

## **Anatomia di *Fauda*. Serialità, realismo e trauma nella fiction televisiva israeliana**

Iside Gjergji  
Università degli Studi eCampus

### **Abstract:**

*Fauda*, the Israeli serial drama, has garnered global recognition and acclaim for its realistic portrayal of life within the Israeli-Palestinian conflict. This article argues that realism in *Fauda*, as well as in contemporary Israeli television fiction more broadly, does not emerge as a response to an imperative necessity to comprehend reality. Rather, it is rooted in the creation of familiar, predictable, and ‘inhabitable’ universes aimed at invoking a sense of frequent *déjà vu* among viewers, both in terms of content and aesthetics. Essentially, what is construed as realistic aligns with prevailing collective imaginaries or offers a reassuring explanation for underlying collective traumas. The lack of disrupting or unsettling (*unheimlich*) elements in the Israeli serial drama unconsciously serves to perpetuate and consolidate on-screen/off-screen social traumas. Fredric Jameson’s dialectical approach, capable of linking external reality and narrative realism, will be the method adopted in this brief analysis.

**Keyword:** Television; Serial drama; Realism; Trauma; *Fauda*.

Ho anche capito che l'intera faccenda non era stata percepita negativamente dopotutto... eppure, ogni volta che ci ripensavo, mi stupivo di quanto fosse facile lasciarsi sedurre dalla grande cricca dei bugiardi (Micha)<sup>15</sup>.

### **Ceci n'est pas *Fauda***

“Sembra *Fauda*, ma il blitz a Jenin è reale” (Il Fatto Quotidiano, 31 gennaio 2024).

“Travestiti in ospedale, a Jenin blitz in stile *Fauda*” (AGI, 30 gennaio 2024) (Sarsini, 2024).

“La tragica attualità di *Fauda*, la serie tv sul conflitto israelo-palestinese” (Wired, 11 ottobre 2023) (Piccolo, 2023).

“Gaza, morto in combattimento un altro membro di *Fauda*” (La Stampa, 12 novembre 2023) (Magri, 2023).

---

<sup>15</sup> Sono le parole di Micha, protagonista della fiction *Khirbet Khizeh* (1978), diretta dal regista Ram Loevy e tratto dall'omonimo racconto (1949) dello scrittore S. Yizhar (tutte le traduzioni presenti nel testo sono opera dell'autrice).

“La star di Fauda Idan Amedi racconta i combattimenti e il suo ferimento a Gaza” (Avvenire, 25 gennaio 2024) (Uglietti, 2024).

“L’attore israeliano Idan Amedi torna a combattere: “Questa non è *Fauda*, questa è vita reale” (Corriere della Sera, 13 ottobre 2023).

Le immagini del serial televisivo *Fauda* (2015 – in corso) e quelle della guerra in corso a Gaza si confondono e si tradiscono a vicenda in questi ultimi mesi, come se non riuscissero ad avere un (autonomo) significato se non nella loro costante combinazione. I media attribuiscono alla fiction israeliana una titolarità sulla verità, al punto da rendere necessario l’intervento esplicativo del suo staff – massicciamente coinvolto nei combattimenti odierni a Gaza – per *denominare* quanto accade ora nel campo di battaglia (“Questa non è *Fauda*”), quasi in ossequio alla distinzione magrittiana tra realtà e rappresentazione. Si è dovuto introdurre, dunque, un elemento di *contro-fiction* – che si avvale di un’ambigua alternanza di *on-screen/off-screen* – per definire la realtà.

Merito di *Fauda*, indubbiamente, che, a partire dalla prima stagione (2015), ha saputo conquistare l’attenzione di molti pubblici nel mondo, i quali la apprezzano proprio per la capacità di descrivere la realtà del “conflitto israelo-palestinese” (Ben-Yehuda, 2020). Lo *strapline* – “Le storie umane di entrambi i lati del conflitto israelo-palestinese” – e il bilinguismo adottato, ebraico e arabo, rivelano da subito l’ambizione al realismo dei produttori e, allo stesso tempo, predispongono gli spettatori a una tale percezione. La dissonanza cognitiva che investe questi ultimi di fronte alle recenti immagini di cronaca dai territori palestinesi è considerata il segno distintivo del suo realismo. Il quale, va detto, non è naïf, perché si sviluppa su un duplice piano: uno *statico*, nel quale si pensa il serial come *specchio piatto* dei fatti reali, e uno *dinamico*, in cui la fiction opera come *specchio concavo o ustorio*, il quale, unendo in un’unica fiamma svariati raggi di realtà, interviene su di essa, contribuisce a modellarla. *Fauda*, dunque, non solo rappresenterebbe fedelmente gli eventi, ma riuscirebbe in qualche modo ad anticiparli. Ciò echeggia anche nelle parole di uno dei due sceneggiatori del serial, Avi Issacharoff, il quale ha così spiegato l’analogia tra la fiction ed alcuni eventi realmente accaduti nei territori palestinesi nel 2023: “*Fauda* ha anticipato i fatti di Jenin [...]. Avevamo capito che la città stava diventando un covo di militanti” (Magri, 2023). Lo stesso sceneggiatore ha di recente riferito di aver proposto in passato, assai prima del 7 ottobre 2023, una trama in cui un gruppo di miliziani di Hamas riusciva a penetrare il confine di Israele e prendere il controllo di un kibbutz, aggiungendo però che tale trama sarebbe stata rifiutata dai produttori perché ritenuta *poco realistica*. “Ci hanno detto: ‘Ragazzi, quante possibilità ci sono che decine di terroristi arrivino al confine senza che l’IDF se ne accorga e senza ucciderli tutti?’” (Jerusalem Post, 2024).

Eppure, come ora sappiamo, il *realismo* della storia si è palesato, con la sua spietata silhouette, andando a scontrarsi e misurarsi con il *realismo* narrativo di *Fauda*. Questo *impensato* corto-circuito tra realismi apre uno spazio – tanto inconsueto quanto utile – per effettuare l’anatomia di *Fauda*.

Com’è noto, esistono diverse prospettive teoriche sul concetto di realismo narrativo. Tra le più influenti si può citare quella di György Lukács, che lo collega strettamente al concetto di totalità (1997); quella di Roland Barthes (1988), che vede nella rappresentazione della vita quotidiana la capacità di creare un senso di realtà o “effetto di reale”; quella proposta da Raymond Williams (2015) che, muovendosi con estrema prudenza nel campo delle definizioni, riconosce il realismo nella presenza di tre elementi

chiave: secolarizzazione, estensione sociale e contemporaneità dell'azione; infine, quella di Fredric Jameson (2003) che, storicizzando il bisogno di realismo narrativo, concepisce quest'ultimo come una categoria epistemologica.

La prospettiva jamesoniana, capace di adottare un movimento dialettico tra realtà e realismo, si ritiene la più appropriata per analizzare *Fauda*, anche al fine di misurare quanto il suo grado di realismo esista nella realtà. Ci si addenterà, quindi, oltre che nel contesto storico e nelle strutture narrative del serial, anche nelle sue trame e sottotrame, perché, come ha spiegato Robert Merton, “quando una situazione è descritta in termini di processi o modelli sociali, il sociologo [...] accetta la descrizione come una ‘spiegazione’” (2019, p. 50). Sarà questo il metodo di analisi adottato, anche perché, in senso etimologico, il metodo non è che una strada per passare in mezzo.

