la comunità omosessuale e lesbica israeliana ha cercato di trasmettere un'immagine rassicurante, con cui perseguire una strategia di convenzionalità, che voleva dimostrare che gay e lesbiche sono "come tutti gli altri", prestano servizio militare e vivono in relazioni di lungo periodo.

Yossi ve Jager/Yossi & Jager (Yossi e Jager, 2002) di Eytan Fox dimostra bene questa idea. Il film descrive la storia d'amore "proibita" tra due ufficiali dell'esercito israeliano, Yossi e Lior, meglio conosciuto con il soprannome di Jagger, che prestano servizio in una base innevata lungo il confine tra Israele e il Libano. L'omosessualità dei due amanti rimarrà alla fine un segreto, ma Jagger, che durante il film prova a persuadere Yossi a rendere pubblico il loro amore, muore in battaglia, un attimo troppo tardi per sentire Yossi che finalmente riesce a pronunciare le parole «Ti amo».

Il film rende il gruppo dei militari omocerotico, mettendo in discussione l'idea che la partecipazione degli eterosessuali alla vita dell'esercito – l'istituzione che maggiormente domina la società israeliana – sia un privilegio "naturale". In un episodio che ha luogo nella sala da pranzo Jagger chiede ad uno dei soldati soprannominato "Psycho": «Dimmi, Psycho, che cosa faresti se ti dicessi che sono frocio?». A ciò l'uomo risponde: «Sei carino come una ragazza. Naturalmente ti scoperemmo». L'uso del "Noi" – e non dell'"Io" – da parte del personaggio sembra suggerire che non sia l'unico del gruppo a contemplare l'ipotesi di una relazione sessuale con un maschio, o forse ad immaginare addirittura una scena di sesso di gruppo che contempla la penetrazione di Jagger. E se si può sospettare che Psycho sia forse omosessuale, allora molto probabilmente lo è anche Adams. Adams è un soldato che crede nel buddismo zen e che si lancia nella difesa dei "frocì di Tel Aviv" quando afferma ad un altro soldato di nome Samocha: «Potresti uccidere per venire scopato come quei frocì di Tel Aviv. Vengono scopati come voi ragazzi non lo sarete mai in vita vostra». Psycho risponde: «Sei stato trapanato bene, eh? Ho notato

che cammini in modo un po' strano». Il film sottolinea il comportamento eccentrico e differente di Adams che sembra vivere nel suo mondo privato e segreto, separato dalla omosocialità violenta e maschilista dell'ambiente militare. Questa rappresentazione crea una relazione di significati tra Adams da un lato, e Yossi e Jagger dall'altro, che permette allo spettatore di leggere in Adams il personaggio dell'omosessuale che ancora non ha fatto *outing*.

La sessualità affascinante e competitiva di Jagger genera quindi un'ambivalenza erotica tra i personaggi: Jagger è il *queer* che definisce se stesso opponendo resistenza a quanto appare normale. Tuttavia, la sua morte alla fine del film dimostra come Fox desideri diventare parte integrante del consenso collettivo nazionale. Il film è infatti collegato ad uno dei miti principali delle culture nazionaliste: quello dei "morti-viventi". Il corpo ideale della nazione è infatti costituito dai "morti-viventi": il soldato il cui corpo fisico è assente, ma che rimane invece vivo e presente nella coscienza nazionale collettiva. Tale opzione approva e giustifica la scomparsa del combattente, attribuendole un significato trascendentale più alto. Con la sua morte eroica, Jagger entra a far parte dell'immaginario della comunità nazionale. E assente, eppur presente; è morto, ma continua a vivere nella memoria collettiva della nazione. Non è un caso che l'immagine di Yossi, piegato sul corpo sdraiato e sanguinante di Jagger, rimandi alla conografia della Pietà di Cristo. Così come attraverso la morte Ge'ui aveva attraversato un percorso di trascendenza religioso-metafisica, anche Jagger subisce una metamorfosi attraverso la morte, che acquisisce un significato collettivo nazionale. E ancora, forse, non è una coincidenza che in una delle scene finali del film si veda un avviso della morte del personaggio dove si rivela anche il cognome di Jagger: Amichai (che tradotto letteralmente dall'ebraico significa "il mio popolo vive").

