

# Tra mito e Rivelazione: guerra e violenza nel canto di Debora

di *Debora Tonelli*

This paper investigates the topic of divine justice, which animates many pages of the Old Testament and, nevertheless, cannot be understood in an unambiguous conception or through the study of a single text. An analysis of The Song of Deborah reveals a number of aspects essential for addressing the subject: the necessity to rethink certain categories – especially history, myth, and revelation – that continuously turn up in the history of biblical and Christian interpretation, yet with different meanings and values. To understand the biblical text, therefore, the necessity becomes apparent to reposition it – where possible – in its historical and literary context and to claim not its chronological purpose, but that of the interpretation of the real in function of a certain understanding of divinity held by its authors. As a result, YHWH's violence and war are never ends in themselves, but continuously refer to something else, that is to the world of the biblical authors. The interpretation of the song therefore consists in capsizing the perspective: not looking for the God who reveals himself, but trying to grasp the desires and the necessities of those who have narrated him in the biblical text.

## 1. *Storia, mito e Rivelazione*

Il canto di Debora è un componimento poetico collocato nel capitolo quinto del Libro dei Giudici, uno dei libri storici dell'AT. Nel contesto biblico, il concetto di storia è quanto mai ambiguo e bisognoso di specificazioni. Con esso, da Erodoto in poi, la tradizione occidentale intende quell'insieme di fatti ed eventi verificabili, che sono accaduti «realmente».<sup>1</sup> I racconti storici sono quindi caratterizzati da un aspetto veritativo che non è sottoposto alla credenza soggettiva e consiste piuttosto di «dati» che avanzano una pretesa di evidenza e di oggettività, suscettibili, in un secondo momento, di venir interpretati. Si tratta, semplicemente, di cose già avvenute, non modificabili e variamente interpretabili, ma irriducibilmente vere. La verità dei racconti storici è affidata alla loro aderenza al reale, a differenza del mito, che appartiene alla sfera della cifra con la quale si interpreta il mondo. Secondo la definizione di Eliade:

---

<sup>1</sup> Le *Storie* di Erodoto costituiscono il primo tentativo di conoscenza e trasmissione di fatti 'realmente' accaduti e hanno dato vita all'idea di storia che l'età moderna ha ereditato. Ho già trattato questo aspetto in D. TONELLI, *Il Decalogo. Uno sguardo retrospettivo* (Scienze religiose. Quaderno, Nuova Serie, 25), Bologna 2010, pp. 31-32

«il mito narra una storia sacra; riferisce un avvenimento che ha avuto luogo nel Tempo primordiale, il tempo favoloso delle 'origini'. In altre parole, il mito narra come, grazie alle gesta degli Esseri Soprannaturali, una realtà è venuta ad esistenza ... Il mito quindi è sempre la narrazione di una 'creazione': riferisce come una cosa è stata prodotta, ha cominciato ad *essere*. Il mito parla solo di ciò che è accaduto *realmente*, di ciò che si è pienamente manifestato ... I miti descrivono le diverse, e talvolta drammatiche irruzioni del sacro (o del «soprannaturale») nel Mondo. È questa irruzione del sacro che *fonda* realmente il Mondo e che lo fa come è oggi».<sup>2</sup>

Rispetto a tale questione, ovvero al rapporto tra narrazione e realtà storica, i racconti biblici si pongono in modo diverso rispetto a quelli, per esempio, di Tucidide. Lo storico greco avanza una pretesa di aderenza tra la narrazione e la realtà dei fatti che rende la prima sempre verificabile tramite la seconda. Nel caso dei racconti biblici questa pretesa è assente e per storia si intende qualcosa di molto diverso, perché diverso è il fine che i suoi autori si pongono. Lo scopo dei racconti biblici non consiste nel riportare un fatto né propriamente nel raccontare come qualcosa sia venuta in essere, ma nel mettere in scena un significato, nell'offrire una chiave di lettura del reale. Ne consegue che la narrazione non è fine a se stessa, ma è lo strumento per orientare il lettore verso una verità. Il materiale raccolto dalla tradizione viene così piegato alle esigenze dei suoi autori e gli eventi descritti non hanno valore per se stessi, ma per il significato che intendono mettere in scena.<sup>3</sup>

Questo modo di concepire il racconto è strettamente connesso con un'altra caratteristica della letteratura biblica, ovvero l'assenza di una storiografia. Gli autori biblici, infatti, non avvertono mai la necessità di spiegare il significato di un racconto, né il modo e le ragioni per le quali lo manipolano. Essi si limitano piuttosto a intervenire sui racconti ereditati dalla tradizione in modo da piegarli alle proprie esigenze. Il tipo di linguaggio e di immagini utilizzati provengono dalla tradizione, ma spesso sono elaborati in modo da esprimere significati nuovi. Questi interventi dovevano apparire evidenti agli interlocutori dell'epoca, mentre rimangono spesso oscuri per noi.

Per gli autori biblici la messa in scena della loro concezione di Dio e del mondo ha a che fare con la rivelazione di Jhwh ai Profeti e al popolo di Israele. In realtà, il concetto di Rivelazione appartiene alla tradizione cristiana – e non biblica – e consiste in una interpretazione *a posteriori* del modo in cui Dio si relaziona all'uomo nella narrazione biblica e nella

<sup>2</sup> M. ELIADE, *Mito e realtà*, Roma 1985, pp. 27-28 (ed. orig. *Myth and Reality*, New York 1963).