### **La fiction televisiva israeliana prima di *Fauda***

Il serial *Fauda* è realizzato in Israele e si rivolge primariamente al pubblico locale. Ragione per cui appare doveroso anteporre alla sua analisi una breve illustrazione della storia della televisione israeliana – e, soprattutto, delle sue fiction drammatiche – anche perché, come afferma Itay Harlap, “la televisione israeliana è profondamente radicata nella società, nella cultura e nella storia di Israele” (2017, p. xiv).

Invero, va detto che all'inizio fu la radio ad assumere un ruolo centrale nella costruzione dell'identità e della cultura nazionale, anche se oggi lo si ricorda poco (Liebes e Soffer, 2010). La radio in lingua ebraica già esisteva durante il periodo del mandato britannico in Palestina (1920-1936), quindi molto prima che nascesse Kol Yisrael (1948) – la prima stazione radio israeliana. Per varie ragioni, la nascita della televisione fu assai meno facile. La trasmissione del primo programma avvenne nel 1968, venti anni dopo la fondazione dello stato di Israele. Le resistenze alla nascita della televisione furono molteplici: il governo di Ben Gurion contrastò con forza il progetto, nonostante ben due comitati governativi – uno del 1951 e l'altro del 1955 – avessero espresso parere favorevole alla creazione di una televisione nazionale. Alcuni studiosi hanno efficacemente definito la situazione con “la paura che il ‘popolo del libro’ diventasse il popolo della televisione” (Katz *et al.*, 1997, p. 4); varie forze politiche si opposero adducendo motivazioni finanziarie; altre temevano che la televisione avrebbe potuto provocare la “de-ideologizzazione della politica” e l’“americanizzazione della cultura” (Katz, 1971a, p. 43). L'obiezione più vigorosa arrivò tuttavia dai gruppi religiosi, i quali ritenevano che la televisione avrebbe secolarizzato la cultura ebraica (Katz, 1971a).

A mettere a tacere tutte queste resistenze fu l'impellente esigenza dello stato israeliano di recuperare lo svantaggio con la propaganda televisiva dei paesi arabi, divenuta assai problematica durante e dopo la Guerra dei sei giorni (1967). Non a caso, infatti, il primo programma trasmesso in diretta fu la parata militare in occasione della festa dell'indipendenza del 2 maggio 1968. Un battesimo decisamente nazionalista, che era però saldamente ancorato nella legge del 1965, quella che istituiva la Israeli Broadcasting Authority (IBA). La legge concepiva la televisione come uno strumento politico per “diffondere e rafforzare i valori ebraici e sionisti” (Harlap, 2017, p. 4). Il nazionalismo emerse, dunque, sia nei dibattiti preliminari che negli atti legislativi successivi, come la *raison d'être* della televisione israeliana.

In un approfondito saggio degli anni Settanta, Elihu Katz (1971b), rinomato teorico dei mass media e primo direttore della televisione pubblica israeliana, ha esplorato dettagliatamente le sfide e le difficoltà affrontate nei primi anni di esistenza dell'emittente: dai problemi organizzativi e logistici a quelli relativi alla mancanza di budget e professionalità, dal controllo politico della programmazione alla necessità di garantire trasmissioni in lingua araba. In seguito, altri studiosi (Schejter, 1996; Oren, 2004) hanno ricostruito la storia della televisione israeliana adottando, proprio come Katz, un approccio tendenzialmente olistico, cercando di combinare l'analisi delle varie dimensioni della televisione, quelle che Michele Hilmes (2003) ha raggruppato in quattro categorie fondamentali: 1) tecnologie; 2) istituzioni; 3) programmazione e 4) pubblici.

Come già anticipato, l'obiettivo di questo lavoro impone di focalizzarsi su una particolare sub-categoria della "programmazione": le fiction (seriali) drammatiche. Per semplificare ulteriormente il percorso, si utilizzerà la periodizzazione in tre fasi della loro storia, così come proposta da Harlap (2017): a) la fase del canale unico; b) la fase del dominio del canale commerciale (o Canale 2) e c) la fase della post-televisione.

Il primo periodo, che va dal 1968 al 1980, si è distinto (soprattutto nei primissimi anni) per una programmazione televisiva che puntava a veicolare valori sionisti, con l'obiettivo di unire l'intera collettività sotto un unico ombrello valoriale. La presenza di un solo canale agevolava tale proposito. Tuttavia, la molteplicità dei temi affrontati nelle fiction induce a pensare che il paradigma sionista non riuscisse a penetrare ogni tipo di trasmissione. In buona parte delle fiction, infatti, si affrontavano temi a carattere universale, in qualche modo avulsi dall'allora realtà politica, come ad esempio *Fernheim* (1971), una storia ambientata in Germania, oppure *Stella* (1975), che narra la relazione tra un coach vocale e il suo allievo. Non mancavano però quelle ispirate alla situazione politica nazionale, come ad esempio *Siach Lochamim* (1969) oppure *Bitchilát Káyitz 1970* (1972). Queste ultime avevano come protagonisti i soldati dell'esercito israeliano, anche se non erano delle *war fiction*. La figura del soldato diventerà, da questo momento in poi, il principale dispositivo figurativo della fiction drammatica israeliana (Nir, 2018). Non senza una valida ragione: il servizio militare è il più solido e costante elemento unificante nella storia della popolazione israeliana, in quanto costituisce un'esperienza condivisa al di là delle differenze di classe, età, genere o provenienza. Il soldato è, in altre parole, l'*agente sociale originario*, la personificazione e raffigurazione artistica della nazione. Sin dalle primissime fiction, il soldato israeliano è rappresentato come un soggetto positivo: ultra-professionale e, allo stesso tempo, etico, capace di nutrire sentimenti e mostrare *pietas* umana, nonostante riesca a svolgere sempre il suo dovere, anche di uccidere. Ursula Lindsay (2009), così come Ella Shohat (2010), hanno definito tale figura – non senza sarcasmo – con l'espressione *shooting and crying*<sup>16</sup>, e Gil Hochberg (2013) ritiene che sia uno stratagemma estetico e narrativo utile a legittimare la (dichiarata) superiorità morale dello stato di Israele e del suo esercito.

Con il passare degli anni, le trasformazioni nelle "strutture del sentire" (Williams, 2015) della società israeliana – a seguito del crescente impatto delle lotte e dei movimenti sociali

---

<sup>16</sup> L'espressione si può approssimare all'italiana "chiagni e fotti". L'espressione è abbastanza diffusa nella lingua e cultura ebraica e la si usa per sintetizzare il funzionamento della coscienza collettiva nazionale. Il regista e saggista israeliano, Eyal Sivan, lo spiega con ironia in un'intervista che si può rintracciare al seguente indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=6XLomW00xYg> [ultimo accesso 02.08.2024].

di protesta, come quello delle Black Panthers<sup>17</sup>, oppure quello intellettuale di critica dei valori sionisti – hanno avuto un impatto anche nella produzione della fiction televisiva. La nomina di Arnon Zuckerman come direttore della televisione nel 1973 – fino al 1979 – segnò una svolta importante nella produzione delle fiction. Gli anni della sua direzione sono stati definiti “l’età dell’oro della fiction israeliana” (Harlap, 2017, p. 6). Emblematica espressione di questa nuova gestione è la fiction *Khirbet Khizeh* (1978), tratto dall’omonimo racconto di S. Yizhar<sup>18</sup> (1949), che narra l’espulsione forzata nel 1948 degli abitanti di un villaggio palestinese per opera dell’esercito israeliano. A raccontare la storia in prima persona è un soldato, Micha, che, nel mentre espelle con la forza i palestinesi, prova dolore e vergogna delle proprie azioni, al punto da paragonare sé stesso e compagni ad altri eserciti che, non molti anni prima, avevano deportato gli ebrei: “Shmulik, non vedi cosa stiamo facendo? Stiamo prendendo le persone e le stiamo deportando. Non lo vedi?”<sup>19</sup>.