Nel suo film del 2004, *Lalehbet Al HaMayim/Walk on Water* (*Camminando sull'acqua*), Fox ha esplorato in maniera critica le relazioni tra sionismo, mascolinità e la memoria traumatica della Shoah. L'atteggiamento del sionismo nei confronti dell'Olocausto è stato ambivalente: da un lato, a partire dagli anni '40, la memoria collettiva israeliana lo ha rapidamente interiorizzato, appropriandosene e attribuendole un ruolo centrale nel processo di istituzione dello Stato di Israele così come nella costruzione del mito della nascita di un "nuovo ebreo". Dall'altro, le storie individuali dei sopravvissuti non sono state davvero affrontate, né è stato loro concesso di perturbare la

coscienza collettiva, con il risultato che sono state quasi completamente dimenticate. Il pesante fardello del passato dei sopravvissuti è stato messo sotto silenzio perché non corrispondeva all'immagine della nuova mascolinità dura e coraggiosa che il sionismo aspirava a creare. Il desiderio sionista di una mascolinità eterosessuale ebraica è stato quindi parte integrante dello sforzo del sionismo di dimenticare il passato traumatico e "vergognoso" degli ebrei durante la Shoah. In *Camminando sull'acqua*, Fox prova quindi a decostruire e a reinventare la mascolinità sionista, confrontandosi con il trauma dell'Olocausto.

L'eroe del film è qui Eyal, un agente del Mossad freddo e duro, che viene inviato in una missione alquanto speciale: diventare amico dei due nipoti di un noto criminale nazista, Alfred Himmelman, nella speranza che, attraverso di loro, si riesca a raccogliere informazioni sul nonno. Menahem, il comandante di Eyal nel Mossad, insiste perché sia Eyal a svolgere questa missione, non solo per la sua ottima conoscenza del tedesco ma anche per via del passato della sua famiglia: i genitori erano infatti sopravvissuti alla Shoah. Pia, la nipote tedesca del criminale nazista, lavora come volontaria in un kibbutz nel nord del paese e il fratello Axel, omosessuale, è in viaggio verso Israele per cercare di convincere la sorella a tornare a fare visita ai genitori. Axel non sa che Pia in realtà stava cercando di evitare di avere rapporti con la famiglia perché si manteneva ancora in contatto con il nonno nazista che nel frattempo era rientrato a Berlino dopo essere fuggito in Sud America subito dopo la seconda guerra mondiale. Facendosi passare per una guida turistica, Eyal si unisce ad Axel e, durante un lungo viaggio da Tel Aviv a Berlino e da Israele verso la Germania - l'uomo israeliano ritorna al passato, rivelando e ricostruendo le memorie traumatiche che hanno lasciato un segno sulla sua identità. Eyal nega la storia traumatica dei suoi genitori e quando Menahem gli assegna la missione dubita che sia veramente importante. Inoltre, non risparmia critiche al suo stesso comandante per l'inceppata di dimenticare il proprio passato. Al contrario di Eyal, Menahem - un sopravvissuto alla Shoah che è scampato alla seconda guerra mondiale assieme alla madre di Eyal - continua a fare esperienza del passato come se si svolgesse nel presente. Il recupero del passato prende quindi la forma di una vendetta contro coloro che hanno ucciso i suoi cari. In assenza dei genitori effettivi di Eyal (che sono ormai morti), Menahem rappresenta una figura genitoriale vicaria e anche l'autorità paterna del suo

nismo ed il suo desiderio di vendicarsi degli assassini nazisti, come modo per riuscire finalmente a lasciar perdere l'orrore che ha afflitto il popolo ebraico, e quindi a dare inizio ad un nuovo capitolo della sua storia. Il desiderio espresso da Menahem – vendicare senza compromessi i crimini perpetrati dai nemici del popolo ebraico – costituisce un'espressione della nuova percezione della mascolinità propria del sionismo. Eyal, il *sabra* nato in Israele, è un'appendice di questa tradizione di virilità eterosessuale militante.