<sup>3</sup> Non si può tuttavia escludere a priori la possibilità di ricavare dal testo del canto qualche dato storico sull'Israele antico, che va comunque confortato da prove archeologiche e letterarie più certe. L'opera di U. BECHMANN, *Das Deboralied zwischen Geschichte und Fiktion: eine exegetische Untersuchung zu Richter 5*, Bamberg 1989 si basa proprio sulla dialettica tra storicità e finzione all'interno del canto. In particolare l'autrice critica l'ipotesi che si possa ricostruire quella fase storica di Israele a partire dal poema in questione, soprattutto perché il significato di alcuni termini rimane oscuro, p. 21.

storia.<sup>4</sup> Non è questa la sede per approfondire oltre questo concetto, ma è importante sottolineare la differenza che lo separa dal mito: diversamente da quest'ultimo, che si riferisce a un tempo primordiale, la rivelazione di Dio a Israele avviene nella storia. Alcuni racconti biblici conservano immagini mitiche più antiche, ma con l'intenzione di superarle in forza di una verità nuova, che è appunto l'irruzione del sacro nel tempo storico.<sup>5</sup> Bisogna pertanto compiere lo sforzo di distinguere tra il contenuto di una narrazione biblica e il linguaggio con il quale essa viene costruita.

Con queste premesse vorrei approfondire il modo in cui violenza e guerra sono messe in scena nel canto di Debora. L'obiettivo di questa indagine consiste in una riflessione sul tema della violenza divina che anima molte pagine dell'AT e che, tuttavia, non può essere compresa in una concezione univoca, né essere collocata nella contrapposizione tra storia-mito-Rivelazione. La violenza divina non si manifesta in un tempo mitico né riproduce fedelmente i fatti storici, ma rimanda al significato dell'evento nel quale compare, significato che ha a che fare con la concezione di Dio secondo coloro che hanno redatto e tramandato il racconto.

## 2. *I caratteri letterari*

Il canto di Debora segue un capitolo in prosa che narra la stessa vicenda: la battaglia delle tribù di Israele contro i Cananei, guidati dal generale Sisara. Secondo il topos che caratterizza tutto il libro, la sventura di Israele è causata dal peccato commesso<sup>6</sup> e, per salvarsi, il popolo deve tornare a Jhwh. Come avviene in altri capitoli del libro,<sup>7</sup> Dio elegge un giudice capace di salvare il suo popolo. La figura di Debora viene così introdotta mentre svolge la sua abituale attività di giudizio e la sua attività profetica (v. 4). Poco oltre (v. 6) ella fa chiamare Barak per inviarlo in guerra in nome di Jhwh, ma i dubbi del generale spingono Debora ad accompagnarlo e a porre la vittoria nelle mani di *una* donna, che ancora non conosciamo.<sup>8</sup> Questa lunga introduzione alla vicenda bellica serve agli autori biblici per offrire al lettore la loro chiave di lettura della storia: la sventura di Israele è causata dal suo stesso peccato e l'unico modo per salvarsi è tornare a Dio. Rispetto a questo contesto letterario, il canto

<sup>4</sup> Per un approfondimento del concetto di Rivelazione cfr. C. DOTOLI, *La rivelazione cristiana*, Milano 2002.

<sup>5</sup> In realtà questa concezione del divino era già presente nelle religioni dell'antico medio-orientale, ma è attraverso la tradizione biblica che essa si impone e cambia il modo di concepire il rapporto tra la divinità e la storia umana.

<sup>6</sup> Il capitolo 4, infatti, inizia così: «Eud era morto e gli Israeliti tornarono a fare ciò che è male agli occhi del Signore. <sup>2</sup> Il Signore li mise nelle mani di Iabin re di Canaan, che regnava in Cazor».

<sup>7</sup> Gdc 3.

<sup>8</sup> Nel testo (v. 9), infatti, il riferimento alla donna alla quale viene attribuita la vittoria finale non è indicato con l'articolo.

assume il tono dell'esaltazione: la forma poetica celebra l'evento narrato in prosa per esaltarlo. Secondo questa prospettiva, il canto svolge un ruolo secondario, perché si limita a sottolineare quanto già detto in precedenza.

Gdc 5, però, può e deve essere analizzato in modo autonomo rispetto al testo in prosa e ciò per diverse ragioni: la sezione del canto è letterariamente delimitata dal v. 1, che introduce il componimento e dal v. 31, al quale segue la storia di Gedeone. All'inizio e alla fine del capitolo troviamo la *Petucha*, che indica l'apertura di un nuovo paragrafo. Queste caratteristiche, insieme alla compattezza interna al componimento, rendono chiara l'intenzione dei suoi autori, che lo collocarono in quel contesto letterario non per adornare il capitolo in prosa, ma per tramandare in modo autonomo un'altra tradizione relativa alla stessa vicenda.