La figura del soldato resta in qualche modo invariata rispetto a quanto già espresso nelle fiction precedenti, ossia rientra nella formula dello *shooting and crying*. Micha, il personaggio principale, soffre, ma ciò non gli impedisce di compiere fino in fondo il suo mandato. La vera novità è rappresentata dalla narrazione *non allineata* della storia israeliana e, in particolare, dell’atto fondativo dello stato: un vero “assalto” al cuore del nazionalismo israeliano. Anni dopo, il regista Ram Loevy ha così sintetizzato la sua fiction: “La cosa più importante del film è che rompe qualcosa. Ciò che era nascosto e di cui nessuno parlava è improvvisamente venuto fuori” (Beam, 2009).

Le reazioni delle istituzioni politiche e religiose furono all’altezza dell’attacco sferrato: il film fu definito, da più parti, “propaganda nazista” oppure “opera di Fatah” (Shapira, 2000, p. 38) e vi furono prolungati sforzi per impedirne la messa in onda. Harlap afferma che la trasmissione di *Khirbet Khizeh* resta l’evento più traumatico nella storia della fiction israeliana, con un impatto significativo negli anni successivi:

Possiamo quindi definire la messa in onda di *Khirbet Khizeh* un evento traumatico che portò alla prolungata esclusione di molti temi nella fiction televisiva; esclusione che ha avuto fine solo con l’avvento della post-televisione israeliana, circa 30 anni dopo (Harlap, 2017, p. 7).

Durante questo primo periodo, la produzione seriale non può ancora considerarsi significativa: le fiction a episodio unico erano circa 150, mentre quelle seriali non più di 5.

<sup>17</sup> Si tratta del movimento della seconda generazione dei cosiddetti *Mizrahim*, ossia immigrati ebrei provenienti dai paesi arabi.

<sup>18</sup> Si tratta di un testo molto conosciuto in Israele, anche in ragione del fatto che, da diversi anni, fa parte del programma scolastico. L’autore, il cui vero nome è Yzhar Smilansky (1916-2006), fu membro dell’intelligence israeliana. Quando nel 1978 andò in onda la fiction tratta dal suo racconto, egli finì sotto accusa per aver falsificato la storia di Israele. Alla valanga di calunnie che gli piombarono addosso rispose con un saggio dal titolo *Be-terem abarish* (Prima di tacere), dove, in conclusione, rivendicò con forza la verità dei fatti narrati in *Khirbet Khizeh*: “Al di là di tutto ciò che ho detto, ho ancora una dichiarazione pubblica da fare: tutto quanto ho scritto in una storia che è stata recentemente oggetto di una discussione così negativa, un’opera più spesso non letta che letta, è, purtroppo, la realtà, messa nero su bianco. Tutto è riportato con grande accuratezza, meticolosamente documentato, a partire dall’ordine dell’operazione emesso in una certa data fino ad arrivare a tutti i dettagli” (testo citato in Shapira, 2000, p. 10).

<sup>19</sup> Il film si può vedere al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=LB-WW7D3Ajo> [ultimo accesso 02.08.2024].

La seconda fase della serialità televisiva (1981-2000) è stata indubbiamente influenzata dall'evoluzione tecnologica dei mass media negli anni Ottanta. L'evento che ha segnato l'inizio di una nuova era televisiva in Israele è stata l'introduzione, nel 1993, del primo canale commerciale: Canale 2. Nonostante Katz *et al.* (1997) abbiano sottolineato la bassa qualità dei suoi programmi di intrattenimento, Canale 2 riscosse un ampio successo di pubblico ed ebbe anche un impatto positivo sulla produzione della fiction televisiva, sia in termini quantitativi che qualitativi, anche perché il criterio principale di valutazione era diventato il tasso di audience. Si calcola che le fiction a episodio unico siano state circa 75, le miniserie 18 (trasmesse da entrambi i canali) e le serie 34 (quasi tutte trasmesse su Canale 2).

Le tematiche affrontate nelle fiction di questo periodo erano più variegata rispetto al passato e non poche volte sono state capaci di accogliere anche le rivendicazioni politiche e culturali di alcuni segmenti della popolazione israeliana, come ad esempio quelle espresse contro i privilegi e l'egemonia culturale dei *Sabra* (termine riferito agli ebrei nati in Israele) e degli *Ashkenazi* (termine riferito agli ebrei provenienti dall'Europa occidentale). I temi legati all'immigrazione e al multiculturalismo hanno potuto conquistare uno spazio, così come gli argomenti riguardanti la libertà sessuale e i diritti individuali. Tra i serial più rappresentativi di questo periodo si possono menzionare *Hafúch* (1996-1998, Channel 2) e *Florentin* (1997-2001, Channel 2). Non è mancata la figura del soldato, rimasta sostanzialmente invariata, prigioniera del *tabù narrativo* costruito dopo lo scandalo di *Khirbet Khizzeb*. Il serial *Tironút* (1998-2001, Channel 2), per esempio, che racconta le storie quotidiane di alcuni militari dell'IDF, fornisce un loro ritratto estremamente positivo, riscuotendo un grande successo di pubblico e finendo per "incoraggiare molti giovani ad arruolarsi nella Brigata Givati" (Harlap, 2017, p. 13). La nascita di Canale 2 è coincisa anche con una minore produzione di fiction che trattavano i temi della cultura religiosa ebraica, allontanandosi dalla tradizione televisiva del periodo precedente. La televisione commerciale, per ovvie ragioni, dava maggiore spazio ai valori legati all'economia di mercato, all'individualismo e al consumismo. Il tema della religione ebraica e della vita dei religiosi ultraortodossi tornerà a diventare un tema familiare nelle fiction del nuovo millennio: *Ha-Chatzer* (2003, Tchelet TV), *Urím VéTumím* (2011, Yes), *Shababnikim* (2017-2018, HOT)

Il terzo periodo (dal 2000 a oggi) della serialità televisiva in Israele rappresenta, prima di tutto, il momento in cui essa recupera definitivamente lo scarto esistente con la produzione seriale di livello globale. Riprova ne è il fatto che molte delle fiction seriali di questo periodo sono state acquistate (e riadattate) dalle più importanti televisioni internazionali e piattaforme digitali: HBO, Netflix, Apple TV+, Hulu, etc. Harlap definisce quest'ultimo periodo con l'espressione "post-televisione israeliana" (2017, p. 14). L'inizio ufficiale dell'era post-telesiva avviene nel 2005 – anno in cui nascono HOT (la televisione via cavo) e YES (la televisione satellitare). Da questo momento in poi cresce significativamente la quantità delle fiction seriali trasmesse su queste due televisioni. In soli dieci anni, dal 2005 al 2015, sono stati prodotti 12 film per la tv, 25 miniserie e 75 serie lunghe. La "complessità narrativa" (Mittell, 2015) – che si distingue per ricercatezza estetica, strutture narrative articolate e ampia combinazione di generi – è il loro tratto distintivo.