La memoria traumatica repressa della Shoah viene riattivata non appena Eyal incontra Pia e Axel. E mentre i due tedeschi danzano la *horst* nella mensa comune del *kibbutz* dove vive Pia, Eyal entra nella sua stanza dove colloca delle microspie attorno al letto per poter ascoltare i loro discorsi dal proprio appartamento attraverso un computer. La conversazione, in tedesco, riporta Eyal indietro verso un'esperienza precedente che non era stata rappresentata o compresa nel momento in cui si stava svolgendo, indietro fino alla memoria traumatica infantile collegata ai genitori, i quali non avevano mai parlato del trauma della Shoah, al punto che Eyal era cresciuto senza veramente conoscere il loro passato. In un'altra scena l'uomo dice ad Axel: «Sono cresciuto senza prodotti tedeschi in casa, senza andare in Germania, senza parlarne». E poi aggiunge: «Quando erano soli, e credevano che non li stessi ascoltando, usavano il tedesco». Sentire Axel e Pia parlare in tedesco, riattiva la Storia sopita, quel passato della Shoah che costituiva un non-detto e che aveva dato forma all'identità di Eyal.

Axel, l'omosessuale tedesco, fa eco al lato "femminile" di Eyal, alla sua origine diasporica, ebraico-tedesca. Fino dal loro primo incontro, la differenza tra la mascolinità del *sabra* israeliano con la sua dura eterosessualità e la mascolinità "effeminata" di Axel è evidente: durante la gita che li porta a viaggiare attraverso Israele, Eyal preferisce ascoltare la musica "maschile" di Bruce Springsteen, il "Boss", mentre Axel predilige musica "femminile", quella di Gigliola Cinquetti. Durante queste scene, Axel non parla della propria omosessualità ma gradualmente tra i due si sviluppa una relazione di vicinanza, un'intimità quasi omotetica. E quando sono seduti intorno ad un tavolo nei pressi del Mar Morto, Eyal chiede ad Axel: «Mi sono sempre domandato com'è crescere in Germania e poi rendersi conto di quello che era successo durante la seconda guerra mondiale». Sia l'effeminatezza tedesca, sia il ricordo storico della Shoah sono associati a quel passato ebraico che la cultura di Eyal ha rifiutato di riconoscere. E così

come Axel è un tedesco che non parla del suo passato sessuale, anche il padre di Eyal, ebreo-tedesco, non aveva mai discusso il mondo che si era lasciato alle spalle in Europa.

In una scena del film, in una stazione della metropolitana di Berlino, Eyal salva Axel ed i suoi amici *quers* da due tedeschi ubriachi che sembrano dei neonazisti. Durante la violenza rissa, Eyal estrae la pistola e grida al neonazista in perfetto tedesco: «Fuori di qui o la pistola esplode le cervella». La lingua tedesca, che per Eyal rappresenta l'aspetto traumatico della Shoah, una memoria che era stata silenziata, emerge di nuovo come una ricostruzione non intenzionale di un evento che non si poteva riconoscere. In questa scena Eyal, l'uomo israeliano, non solo riesce a salvare l'omosessuale tedesco, ma salva in maniera simbolica anche il "padre effeminato" tedesco, ma salva in maniera simbolica così nel presente il lavoro del nemico "nazista", completando così nel presente il lavoro che apparteneva al passato, e quindi ottenendo la vittoria che gli ebrei della diaspora, la generazione dei suoi genitori, non era mai riuscita a conseguire. Si tratta della realizzazione della fantasia del figlio di poter rivendicare il ruolo, fallimentare, del padre diasporico, così da poter fare ammenda per le sue colpe e quindi curare il suo trauma, i fattori che hanno dato forma all'identità del suo stesso figlio. Il compito di Eyal è redimere il padre "femminile" dalla sua posizione di vittima, cosa che riesce a fare solo quando si pone in modo paterno nei confronti del suo stesso genitore, quando lo reinventa una seconda volta attraverso una riappropriazione narrativa mascherata da salvataggio all'ultimo minuto, cosicché il figlio nato in Israele possa rinascere, questa volta, e finalmente una volta per tutte, come un bambino.