La vicinanza dei due capitoli ha alimentato l'impressione che il canto sia stato redatto subito dopo la battaglia presso il fiume Qišōn (la connotazione di immediatezza, la forza espressiva, la solennità barbarica ecc.), ma gli studiosi lo considerano fuorviante ai fini della datazione del testo e lo interpretano come la conseguenza dell'abilità poetica del redattore, che fa presa su elementi soggettivi. Il redattore vuol far credere che il canto sia improvvisato al termine della battaglia, ma dall'analisi testuale si evince che egli visse molto tempo dopo gli eventi narrati, che provengono da tradizioni più antiche. È verosimile che il canto sia stato incorporato nel Libro dei Giudici con finalità retoriche, per enfatizzare la vicenda narrata nel cap. 4 del Libro.<sup>9</sup> L'uso frequente del *parallelismus membrorum*, tipico della poesia cananea,<sup>10</sup> e il loro sapiente coordinamento atto a formare sotto-unità concentriche,<sup>11</sup> lasciano intendere che l'autore del canto sia stato a lungo a contatto con la letteratura cananea.<sup>12</sup> Da un punto di vista linguistico, il canto è costellato di termini che compaiono soltanto in testi poetici, come *roz<sup>e</sup>nîm* (principi), che troviamo spesso in parallelo con *m<sup>e</sup>lakîm* (re)<sup>13</sup>.

La genesi del canto è in gran parte autonoma rispetto al capitolo in prosa e comunque i suoi autori hanno voluto tramandarlo in modo distinto. Questa forma di inno era tipica della tradizione bellica: le donne aspettavano il ritorno degli uomini dalla battaglia e si facevano loro incontro lodando Dio, che li aveva fatti tornare vittoriosi. Erano le donne, quindi,

<sup>9</sup> G.T.K. WONG, *Song of Deborah as Polemic*, in «Biblica», 88 (2007), p. 21.

<sup>10</sup> A. SOGGIN, *Introduzione all'AT*, Brescia 1974, p. 247. Per il parallelismo tra ebraico e ugaritico per le coppie di parole, cfr. P.C. CRAIGIE, *Parallel Word pairs in the Song of Debora (Jdc 5)*, in «Journal of the Evangelical Theological Society», 20 (1977), pp. 15-22. Per il cambiamento della lingua ebraica cfr. C. RABIN, *A Short History of the Hebrew Language*, Jerusalem 1973.

<sup>11</sup> Cfr. G.T.K. WONG, *Song of Deborah as Polemic*, in «Biblica», 88 (2007), p. 18.

<sup>12</sup> Il genere dell'inno di vittoria era diffuso anche nella letteratura egiziana e mesopotamica, nelle quali il ruolo del re era determinante nel conseguimento della vittoria e veniva aiutato dagli dei, cfr.: J.H. BREASTED, *Ancient Records of Egypt*, New York 1962, pp. 135-141. Il fatto che nel canto di Debora manchi la presenza del re indica che Jhwh era il re della federazione di tribù, cfr. M.C. LIND, *Yahweh is a Warrior. The Theology of Warfare in Ancient Israel*, Scottdale (PA) 1980, p. 71.

<sup>13</sup> Ab 1, 10; Sal 2, 2; Prov 8, 15; 14, 28.

a cantare.<sup>14</sup> Gdc 5, tuttavia, solo apparentemente segue questa tradizione, poiché Debora canta la vittoria e, contemporaneamente, incita alla battaglia. L'analisi della messa in scena della vicenda ci permetterà di mettere a fuoco alcune caratteristiche della violenza divina.

### 3. *La messa in scena*

Il canto che stiamo analizzando è molto complesso, ma è possibile distinguere le scene che lo compongono nel modo seguente: presentazione di Debora e Baraq (v. 1); arrivo dei volontari per partecipare alla guerra (vv. 2-3); confessione di fede e teofania (vv. 4-5, cfr. Sal 29, 4-5); descrizione della situazione precedente la guerra e presentazione di Debora come salvatrice (vv. 6-8); esortazione dei comandanti (vv. 9-11); coro che invoca Debora e Baraq (v. 12); guerra e comportamento delle singole tribù (vv. 13-19); battaglia e teofania (vv. 20-21); descrizione di una scena nel campo di battaglia (v. 22); maledizione di Meroz (v. 23); uccisione di Sisara (vv. 24-27); madre di Sisara (vv. 28-30); preghiera a Jhwh con chiusura redazionale in forma di prosa (v. 31). L'andamento del canto è crescente: inizia con un'invocazione e la descrizione della situazione delle tribù e continua con l'esortazione dei comandanti alla guerra. Lo svolgimento della battaglia e il comportamento delle singole tribù fanno da cornice alla teofania, che determina il precipitare degli eventi: Sisara è costretto alla fuga e cerca rifugio presso colei per mano della quale morirà. L'attesa della madre di Sisara è descritta senza commozione e il poema culmina con una sentenza di vendetta.

L'incipit del canto mostra una situazione di paura e di pericolo, causata sia da una situazione di incertezza politica, sia dall'abbandono del culto di Jhwh in favore di altre divinità. Il ritorno a Jhwh è quindi necessario, come anche l'intervento divino, per ristabilire la pace e la sicurezza. La situazione storica viene riproposta nella lunga descrizione del comportamento delle tribù, alcune delle quali partecipano attivamente, altre invece si astengono dal combattimento. Dal capitolo precedente sappiamo che la guerra è voluta e favorita da Jhwh: nella versione in prosa, infatti, egli parla attraverso la profetessa e assicura la propria protezione in battaglia (4, 6-7). Nel poema, invece, è Debora a sottolineare l'importanza della sua venuta (v. 7) e a rivelare la causa della guerra: la preferenza di dèi nuovi (v. 8). Segue la richiesta ai comandanti di Israele e ai volontari per benedire Jhwh. Il canto non spiega l'antefatto e narra gli avvenimenti nel loro svolgimento, attraverso un mosaico di storie<sup>15</sup> che culmina nella

<sup>14</sup> Cfr. Es 15, 19-21; Gdc 11, 34.