La fiction drammatica che inaugura la produzione seriale dell'era post-telesiva è *BeTipúl* (2005-2006), trasmesso da HOT. Questo serial riveste una notevole rilevanza

nell'analisi delle produzioni successive – *Fanda* inclusa – poiché apre la strada alla tematizzazione del *post-combat trauma*. *BeTipúl* (In terapia) è emblematicamente ambientato nello studio di uno psicoanalista e tra i suoi cinque pazienti spiccano due ex militari traumatizzati, un pilota che soffre per aver sganciato una bomba di una tonnellata su civili innocenti e un soldato che non riesce a dimenticare le violenze di cui è stato testimone nella guerra del Kippur. I protagonisti di *Parashat Ha-Shavua* (2006-2009, HOT 3), *Nevelot* (2010, HOT 3), *Bnei Aruba* (2013-2016, Channel 10/Netflix), *Euphoria* (2012, HOT 3), *Ptzùim BaRósh* (2013-2016, HOT 3), *Hatufim* (2010-2013, Channel 2), *Tebran* (2020 - in corso, Kan 11) soffrono del disturbo da stress post-traumatico per aver usato violenza, aver torturato e anche ucciso in nome della sicurezza nazionale. Vale la pena sottolineare che sono del medesimo periodo anche tre celebri film israeliani che affrontano lo stesso argomento: *Beaufort* (2007), nominato all'Oscar come miglior film straniero, *Valzer con Bashir* (2008), vincitore del Golden Globe, e *Lebanon* (2009), vincitore del Leone d'oro al Festival di Venezia.

La rappresentazione della sofferenza psichica dei soldati superstiti della loro violenza – anche nella loro versione postmoderna di *infiltrati* (Nir, 2018) – vuole illuminare un disagio reale e profondo della società israeliana contemporanea, qualcosa che logora l'identità, la quotidianità, le relazioni, gli affetti, il sonno (Hochberg, 2013; Harlap 2013). La ripetuta narrazione di tale disagio introduce nel campo visuale e discorsivo elementi per una decostruzione dell'immagine di Israele e del suo esercito come vittime passive della storia e degli eventi. Mettere ripetutamente in scena il “trauma da carnefice” tende ad abrogare la passività come elemento narrativo credibile. In ciò si possono individuare alcuni riflessi dell'impatto sociale e culturale del movimento post-sionista, quello dei New Historians (Nir e Wainwright, 2020) e anche quello del movimento post-coloniale (Shohat, 2010).

Eppure, raccontare in serie il *post-combat trauma* non coincide con la volontà di superarlo, e non solo perché, come ha spiegato Freud (1986), l'involontaria coazione a ripetere è l'essenza dell'esperienza traumatica. In queste fiction non è mai tematizzata la necessità di spezzare il circuito della violenza – la diserzione, ad esempio, è fuori questione – perché il trauma non è visto soltanto come conseguenza di un evento del passato, ma anche come esito di una situazione che giunge dal futuro, ossia la soverchiante paura che deriva dal (quasi certo) prossimo evento di guerra o attentato. Thomas Elsaesser parla infatti di *loop traumatico* impossibile da elaborare, in quanto il trauma narrato non è soltanto “il tentativo di recuperare e ricomporre il passato, ma anche un modo per restare bloccati in un'attesa preconizzante” (2014, p. 402). Così, il racconto del trauma non tende a tematizzare il suo superamento, ma a ottenere un effetto analgesico, una terapia dei sintomi, affinché i personaggi possano continuare a vivere e, soprattutto, combattere senza soffrire, senza croci. Le parole di Sadia Abbas (2013, p. 185) spiegano bene il concetto: “L'autocoscienza non è altro che un ulteriore vortice della sofisticazione riflessiva, arruolata per ottenere una deroga che non può concedere”.

Si possono riconoscere qui, seppur in forma più opaca, i contorni della vecchia formula televisiva del soldato che “spara e piange”, in serie. Il “pianto” – ossia l'esposizione del trauma – è il suo scudo morale, l'elemento che inibisce *a priori* ogni possibilità di recriminazione nei suoi confronti, così come impedisce alla narrazione delle fiction di disallinearsi in modo radicale dalla versione ufficiale della storia della nazione, vale a dire la ragion d'essere della televisione israeliana. In altri termini, l'idea che Israele e il suo esercito non siano sempre vittime passive assolute non rappresenta più un *tabù narrativo*

nell'era della post-televisione. Il che, per certi versi, echeggia anche il recente motto politico utilizzato nelle campagne elettorali di alcuni partiti conservatori israeliani: “Smettiamola di chiedere scusa” (Ben Yehuda, 2023, p. 183). Ciò che invece non si può mettere in discussione è l'immanente dimensione etica delle loro azioni, anche quando sono apertamente offensive. Un post su Facebook del 2016 di Yitzhak Herzog, presidente dello Stato di Israele dal 2021, sintetizza bene il concetto: “I soldati dell'IDF sono figli di tutti noi. Definirli assassini è un abominio”<sup>20</sup>. Il *trauma televisivo* del 1978, ossia la messa in onda di *Khirbet Khizzeb*, persiste, quindi, e continua a condizionare, seppur in modo differente, anche le fiction della post-televisione. *Fauda* non fa eccezione.

### La serializzazione del caos

*Fauda*, che in arabo significa “caos”, non è solo il titolo del serial. È insieme una *parola d'ordine* e un *dispositivo narrativo*: i protagonisti della fiction la usano, infatti, come segnale per lanciare l'allarme via radio quando sono in pericolo e gli sceneggiatori la impiegano come criterio organizzativo ed estetico della narrazione, anche con l'implicita finalità di non sconfinare dal perimetro dell'attuale *consensus politico* della narrazione (post)televisiva.

Nelle sue quattro stagioni – ciascuna delle quali composta di dodici episodi – *Fauda* racconta le vicende di un'unità antiterrorismo dell'esercito israeliano che compie incursioni e operazioni militari sotto copertura (da *infiltrati*) nei territori palestinesi (West Bank, Cisgiordania, Gaza) e in altri paesi (Belgio, Libano). La prima stagione (2015) si concentra sugli sforzi compiuti per catturare uno dei capi di Hamas in Cisgiordania, Abu Ahmed, soprannominato “la pantera”, che erroneamente si credeva ucciso in una precedente operazione antiterrorismo dell'esercito israeliano. Abu Ahmed è accusato di essere il mandante dell'uccisione di 116 israeliani in un attentato. La seconda stagione (2017-2018) si sviluppa attorno al conflitto – che diventa progressivamente di carattere personale – tra la squadra militare israeliana e Nidal, soprannominato “Al-Makdasi” (della città santa), il cui padre è il capo spirituale di Hamas, lo sceicco Avdallah. Nidal, a differenza del padre e di Abu Ahmed, è un dissidente di Hamas che vuole radicare nei territori palestinesi la causa dello Stato islamico (Isis). La terza stagione (2019-2020) è ambientata interamente a Gaza e racconta gli sforzi dell'unità antiterrorismo per liberare due giovani israeliani rapiti e tenuti in ostaggio da Bashar, figlio di un capo militare di Hamas. La quarta stagione (2022-2023) è ambientata in più luoghi: Jenin (Cisgiordania), Libano e Bruxelles. La trama narra il lavoro della squadra antiterrorismo per liberare il capitano Gabi, rapito a Bruxelles, a causa del tradimento di un confidente, e tenuto in ostaggio dagli Hezbollah in Libano.