Al termine dell'incidente nella stazione della metropolitana, Axel invita l'amico alla festa di compleanno del padre che si sta svolgendo nella villa di famiglia. Durante la sua permanenza alla villa, Eyal scopre che il vecchio Himmelman, il nonno nazista, è ancora vivo. Alla festa di compleanno del padre di Axel, il nonno scende infatti dalla sua stanza per incontrare la famiglia, accompagnato da un'infermiera, attaccato a una bombola di ossigeno. Eyal se ne va all'improvviso per incontrare Menahem, che nel frattempo si è improvvisamente materializzato a Berlino. E quando Eyal suggerisce di rapire Himmelman per consegnarlo alla giustizia israeliana, rimane stupefatto dall'apprendere che Menahem non ha mai fatto rapporto al Mossad sulla missione che sta svolgendo. Menahem gli dà una iniezione sottocutanea letale, chiedendo che il giovane

uccida il nazista. Eyal torna alla villa, ma, in piedi di fronte al letto, dove Himmelman sta dormendo e con la siringa in mano, non riesce a completare l'azione. Axel, che quella stessa sera aveva scoperto la vera identità di Eyal, compare all'improvviso, e non appena Eyal esce dalla stanza, spegne l'erogazione di ossigeno del nommo nazista, che soffoca e muore.

La mascolinità di Eyal è così rimata. Ora può condurre una vita normale all'interno di una collettività e far crescere una famiglia, decisamente e esattamente quello che farà con Pia alla fine del film. *Comunità sull'acqua* fa rivivere e ripara il trauma del padre ebraico diapirico agli occhi del figlio israeliano, per reinventare la mascolinità eterosessuale di Eyal in termini di sensibilità, liberalismo e di apertura verso l'omosessualità. Al contrario della negazione radicale della mascolinità sionista egemonica che abbiamo trovato in Gutman, Fox arguisce a torto entrare i gay all'interno del consenso nazionale maschile israeliano.

venire il confine. In questo scenario ha inizio la relazione tra i due. Alla ricerca di esplosivi, i soldati israeliani esigono che gli uomini palestinesi sollevino le magliette e, quando è il turno di Ashraf, quest'ultimo coglie lo sguardo *queer* di Noam. Le implicazioni sessuali di questa sequenza di apertura trovano un seguito quando una donna palestinese, che viene ugualmente umiliata dai soldati, inizia ad avere le doglie dopo che il gruppo degli uomini viene fatto passare. Ma mentre questi ultimi sono presi dal panico, Ashraf corre da Noam per cercare aiuto. La prima reazione del soldato, con lo sparare in aria, è una dimostrazione di paura, ma dopo aver superato questo condizionamento e dopo essersi reso conto che vi è una via in gioco, decide di correre in aiuto. Noam riesce a stabilizzare le condizioni della donna fino a che non arriva un dottore che la fa partorire, ma si tratta di uno sforzo inutile poiché il bambino nasce morto, fattore che provoca quasi una rivolta da parte dei palestinesi i quali incolpano i militari della morte del neonato. In questa scena, Fox porta in primo piano l'idea centrale di *The Bubble*: la relazione tra sessualità e morte che arriva a dominare anche la relazione tra Noam e Ashraf.