<sup>15</sup> «è facile riconoscere in questa sequenza di quadri impressionistici e spesso antitetici un prodotto arcaico ma già maturo (XI sec. a.C.) dell'arte e della fede d'Israele» G. RAVASI, *I canti d'Israele*, Bologna 1986, p. 254.

seconda parte del componimento e concerne la descrizione della battaglia (vv. 20-21), che porterà alla capitolazione di Sisara e alla sua morte. Si può quindi ipotizzare che il poema non sia nato come componimento unitario, ma sia il risultato di una raccolta di eventi che provengono da tradizioni differenti e che, in un secondo tempo, sono state legate insieme per testimoniare ed esaltare la grandezza di Jhwh.

I personaggi che animano il poema sono molti: anzitutto Debora e Baraq (v. 1), in funzione di cantori. La profetessa torna per lodare e benedire Jhwh (v. 3. 9) e per esaltare il proprio ruolo (v. 7). In contraddizione con la presenza attiva di Debora nel canto, è l'invocazione del coro affinché ella (insieme a Baraq) si desti per cantare (v. 12). Forse si tratta di un ritornello, ma l'invocazione compare soltanto in questo versetto, oppure può trattarsi di una meta-scena, ovvero di un coro che è fuori dalla scena principale e che interviene per sostenere il canto della profetessa.

Jhwh compare 14 volte nel poema, più altre due in cui è chiamato 'Elohē jsrā'el: due volte per benedirlo (vv. 2. 9); quattro volte per lodarlo e cantarlo (vv. 3cd; 11 bc); tre volte compare il suo nome nella descrizione della teofania (vv. 4-5), e una di queste viene specificato come 'Elohē; due volte insieme al suo popolo (v. 3. 13), di cui una con il nome di 'Elohē (v. 3); una volta si parla del *mal'ak Jhwh* (v. 23); due volte Jhwh compare nella maledizione di coloro che non vennero in suo aiuto (v. 23) una volta Jhwh viene nominato con riferimento ai nemici (v. 31). È interessante notare che Jhwh non è nominato nella teofania della battaglia (vv. 20-21), anche se bisogna supporre che l'intervento degli astri rimandi a lui.

Ai vv. 14-19. 23 compaiono i nomi di diverse tribù, le quali decidono in modo autonomo se partecipare alla battaglia oppure no, e tuttavia il canto per cinque volte nomina Israele, come se si trattasse di un unico popolo (vv. 2. 3. 5. 7. 8). Cosa, questa, lasciata intendere (ma tutta da verificare) anche dall'uso di *m'laḳîm* (cioè 're', vv. 3.19) e di 'am (cioè 'popolo', vv. 2. 9. 11).

Il nome di Giae compare una prima volta al v. 6 e torna nell'ultima parte del canto, quando uccide il comandante nemico, in una scena descritta con dovizia di particolari (vv. 24-27). Sisara viene nominato soltanto nei momenti della propria sconfitta: durante la teofania (v. 20), quando viene colpito da Giae (v. 26), con riferimento alla madre che lo attende invano (v. 28) e, infine, nella descrizione del bottino (v. 30) che non ha conquistato.

Dopo aver descritto le gesta di Debora e Giae, le cui azioni realizzano la grandezza di Jhwh, l'ultima parte del canto si sofferma con ironia<sup>16</sup> sulla figura della madre di Sisara e delle sue principesse (vv. 28-30). A lei, come a Debora, viene attribuito il titolo di madre (v. 7. 28), ma mentre la prima è madre di Israele, cioè del popolo di Jhwh, quest'ultima è madre

<sup>16</sup> Cfr. L.R. KLEIN, *The Triumph of Irony in the Book of Judges*, Sheffield 1988, pp. 40-48; G. RAVASI, *I canti d'Israele. Preghiera e storia di un popolo*, Bologna 1986, pp. 257.

del loro nemico e del perdente. L'autore del canto non mostra compassione per l'attesa di questa donna, della quale non viene neppure detto il nome. Al contrario, insiste sulla vanità dell'attesa e sulla saggezza – del tutto illusoria – delle donne che l'accompagnano e che le ripetono ciò che ella vuole sentirsi dire, in pieno contrasto con quanto appena narrato. Interessante notare che la preghiera finale «così periscano tutti i tuoi nemici, Jhwh!» sia stata posta non dopo l'uccisione di Sisara, al v. 27, ma dopo la descrizione dell'attesa di sua madre, come a voler significare che non basta l'uccisione del nemico, bisogna infierire su coloro che lo hanno amato. La prospettiva dell'autore è evidentemente unilaterale, interessata a porre in risalto la grandezza di Jhwh e la conquista della libertà di Israele da lui realizzata con la sconfitta del nemico.

Il tema del bottino compare nella scena in cui è protagonista il nemico (v. 30) e viene utilizzato dall'autore del canto per sottolineare la vacuità delle sue attese. Questo tema è assente nella versione in prosa e ha lo scopo di amplificare l'effetto della disfatta del nemico. Da parte dei vincitori, invece, non viene avanzata alcuna richiesta in tal senso: la vittoria rappresenta ben più di un bottino, perché permette la libertà e attesta la superiorità non di Israele, ma del suo Dio.