Così raccontate, le trame principali delle quattro stagioni sembrerebbero seguire una semplice cronologia causa-effetto, ma nella narrazione seriale, composta complessivamente (finora) di 48 episodi, la cronologia è decisamente più complicata. Azione e reazione non si susseguono in modo lineare, in primo luogo perché la storia si sviluppa contemporaneamente in due contesti, in Israele e nei territori palestinesi. Inoltre, il continuo passaggio dei protagonisti<sup>21</sup> dai panni dei soldati israeliani a quelli dei

<sup>20</sup> La citazione è riportata nell'articolo di Nurith Gertz e Raz Yosef (2017, p. 2).

<sup>21</sup> Diversi tra i membri della squadra antiterrorismo operano anche come “infiltrati”, in ebraico definiti *Mist'aravim*, ossia coloro che diventano arabi.

palestinesi complica ulteriormente lo sviluppo lineare delle trame. A ciò si deve aggiungere l'impatto che produce la specifica struttura della narrazione seriale che, come ha spiegato John Fise (1986, p. 402)., essendo segmentata, tende a generare un testo aperto, cioè “che offre più facilmente una gamma di potenzialità semiotiche rispetto a un testo come il film che si basa più su una sequenza narrativa di causa-effetto dovuta ai suoi principi strutturanti, che sono elementi che portano a una chiusura semiotica”

In *Fauda*, tutto ciò si traduce nella creazione di una molteplicità di azioni e reazioni senza fine, dove non solo risulta difficile individuare l'origine della catena degli eventi, ma diventa persino inutile, perché attacchi e contrattacchi, causa ed effetto, finiscono per equivalersi. Ad aggravare un simile esito v'è l'assenza di una profondità storica – tratto tipico delle opere postmoderne (Jameson, 2007) – nella narrazione degli eventi, i quali sono sempre collocati nel presente. In questo modo viene meno la possibilità di raccontare il “conflitto israelo-palestinese”. Anche la promessa contenuta nello *straplina* del serial – quella di raccontare “le storie umane di entrambi i lati del conflitto” – si rivela per molti versi insostenibile. Ignorare il tema dell'occupazione israeliana dei territori palestinesi impedisce di cogliere il senso di fondo delle storie umane e della realtà quotidiana di tutti i personaggi del serial, sia del lato israeliano sia del lato palestinese, e rende indecifrabile l'odio, la paura e la violenza che riempiono lo schermo e che modellano le esistenze. “*Fauda* si sviluppa come una perpetua recita di un ciclo infinito di vendetta che manda in frantumi la possibilità di fare i conti con la dimensione storica o con le responsabilità” (Ben Yehuda, 2023, pp. 181-182).

Si possono forse individuare due brevi momenti in cui si accenna fuggacemente all'occupazione e alla storia del conflitto tra Israele e Palestina. Il primo è inserito in *Episode 1.01* (01x01), quando Abu Khalil, fratello del ricercato Abu Ahmed, si rivolge al nipote che si sta sposando e dice: “Quando ti guardo, Bashir, e guardo te, Amal, dico a me stesso questa è la vendetta migliore. Nonostante l'occupazione, generiamo ancora figli. Andiamo avanti, creiamo famiglie, abbiamo figli e prosperiamo”<sup>22</sup>. Il secondo momento è quello in cui Abu Maher, responsabile della sicurezza dei territori palestinesi parla con suo figlio, Maher, in un caffè vicino al mare nella città di Giaffa (Israele), per convincerlo a non arruolarsi nella lotta armata:

Abu Maher: “Non è un posto bellissimo?”

Maher: “Sì, bellissimo, ma non è nostro. Lo era”.

Abu Maher: “Davvero pensate di poter distruggere tutte queste strutture? Di annientare tutta Israele? Di far crollare tutti questi edifici?”.

Maher: “Papà, sono solo edifici”.

Abu Maher: “No, figlio mio, quelli non sono solo edifici. Ti rendi conto di che tipo di industrie si trovano qui? Che l'economia israeliana è proprio come quella americana? Qui non è come il resto del Medio Oriente. Qui ci sono le startup proprio come nella Silicon Valley, in America. E, soprattutto, qui le persone vogliono vivere, non vogliono morire. Svegliati. Non possono sparire nel nulla”<sup>23</sup>.

Poi il padre va avanti e spiega al figlio che non può fidarsi di Al-Makdasi, il terrorista ricercato dalla sicurezza israeliana, dicendogli: “Lui tradirebbe chiunque lavori per lui, se servisse ai suoi scopi. Non rischierebbe la tua vita per te”. E il figlio ribatte: “E qualcuno

<sup>22</sup> *Episode 1.01* (Ep. 01x01)(22'36" - 23'30).

<sup>23</sup> *Episode 2.08* (Ep. 02x08) (28' 26" - 30'40").

potrebbe accusare te di aver tradito tutti per avere una vita comoda e che avresti dovuto continuare a lavorare per la Resistenza”.

Si viene a sapere, *en passant*, nei pochi istanti di una festa di matrimonio o davanti a un caffè, che vi è un’occupazione in corso, che i territori israeliani un tempo erano palestinesi e che la resistenza palestinese ha una sua storia e ragion d’essere (Morag, 2013; Nir e Wainwright, 2020), che non si può ridurre al solo terrorismo islamista. Davvero poco per dare un senso logico e cronologico agli eventi narrati nel serial, che appaiono invece organizzati in modo caotico, creando, appunto, un’inestricabile *fauda*.

### Realismo o disegno realistico?

*Fauda*, come già detto, ha avuto un grande successo di pubblico, sia in Israele che altrove: il “New York Times” lo ha definito “the best Tv show of 2017”, classificandolo al secondo posto nel 2020; Netflix lo ha distribuito in circa 190 paesi come *canned programming* (programma pronto per l’uso) – contrariamente a quanto accaduto con gli altri format israeliani, ai quali sono stati *sbiaditi* i tratti locali prima di distribuirli nel mercato internazionale. Le indubbie qualità televisive del serial –ossia una sapiente combinazione di generi: azione, thriller e spy-story – e il preesistente e diffuso interesse per il conflitto israelo-palestinese sono annoverati tra i principali motivi del suo successo internazionale (Ribke, 2019). Il realismo resta, tuttavia, l’aspetto maggiormente apprezzato. Si è già detto che la realtà storica di entrambi i contesti è esclusa, in vari modi, dalla narrazione. Resta da capire allora su quali elementi poggia il realismo che gli viene attribuito.

Si deve notare, in primis, che *Fauda* narra eventi contemporanei, con i quali gli spettatori hanno familiarità. Il contingente cronachistico è talmente presente che spesso si ha l’impressione di trovarsi davanti a un notiziario. Vengono in mente le immagini del film-documentario *The Gatekeepers* (2012) guardando alcune scene di *Fauda*, in particolare quelle in cui vi è un costante inquadramento dei territori palestinesi attraverso le videocamere satellitari. Inoltre, diversi personaggi palestinesi hanno in comune svariate caratteristiche biografiche o fisiche con miliziani o leader palestinesi realmente esistenti. Ad esempio, Abu Ahmed assomiglia molto a Ibrahim Hamed, uno dei leader di Hamas in Cisgiordania, ritenuto responsabile della morte di 78 israeliani in diversi attacchi.