Rimane misterioso il nome di Šamgar (v. 6), il quale non viene spiegato e doveva essere noto all'epoca della redazione del canto, nel quale viene associato a un periodo di insicurezza politica (vv. 6-7).

La varietà dei protagonisti e delle scene danno vita ad un componimento molto complesso, nel quale affiora l'eco di numerose vicende, che non vengono sviluppate in modo autonomo, ma tendono verso un unico obiettivo: affermare e lodare la supremazia di Jhwh, sia sui nemici sia sulle altre divinità. Questa intenzione prevarica la narrazione: il canto non vuole riferire la cronaca degli eventi, ma utilizzarli per affermare la supremazia di Jhwh.

#### 4. *La violenza divina*

Nonostante i numerosi problemi grammaticali, il TM è abbastanza leggibile, pur lasciando intatta la complessità letteraria e scenica del poema, che tradisce una lunga storia redazionale, gradualmente confluita nel tema della glorificazione di Jhwh. Il componimento si presenta come un mosaico di scene, provenienti da tradizioni diverse, che sono state gradualmente articolate insieme. La scelta delle scene e la loro organizzazione offrono al lettore un unico messaggio: la glorificazione del Dio vittorioso. Lo scopo di Gdc 5 consiste nel dimostrare che Jhwh è il Dio più potente, l'unico in grado di proteggere Israele e l'unico degno di lode. Le descrizioni vivide, il richiamo al presente, l'uso della prima persona da parte di Debora (vv. 3. 7. 9) sono tra gli espedienti letterari che continuamente attualizzano il racconto per il lettore di ogni epoca. L'incipit, che fornisce un'indicazione

temporale «in quel giorno» (v. 1), secondo Gross, risulta funzionale a collegare il testo del canto alla narrazione di 4, 23, che ne presuppone l'esistenza.<sup>17</sup> Questa introduzione costituisce un espediente retorico per dare l'impressione che il poema sia cantato subito dopo la battaglia e fare in modo che il lettore si senta coinvolto negli eventi. Come già in Es 15, anche in Gdc 5 il narratore introduce i cantori, Debora e Baraq, per poi scomparire.

Il Dio di Israele è il personaggio principale della vicenda, perché è quello al quale si fa riferimento per motivare la guerra (l'abbandono del suo culto, v. 8),<sup>18</sup> al quale si ricorre per sconfiggere i nemici (vv. 2. 3. 9), colui che viene benedetto e lodato (vv. 2. 3. 9) e, infine, colui che agisce per risolvere la situazione e liberare Israele (vv. 20. 21). I tratti del suo intervento sono particolarmente riconoscibili in alcuni momenti del conflitto, mentre in altri la sua presenza viene colta in modo allusivo. L'azione violenta di Dio si concentra principalmente in tre scene: la prima è la teofania dei vv. 4-5; la seconda è costituita dall'abbandono di Jhwh da parte di Israele, che cade in mano dei nemici (v. 8). La terza scena consiste in una seconda teofania (vv. 20-21) durante la quale viene sconfitto il generale nemico. Controversa, invece, è l'uccisione di Sisara per mano di Giaele (vv. 25-27), che – come vedremo – non è esplicitamente richiesta da Jhwh. All'interno del canto, però, non vi è solo una violenza fisica, provocata dal combattimento tra le truppe e dall'inferire degli astri sul generale: il canto ha in sé anche una violenza morale, là dove nega la compassione e insiste sul dolore altrui in nome della fede in Jhwh (vv. 28-30. 31). Ciò che si vuole annientare non è soltanto il nemico fisico, ma la sua etica, i suoi valori.

Rispetto alla concezione mitica della tradizione, in cui la natura era divinizzata, in Gdc 5 essa è strumento nelle mani di Jhwh: ai vv. 20-22 il cielo, le stelle, il torrente si scagliano contro il nemico, Sisara, e la teofania descritta ai vv. 4-5 si attua attraverso lo sconvolgimento della natura. Rimane invece controversa l'azione di Giaele, ovvero se questa figura possa considerarsi strumento di Dio e se l'uccisione di Sisara facesse effettivamente parte del piano divino: Jhwh, infatti, nel canto non dice a Giaele di uccidere, mentre nella versione in prosa, questa azione è parte della profezia di Debora (4, 9). Se consideriamo la scena della morte di Sisara in relazione ai vv. 20-21, l'intervento di Giaele è un completamento di quanto compiuto dalle stelle. Tuttavia Gross<sup>19</sup> propone un'interpretazione diversa: Jhwh, attraverso gli astri, ha messo in fuga il nemico e non aveva quindi intenzione di ucciderlo. L'esegeta pertanto ritiene che l'azione della donna sia la conseguenza di un proprio impulso e che Dio non ne sia contento.<sup>20</sup> Non si può tuttavia ignorare che, al termine del poema, il

<sup>17</sup> W. GROSS, *Richter*, Freiburg i.Br. - Basel - Wien 2009, p. 303.

<sup>18</sup> Questo è uno dei segnali del contributo deuteronomista nel poema, cfr. *ibidem*, p. 86.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 285.

narratore consideri la fine del nemico appena esaltata, come esemplare (v. 31) e che all'uccisione del nemico vengano dedicati tre versetti.

Debora e Baraq sono protagonisti della vicenda (vv. 7. 12. 15), insieme a Giaele (vv. 24-26), che porta a compimento l'uccisione di Sisara. Il ruolo di Baraq, però, rispetto agli altri protagonisti, rimane marginale, poiché non gli viene attribuita alcuna azione né alcun merito.<sup>21</sup> Il nemico compare solo in modo passivo: sconfitto in battaglia, in fuga, oppure preda di illusioni, come accade nel tema del bottino (Gdc 5, 19. 30), che non viene attribuito al popolo vincitore, ma serve a mostrare l'inconsistenza delle attese del nemico. Esso assolve quindi l'effetto retorico di amplificarne la disfatta. Nell'economia generale del racconto anche le tribù hanno un ruolo attivo (vv. 2. 9-11. 13), che viene anche crudamente valutato (vv. 14-18. 23). Nonostante Jhwh intervenga direttamente nella battaglia (vv. 20-21), gli uomini valorosi devono combattere e coloro che non lo fanno, vengono maledetti (v. 23). La condanna deriva non dall'esito della guerra, che viene comunque vittoriosamente condotta da Dio, ma dall'infedeltà a Lui, che traspare nell'esitazione a intervenire. La partecipazione al conflitto è, in primo luogo, un riconoscimento del vero Dio senza, tuttavia, che si possa parlare di guerra santa: infatti non si combatte per proteggere e diffondere il culto di Jhwh, ma è Jhwh a liberare il suo popolo dal nemico.

La violenza divina, abbiamo detto, si manifesta in tre scene, la prima delle quali è la teofania (vv. 4-5)<sup>22</sup> che mostra l'incedere di Jhwh e lo sconvolgimento che ne deriva. Essa è inserita in un contesto di incertezza e paura (vv. 6-7), per cui l'intervento divino si rende necessario per riportare la sicurezza. In questa scena la provenienza del Dio d'Israele è collocata nel deserto, contrapponendosi alla concezione secondo la quale la dimora del nome divino era situata nel tempio di Gerusalemme e, probabilmente, la precede. Ciò ha fatto anche supporre la presenza di culti diversi, poi unificati senza preoccuparsi di uniformare la tradizione letteraria.<sup>23</sup> Aspetto, questo, attestato anche nel canto attraverso l'uso di due nomi divini: Jhwh e Elohe.<sup>24</sup> La seconda teofania (vv. 20-21) descrive l'intervento divino nella battaglia: in essa Jhwh si identifica con gli elementi della natura e, come spesso accade in questi casi, la sua manifestazione si risolve nella lotta tra forze avverse, che sono la trasposizione delle lotte umane.<sup>25</sup> La breve scena rappresentata nei vv. 20-21 rimanda all'esercito celeste guidato dal

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>22</sup> Cfr. Dt 33, 2-3; Ab 3, 3; Sal 29, 8.

<sup>23</sup> A. SOGGIN, *Judges*, p. 84-85.

<sup>24</sup> Miller si sofferma sul ruolo di El nella formazione della funzione immagine bellica di Jhwh, cfr. P. MILLER, *The Divine Warrior in Early Israel*, Cambridge (MA) 1975, p. 60.

<sup>25</sup> Cfr. Th. PODELLA, *Der «Chaoskampfmythos» im Alten Testament. Eine Problemanzeige*, in M. DIETRICH - O. LORETZ (edd), *Mesopotamica – Ugaritica Biblica. Festschrift Kurt Bergerhof zur Vollendung seines 70. Lebensjahres am 7. Mai 1992* (AOAT 232), Kevelaer - Neukirchen-Vluyn 1993, pp. 283-330; M. LIVERANI, *Guerra e diplomazia nell'antico Oriente. 1600-1100 a. C.*, Roma - Bari 1994, p. 134.

dio guerriero,<sup>26</sup> in questo caso si tratta della «guerra di Jhwh», con i tratti della guerra santa.<sup>27</sup>

Il v. 4 ha le caratteristiche di una confessione di fede, perché descrive la provenienza della divinità alla quale si inneggia e, come abbiamo visto, racconta la sua teofania nei termini di una difesa del popolo da parte del suo Dio.<sup>28</sup>

Le scene di questa prima parte alternano la lode alla descrizione della sciagura: dopo la teofania, infatti, viene presentata una situazione di estrema insicurezza e timore (v. 6), che viene superata con l'arrivo di Debora (v. 7). Mentre al v. 8 si parla dell'infedeltà di Israele, al v. 9 troviamo un'altra invocazione di fede, in cui l'invito a pregare Jhwh è un modo per riconoscerne il ruolo all'interno della guerra. Debora torna a parlare in prima persona, rivolgendosi ai capi di Israele, come se si trattasse di un unico popolo. Nel proseguire l'invito ad unirsi a coloro che proclamano le lodi di Jhwh, viene presentata una scena di vita quotidiana: gli uomini gridano per richiamare l'attenzione dei viandanti presso gli abbeveratoi (v. 11). Nell'ultima parte del versetto vengono menzionate le «porte»: la loro collocazione geografica non può essere identificata, tuttavia la loro presenza lascia supporre che le tribù di Israele vivessero in villaggi o città fortificati. Questa ipotesi contribuisce, secondo Garbini, a datare il canto all'epoca della prima monarchia.<sup>29</sup> La collocazione geografica delle porte

<sup>26</sup> Cfr. M. WEINFELD, *They Fought from Heaven – Divine Intervention in War in Ancient Israel and in the Ancient Near East*, in M. HARAN (ed), *H. L. Ginsberg Volume*, The Israel Exploration Society – Eris 14, Jerusalem 1978, pp. 122-123.