Altro elemento su cui si costruisce il realismo di *Fauda* è la rappresentazione della vita quotidiana dei membri della squadra antiterrorismo israeliana, capeggiati dal carismatico Doron Kavillio (interpretato da Lior Raz, *ex* membro della suddetta unità e anche uno degli sceneggiatori del serial, insieme al giornalista Avi Issacharoff). Il protagonismo di Raz – on-screen e off-screen – assegna a *Fauda* un’aura di attendibilità difficile da scalfire: chi meglio di un ex soldato dell’antiterrorismo può spiegare cosa accade dentro un’organizzazione non trasparente e inaccessibile al pubblico? L’attenzione ai dettagli e la stilizzazione dei particolari nella vita dei protagonisti rappresentano altri elementi posti alla base della percezione della serie come realistica. La vulnerabilità e complessità dei personaggi è inoltre funzionalizzata a consolidare la loro credibilità e, allo stesso tempo, a rendere più facile l’identificazione del pubblico con essi.

La cura dei dettagli appare minore nella rappresentazione della vita dei palestinesi. Si potrebbero menzionare – come esempi parziali – la non convincente padronanza dell’arabo da parte degli attori israeliani (Ben Yehuda, 2020), oppure l’uso inappropriato di

certe parole arabe in contesto palestinese, come *habibti* o *fanda*, che rendono davvero *cringe* alcune scene (Zeidan, 2020); l'irrealistica rappresentazione dei territori palestinesi come *check point free* o *settler free* (Kashua, 2018); i dialoghi improbabili e quasi sempre *naïf* tra i personaggi palestinesi. Segno evidente che la percezione del pubblico palestinese non è tenuta in grande considerazione dai produttori del serial. Tuttavia, va riconosciuto che i principali personaggi palestinesi non sono privi di una complessità e profondità psicologica. In altre parole, non sono descritti come meri terroristi che fanno soltanto farsi esplodere. Si potrebbe ragionevolmente pensare, a tale proposito, che questa scelta narrativa dipenda anche dal bisogno di creare una fiction moderna in grado di soddisfare i gusti di un pubblico globale che, grazie anche all'enorme offerta delle piattaforme digitali, ha potuto sviluppare nel tempo una forte capacità critica e un'autonomia di giudizio, quasi adottando quella che Herta Herzog (1986, p. 75) ha definito "script-writer stance of the viewer". In altre parole, può dirsi una risposta all'altezza delle richieste del mercato audiovisivo, anche con la finalità di garantirsi investimenti per una prolungata produzione. Il mercato, sebbene sia sempre un soggetto silente, esercita un'influenza decisiva nella creazione delle narrazioni audiovisive che gli sono destinate. Ignorarlo può condurre l'interprete a formulare valutazioni superficiali.

In generale, comunque, si può senza dubbio affermare che i metodi, le tecniche e lo stile tendono alla costruzione di un disegno realistico del serial, il quale poggia essenzialmente sulla creazione di universi familiari e "abitabili dal pubblico" (Eco, 1986), ossia mondi composti da rituali, oggetti, trame e stereotipi riconoscibili dagli spettatori e che riescono a suscitare sensazioni di frequenti *déjà vu*. In altri termini, il serial rientra in quelle categorie che John Ellis (1982, p. 7) ha posto alla base del realismo visuale: "La particolare rappresentazione (di film o programmi TV) dovrebbe essere conforme alle nozioni di ciò che ci aspettiamo che accada; dovrebbe spiegarsi in modo adeguato al pubblico; dovrebbe essere conforme a particolari nozioni di psicologia e motivazione dei personaggi".

Ma possono considerarsi sufficienti questi elementi per qualificare *Fanda* come opera realistica? O meglio: quanto la realtà funge da trampolino per il suo realismo? La risposta non è facile, perché come ha spiegato Raymond Williams (2015, p. 45) "il termine realismo [...] è così variamente usato ed è, essenzialmente, così complesso nei suoi riferimenti, che qualsiasi spiegazione adottata come etichetta è quasi di sicuro superficiale". Occorre, pertanto, scegliere un criterio valutativo che sposti il punto di vista fuori dal perimetro formalistico, liberandoci dal rischio di etichettamento.

Come già detto, l'approccio scelto da Fredric Jameson si rivela fecondo in questa analisi, perché ritiene che il realismo – letterario, cinematografico o televisivo – sia prima di tutto "una questione di necessità" (Jameson, 2010, p. 371), ossia la risposta all'impellente bisogno di comprendere la realtà, in virtù del fatto che "la realtà è al contempo sia la forza irresistibile sia l'ostacolo inamovibile" per raggiungere tale comprensione. L'accezione jamesoniana del realismo, in cui è implicitamente racchiusa un'aspirazione alla verità, spinge a riconoscere un movimento dialettico tra il bisogno di comprendere la realtà e la realtà stessa, come base imprescindibile di ogni espressione realistica. Di conseguenza, il realismo può essere essenzialmente inteso come una "categoria epistemologica" (Jameson, 2003, p. 134).

Applicando le lenti di Jameson su *Fanda*, si evince facilmente che il serial non è classificabile come realistico, in quanto non soddisfa la condizione primaria del realismo,

ossia l'esigenza di conoscere la realtà "delle storie umane di entrambi i lati del conflitto". La realtà è rappresentata, al massimo, come un elemento decorativo o pittoresco; i dettagli delle vite e i linguaggi dei personaggi come dei preziosismi in più, aventi la funzione di rassicurare i pubblici circa l'aderenza della narrazione alla realtà. In altre parole, escludendo dal campo visivo e discorsivo la prospettiva storica e l'odierna realtà dell'occupazione israeliana, la fiction elimina in radice ogni possibile esplorazione epistemologica.

### Back to trauma and beyond

Nelle sue prime tre stagioni, *Fauda* non cade facilmente nel cliché narrativo del soldato israeliano "shooting and crying". I membri della squadra antiterrorismo sono più *Israeli warriors* che veterani traumatizzati (Hochberg, 2019). Dalla prima alla terza stagione, infatti, si assiste a un'escalation nelle scene che rappresentano la violenza perpetrata dai militari israeliani. Un dato oggettivo che riflette tale escalation può rintracciarsi nel numero di palestinesi (e arabi) uccisi nei conflitti armati di ogni stagione: 14 nella prima, 29 nella seconda e 59 nella terza (56 nella quarta). Una spettacolare violenza vista dalla prospettiva del mirino o della videocamera del drone, al ritmo di "spara, corri, bombarda, ricarica, salta, spara, corri, bombarda", che evoca implicitamente i *war video games*, i quali, dopo l'11 settembre 2001, sono regolarmente utilizzati dagli eserciti di tutto il mondo, sia per addestrare i soldati sia per guarire i loro traumi post-combattimento (Farocki, 2014).

Nella quarta stagione, invece, Doron e compagni sono rappresentati come soldati annoiati, invecchiati e, soprattutto, stanchi di uccidere e torturare, pur continuando a farlo regolarmente in ogni episodio. Sin dal primo, infatti, Doron, con il rancore e il candore di chi è superstite della propria violenza, esprime il suo disagio al capitano Gabi:

Gabi: Sai, io sono più vecchio di te. Ho visto cose che neanche puoi immaginare, ma riesco ancora a dormire la notte. Mi alzo al mattino, preparo la colazione ai miei figli e sono un padre e un buon amico perché so come tenere vita e lavoro separati.

Doron: Ma non ti vergogni, Gabi? C'è qualcuno in questo mondo che non hai usato? Ho sentito come parlavi a quella tua fonte, quel dolce ragazzo che hai cresciuto.

Gabi: Sei davvero un ingrato. Non riesci nemmeno a capire che ti sto aiutando.