<sup>27</sup> Secondo Prato la distinzione tra le due è, a volte, solo terminologica G.L. PRATO, *Tratti di violenza nel volto di Dio*, in «Parole, Spirito e Vita», 37 (1998), pp. 11-24, pp. 20-21; E. PERETTO, *La sfida aperta. Le strade della violenza e della non violenza dalla Bibbia a Lattanzio*, Roma 1993, pp. 24-25. Per una critica del concetto di «guerra santa», cfr. U. BERGES, *Heiligung des Krieges und Heiligung der Krieger. Zur Sakralisierung des Krieges in der Prophetie Israels*, in FS H.-J. FABRY, *Die Kriegstheologie des Judithbuches als Kondensat alttestamentlicher Sichtweisen des Krieges in Juda und Jerusalem in der Seleukidenzeit. Herrschaft-Widerstand-Identität*, Göttingen - Bonn 2010, pp. 43-57; 227-242. Altri studi sono: S.-M. KANG, *Divine War in the Old Testament and in the Ancient Near East* (BZAW, 177), Berlin - NY 1989; G.H. JONES, *The Concept of Holy War*, in R.E. CLEMENTS (ed), *The World of Ancient Israel. Sociological, Anthropological and Political Perspective*, Cambridge et al. 1989, pp. 299-321; N. LOHFINK, «Gewalt» als Thema alttestamentlicher Forschung, in N. LOHFINK - L. RUPPERT - R. SCHWAGER, *Gewalt und Gewaltlosigkeit im Alten Testament*, Freiburg i.Br. - Basel - Wien 1983, pp. 15-50.

<sup>28</sup> Sulla base di questa interpretazione Soggin e Lipinski traducono il versetto con il tempo presente. Soggin fa notare che la frase, con gli stessi elementi topografici, compare in modo simile in altri passaggi considerati arcaici o arcaizzanti: Dt 33, 2; Ab 3, 3. È possibile porre questo versetto in parallelo con Sal 68, 9, che però è privo dell'ultima parte. Al v. 5 dello stesso salmo, Jhwh è chiamato «colui che cavalca nubi» (*rkb 'rpt*), un epiteto che la mitologia ugaritica attribuisce a Baal. Sulla base di questo parallelismo e della differenza tra le due sezioni, Vogt ha ipotizzato che il v. 4c sia una glossa: A. SOGGIN, *Judges*, London 1981, p. 84-85; cfr. anche É. LIPINSKI, *Juges 5, 4-5 et Psaume 68, 8-11*, in *Bib* 48, 1967, pp. 185-206; VOGT, *Die Himmel treffen (Sal 68, 9)?*, in *Bib* 46 (1965), pp. 207-209. Per il ciclo di Baal-Anat in *KTU I. 2. 4. 8, 29; I. 3.2.40; I. 3. 3. 38; I. 3. 4.4, 6; I. 4.3.11, 18; I.4.5.60; I.5.2.7*. Cfr. anche M. DAHOOD, *Psalm II*, NY 1968, p. 136. Dempster interpreta tutto il canto a partire dal parallelismo con la mitologia ugaritica, per cui Jhwh sarebbe costruito sul modello di Baal e Debora su quello della sua paredra Anat, cfr. S.G. DEMPSTER, *Mithology and History in the Song of Deborah*, in *WTJ* 41 (1978), pp. 33-53.

<sup>29</sup> G. GARBINI, *Il cantico di Debora*, in *La parola del passato*, 178, Napoli 1978, pp. 5-31.

può forse venir ricostruita attraverso la versione in prosa, nella quale si fa riferimento al monte Tabor (4, 14), ma non ci sono altri elementi per assicurarsi che non si tratti di una semplice congettura. Per quanto concerne la funzione delle porte, nelle città della Siria e della Palestina esse avevano la stessa funzione dell'agorà per i Greci: erano il luogo dell'assemblea, ma anche della celebrazione delle feste liturgiche, ed erano quindi il punto di ritrovo per gli avvenimenti importanti del villaggio. Questa prima parte del canto ha lo scopo di introdurre l'ascoltatore/lettore nel contesto in cui si svolge la battaglia narrata ai vv. 14- 23.

Dal v. 11c fino al v. 18 il testo è corrotto e si possono fare solo congetture.<sup>30</sup> In generale questo gruppo di versetti descrive la guerra delle tribù di Israele contro i Cananei. Il coro interrompe il canto di Debora e, prima, si rivolge a lei per incitarla a cantare, poi incita Baraq a catturare i prigionieri (v. 12). Non è chiaro se a cantare sia un coro o l'angelo menzionato al v. 23: in ogni caso i protagonisti della vicenda sono sollecitati dall'esterno ad agire e la guerra che essi combattono è il riflesso dell'azione divina che si realizza nei cieli. Il versetto stilisticamente richiama Is 51, 9 ed è caratterizzato dalla ripetizione, un espediente retorico tipico della letteratura biblica.<sup>31</sup>