Doron: Mi staresti aiutando, tu? Ricordi quando volevo lasciare l'unità? Ti supplicai, ricordi, eh? E tu dicesti "Doron, un'ultima volta, solo un'ultima operazione". Sapevi molto bene come tenermi con te. Certo che dormi bene. Non perché tu sia un buon padre e un buon amico, ma perché non te ne frega un cazzo, perché non sei mai tu ad ammazzare, ti assicuri che siamo sempre noi a premere quel fottuto grilletto.

Dopo sarà Eli, il capo dell'unità, a informare il capitano Hila della sua intenzione di lasciare l'esercito a causa del *burnout*. Nonostante l'obiezione di questa ("Non puoi andartene ora. Siamo in guerra"), Eli risponde: "Siamo sempre in guerra. Quand'è che cesserà il fuoco?". Anche Steve, uno dei più anziani della squadra, decide di andarsene alla fine dell'ultima operazione, per evitare in extremis che la moglie lo abbandoni. Sagi e Nurit, invece, i più giovani del gruppo, si dedicano con passione al lavoro, mostrandosi disposti a sacrificare anche la possibilità di diventare genitori pur di continuare a combattere.

L'ultima scena mostra Doron e i membri della squadra gravemente feriti e stesi a terra in cerchio, nello spiazzo antistante un edificio in rovina, teatro dell'ultimo combattimento eroico. Presi tutti per mano e sotto una pioggia battente iniziano a recitare preghiere in ebraico, e poi in arabo, evocando il giorno del giudizio. Doron, moribondo a terra, pronuncia sottovoce le ultime parole: "Ascolta, Israele. Il Signore è nostro Dio". In lontananza, si vedono arrivare due elicotteri per il soccorso, dai quali si comunica via radio di essere pronti per l'atterraggio e la messa in salvo dei traumatizzati – ma, naturalmente, invincibili – *Israeli warriors*.

La nuova stagione di *Fauda* è così annunciata. Per continuare a essere credibile e commerciabile, dovrà semplicemente continuare a essere realistica senza la realtà, verista senza la verità, limitandosi a imitare le immagini mediatiche e stereotipate delle "storie umane di entrambi i lati del conflitto" – costruite anche con il massiccio contributo off-screen dello staff di *Fauda*<sup>24</sup> – che sembrano essersi già ulteriormente consolidate nella mente dei vari pubblici durante questi lunghi mesi di cronaca dalla guerra.

## References

Abbas, S. (2013). The Echo Chamber of Freedom: The Muslim Woman and the Pretext of Agency. *boundary 2*, 40(1), 155-189. <https://doi.org/10.1215/01903659-2072909>.

Barthes, R. (1988). *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi.

Beam, E. (2009). Film Keeps Palestine-Israel Dialogue 'Alive'. *The Duke Chronicle*, 15 September, <https://www.meforum.org/campus-watch/16055/film-keeps-palestine-israel-dialogue-alive-incl> [ultimo accesso 02.08.2024].

Ben Yehuda, O. (2020). The Retribution of Identity: Colonial Politics in Fauda. *Association for Jewish Studies*, 44(1), 1-21. <https://doi.org/10.1017/S0364009419000862>.

Ben Yehuda, O. (2023). Shooting, Not Crying: Reckoning with Violence in Prisoners of War, Homeland and Fauda. *Postcolonial Interventions*, VIII (2), 175-220.

Cafferri, F. (2024). "Inaccettabile il testo approvato da Hamas. Ma Netanyahu non ha un vero piano". Parla l'ideatore di "Fauda". *la Repubblica*, 8 maggio, [https://www.repubblica.it/esteri/2024/05/08/news/guerra\\_israele\\_hamas\\_intervista\\_avi\\_issacharoff\\_fauda-422864109/](https://www.repubblica.it/esteri/2024/05/08/news/guerra_israele_hamas_intervista_avi_issacharoff_fauda-422864109/) [ultimo 02.08.2024].

---

<sup>24</sup> Gli interventi politici dei membri dello staff di *Fauda* sono numerosi e riempiono quotidianamente le attivissime pagine social del serial israeliano. Valga da esempio l'ultima dichiarazione dello sceneggiatore Avi Issacharoff, con la quale entra a gamba tesa nel dibattito politico-militare, esprimendo la propria contrarietà sull'accordo per un cessate il fuoco approvato da Hamas nonché sulle strategie complessive dell'esercito israeliano. Tali dichiarazioni sono state prontamente diffuse dai media internazionali (cfr. Cafferri, 2024).

Corriere della Sera (2023). L'attore israeliano Idan Amedi torna a combattere: «Questa non è "Fauda", questa è vita reale». Corriere della Sera, 13 ottobre, <https://video.corriere.it/esteri/attore-israeliano-idan-amed-i-torna-combattere-questa-non-fauda-questa-vita-reale/06c79fb8-69a8-11ee-bbc5-4ad23a10b29e> [ultimo accesso 03.08.2024].

Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt.

Ellis, J. (1982). *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. London-New York: Routledge.

Elsaesser, T. (2014). *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*. London: Routledge.

Farocki, H. (2014). Serious Games. *NECSUS*, 3(2), 89-97. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15150>.

Fatto Quotidiano (2024). Sembra Fauda, ma il blitz a Jenin è reale. *Il Fatto Quotidiano*, 31 gennaio, <https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2024/01/31/gaza-sembra-fauda-ma-i-l-blitz-a-jenin-e-reale-camuffati-nellospedale/7428061/> [ultimo accesso 31.01.2024].

Fiske, J. (1986). Television: Polysemy and Popularity. *Critical Studies in Mass Communication*, 3(4), 391-408. <https://doi.org/10.1080/15295038609366672>.

Freud, S. (1986). *Al di là del principio di piacere*. Torino: Bollati Boringhieri.

Gertz, N., & Yosef, R. (2017). Trauma, Time, and the 'Singular Plural'. *The Israeli Television Series Fauda. Israel Studies Review*, 32(2), 1-20. <https://doi.org/10.3167/isr.2017.320202>.

Harlap, I. (2013). Serial Trauma: Seriality and Post-Trauma in the Israeli Television Drama *Parashat Ha'Shavu'a*. *Jewish Film and New Media: An International Journal*, 1(2), 166-189. <https://digitalcommons.wayne.edu/jewishfilm/vol1/iss2/4> [ultimo accesso 03.08.2024].

Harlap, I. (2017). *Television Drama in Israel. Identities in Post-TV Culture*. New York-London-Oxford-New Delhi-Sydney: Bloomsbury.

Herzog, H. (1986). Decoding Dallas. *Culture and Society*, 24(1), 74-77. <https://doi.org/10.1007/BF02695943>.

Hilmes, M. (2003). *The Television History Book*. London: BFI.

Hochberg, G. (2013). Soldiers as Filmmakers: On the Prospect of "Shooting War" and the Question of Ethical Spectatorship. *Screen*, 54(1), 44-61. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs066>.

Hochberg, G. (2019). From “Shooting and Crying” to “Shooting and Singing”: Notes on the 2019 Eurovision in Israel. *Contending Modernities*, 17 May. <https://contendingmodernities.nd.edu/global-currents/shooting-and-singing/> [ultimo accesso 02.08.2024].

Jameson, F. (2003). *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Milano: Sansoni.

Jameson, F. (2007). *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi.

Jameson, F. (2010). Realism and Utopia in *The Wire*. *Criticism*, 52(3-4), 359-372.

Jerusalem Post (2024). Fauda producers rejected storyline of Hamas cross-border attack as unbelievable, *Jerusalem Post*, 5 February, <https://www.jpost.com/israel-news/culture/article-785180> [ultimo accesso 02.08.2024].

Kashua, S. (2018). Les Arabes à travers le prisme déformant d'une série israélienne. *OrientXXI*, 19 Février. <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/les-arabes-a-travers-le-prisme-deformant-d-une-serie-israelienne,2266> [ultimo accesso 02.08.2024].

Katz, E. (1971a). Television comes to the Middle East. *Society*, 8(8), 42-50. <https://doi.org/10.1007/BF02908326>.

Katz, E. (1971b). Television Comes to the People of the Book. In I.L. Horowitz (Ed.). *The Use and Abuse of Social Science* (pp. 42-50). New Brunswick: Transaction Books.

Katz, E., Haas, H., & Gurevitch, M. (1997). 20 Years of Television in Israel: Are there Long-Run Effects on Values, Social Connectedness, and Cultural Practices. *Journal of Communication*, 47(2), 3-20.

Magri, F. (2023). Avi Issacharoff: “Fauda ha anticipato i fatti di Jenin. La soluzione del governo è l'escalation”, *La Stampa*, 30 gennaio, [https://www.lastampa.it/esteri/2023/01/30/news/avi\\_issacharoff\\_fauda\\_ha\\_anticipato\\_i\\_fatti\\_di\\_jenin\\_la\\_soluzione\\_del\\_governo\\_e\\_lescalation-12612017](https://www.lastampa.it/esteri/2023/01/30/news/avi_issacharoff_fauda_ha_anticipato_i_fatti_di_jenin_la_soluzione_del_governo_e_lescalation-12612017) [ultimo accesso 02.08.2024].

Liebes, T., & Soffer, O. (2010). Introduction. *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture*, 29(2), 135-136.

Lindsay, U. (2009). Shooting film and crying. Middle East Research and Information Project, MERIP, 15 March, <https://merip.org/2009/03/shooting-film-and-crying> [ultimo accesso 02.08.2024].

- Lukács, G. (1997). *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- Merton, R. (2019). *La sociologia francese contemporanea*. Lecce: Kurumuny.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV*. New York: New York University Press.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London: I.B. Tauris.
- Nir, O. (2018). *Signatures of Struggles. The Figuration of Collectivity in Israeli Fiction*. New York: State University of New York Press.
- Nir, O., & Wainwright, J. (2020). *Rethinking Israel and Palestine*. London-New York: Routledge.
- Oren, T.G. (2004). *Demon in the Box: Jews, Arabs, Politics and Culture in the Making of Israeli Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Piccolo, R. (2023). *La tragica attualità di Fauda, la serie tv sul conflitto israelo-palestinese*. Wired, 11 ottobre, <https://www.wired.it/article/fauda-israele-serie-tv-netflix-conflitto-lior-raz-shin-bet/> [ultimo accesso 03.08.2024].
- Ribke, N. (2019). *Fauda television series and the turning of asymmetrical conflict into television entertainment*. *Media, Culture and Society*, 41(8), 1245-1260. <https://doi.org/10.1177/0163443718823142>.
- Sarsini, D. (2024). *Travestiti in ospedale, a Jenin blitz in stile Fauda*. AGI, 30 gennaio, <https://www.agi.it/estero/news/2024-01-30/travestiti-ospedale-jenin-blitz-stile-fauda-25073794/> [ultimo accesso 03.08.2024].
- Schejter, A. (1996). *The Cultural Obligations of Broadcast Television in Israel*. *International Communication Gazette*, 56(3), 183-200. <https://doi.org/10.1177/001654929605600302>.
- Shapira, A. (2000). *Hirbet Hizah: Between Remembrance and Forgetting*. *Jewish Social Studies*, 7(1), 1-62. 10.1353/jss.2000.0022.
- Shohat, E. (2010). *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. London: I.B. Tauris.
- Uglietti, B. (2024). *La star di Fauda Idan Amedi racconta i combattimenti e il suo ferimento a Gaza*. *Avvenire*, 25 gennaio. <https://www.avvenire.it/mondo/pagine/idan-amedì> [ultimo accesso 03.08.2024]

Williams, R. (2015). *Il dottor Caligari a Cambridge. Cinema, dramma e classi popolari*. Verona: Ombre Corte.

Zeidan, G. (2020). 'Fauda' Isn't Just Ignorant, Dishonest and Sadly Absurd. It's anti-Palestinian Incitement. *Haaretz*, 24 April.

<https://www.haaretz.com/israel-news/2020-04-24/ty-article-opinion/.premium/fauda-is-nt-just-ignorant-dishonest-and-absurd-its-anti-palestinian-incitement/0000017f-e20e-d804-ad7f-f3fe44720000> [ultimo accesso 02.08.2024]

### TV series and Films cited

Beaufort (2007, Joseph Cedar).  
 Bitchilát Káyitz 1970 (1972, Edward Adler).  
 Bnei Aruba (Hostages) (Channel 10/Netflix, 2013-2016, 2 stagioni).  
 Euphoria (HOT 3, 2012, 1 stagione).  
 Fauda (Yes Oh, 2015 – in corso, 4 stagioni).  
 Fernheim (1971, Yossi Israel).  
 Florentin (Channel 2, 1997-2001, 3 stagioni).  
 HaChatzer (Tchelet TV, 2003, 1 stagione).  
 Hafúch (Channel 2, 1996-1998, 3 stagioni).  
 Hatufim (Prisoners of War) (2010-2013, Channel 2, 2 stagioni).  
 Khirbet Khizeh (1978, Ram Loevy).  
 Lvanon (Lebanon) (2009, Samuel Maoz).  
 Nevelot (HOT 3, 2011, 1 stagione).  
 Parashat Ha-Shavua (HOT 3, 2006-2009, 3 stagioni).  
 Ptzuim BaRósh (HOT 3, 2013-2016, 2 stagioni).  
 Shababnikim (HOT, 2017-2018, 2 stagioni).  
 Shomrei HaShaf (The Gatekeepers) (2012, Dror Moreh).  
 Siach Lochamim (1969, Nola Chilton).  
 Stella (1975, Ram Loevy).  
 Tehran (Kan 11, 2020 – in corso, 2 stagioni).  
 Tironút (Channel 2, 1998-2001, 3 stagioni).  
 Urim VeTumim (Yes, 2011, 1 stagione).  
 Vals Im Bashir (Valzer con Bashir) (2008, Ari Folman).

### About the author

**Iside Gjergji** è Professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e della comunicazione presso l'Università eCampus. Si occupa di teoria sociale, istruzione digitale, genere e media, forme estetiche postmoderne, serialità televisiva, migrazioni e razzismo. Nell'ambito dei rapporti tra genere e media studies ha svolto una ricerca su Herta Herzog, una delle madri fondatrici della sociologia della comunicazione, della radio e dei programmi seriali, pubblicando in seguito la monografia *Il volto acustico della voce. Pubblico, serialità e genere in Herta Herzog* (Meltemi, 2023) e curando l'edizione italiana del testo di Herta Herzog, *Sull'esperienza surrogata* (Kurumuny, 2022). Ha inoltre pubblicato *Sulla governance delle migrazioni. Sociologia dell'underworld del comando globale* (FrancoAngeli, 2016), *"Uccidete Sartre!". L'anticolonialismo e l'antirazzismo di un revenant* (Ombre Corte, 2018); *Sociologia della tortura. Immagine e pratica del supplizio postmoderno* (Ca' Foscari Venice University Press, 2019).