Al v. 14 comincia la chiamata delle tribù a partecipare alla guerra, ma il versetto è corrotto e la sua interpretazione rimane problematica, come anche quella dei versetti successivi. Le difficoltà testuali rendono incerto il significato di questa parte e ambiguo il giudizio che viene formulato da Debora sul comportamento delle singole tribù,<sup>32</sup> anche a causa di alcuni giochi di parole difficilmente riproducibili nelle traduzioni.<sup>33</sup> La reticenza di Ruben (vv. 15-16) è un esempio di queste difficoltà: essa risulta inspiegabile agli occhi della profetessa e Soggin<sup>34</sup> interpreta il versetto in modo ironico, ritenendo che si tratti di un paragone fra Ruben e le bestie da soma, che si riposano sotto i loro carichi per pigrizia o perché troppo pesanti. Il canto prosegue con la descrizione del comportamento di altre tribù: Galad dimora oltre il Giordano (v. 17), mentre Zabulon (v. 18, cfr. v. 14) viene esaltato per il coraggio in battaglia, questa volta insieme alla tribù di Baraq, Neftali. Dopo la lunga rassegna dedicata alle tribù, l'attenzione si sposta sul nemico (v. 19): il versetto è costruito con una serie di coordinate, sottolineate dalla ridondanza dei termini relativi alla

<sup>30</sup> Un tentativo di ricostruzione del testo è stato formulato da A. GLOBE, *The Text and Literary Structure of Judges 5*, 45, in «Biblica», 55 (1974), pp. 168-178.

<sup>31</sup> Cfr. J. MUILENBURG, *Hebrew rhetoric: repetition and style*, in *Congress Volume. Supplement to Vetus Testamentum*, Leiden 1953, pp. 97-111

<sup>32</sup> Cfr. A. SOGGIN, *Judges*, pp. 88-90; U. BECHMANN, *Das Deboralied*, pp. 66-67; H. CAZELLES, *Debora (Jud V 14), Amaleq et Mâkîr*, in *VT* 24 (1974), pp. 235-238; E. SELLIN, *Das Deboralied*, in *Festschrift O. Procksch zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1934, pp. 149-166; A. GLOBE, *The Muster of the Tribes in Judges 5, 11e-18*, in «Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft», 87 (1975), pp. 168-184.

<sup>33</sup> R.G. BOLING, *Judges. Introduction, Translation and Commentary*, Garden City 1975, p. 112.

<sup>34</sup> A. SOGGIN, *Judges*, p. 90.

battaglia, al combattimento. Il nemico combatte senza riuscire a conquistare il bottino. Il riferimento ai re cananei rimane controverso, perché non sembra che nell'epoca in cui è ambientata la vicenda il territorio fosse unito sotto una monarchia.

Posto di seguito al v. 19, il contenuto del v. 20 spiega perché i nemici non riuscirono a prevalere. La battaglia assume le caratteristiche di una teofania, anche se Jhwh non viene esplicitamente nominato. Soggetto dell'azione sono le stelle, ma per ottenere una frase di senso compiuto, Soggin suggerisce di spostare l'accento disgiuntivo posto sotto il verbo, al sostantivo successivo, che funge così da soggetto.<sup>35</sup> Il comandante nemico, Sisara appare per la prima volta sulla scena e, come accadrà successivamente (vv. 26. 28. 30), svolge un ruolo passivo.<sup>36</sup> Ai vv. 20-21 egli è vittima prima della teofania, poi dell'inganno di Giaele, scena nel quale inizialmente non viene neanche nominato (v. 26); infine (vv. 28-20) è oggetto dell'ironia sferzante dell'autore del canto insieme a sua madre.

La descrizione della teofania prosegue al v. 21, la cui interpretazione rimane difficile a causa della corruzione del versetto: il torrente Qišôn deve essersi ingrossato e deve essere straripato, travolgendo i nemici. Il versetto si chiude con un'esortazione alla forza d'animo, probabilmente basata sull'intervento divino appena verificatosi. Le forze della natura che nelle tradizioni più antiche identificavano divinità diverse, sono ora manifestazione di un unico Dio e diventano suoi strumenti di lotta.<sup>37</sup> Anche il piano della lotta si sposta: non assistiamo alla lotta tra divinità per determinare il prevalere dell'una o dell'altra, ma alla manifestazione di un Dio che vuole ristabilire la giustizia. Egli protegge il suo popolo e sconfigge il nemico malvagio. Questo è un aspetto interessante della guerra nel mondo antico, in cui anche i ribelli alla dominazione straniera venivano chiamati 'nemici'.<sup>38</sup> In questo modo era facile giustificare la loro oppressione, a prescindere dal fatto che si trattasse di prevaricarli o di essere costretti a difendersi da essi.

Accanto a questa ipotesi, ne è stata formulata un'altra che privilegia l'antica collocazione della guerra nella sfera divina. La combinazione del cielo e delle stelle, rara nell'AT, è frequente nella letteratura ugaritica, dove le stelle sono la fonte della pioggia. L'intervento delle stelle in battaglia è presente, invece, nella letteratura babilonese.<sup>39</sup> Ad una prima lettura sembra

<sup>35</sup> *Ibidem*; S. BECKER-SPÖRL, «Und sang Debora an jenem Tag», p. 40.

<sup>36</sup> Cfr. anche W. GROSS, *Richter*, pp. 342- 343.

<sup>37</sup> Cfr. O. LORETZ, *Ugarit und die Bibel. Kanaanäische Götter und Religion im Alten Testament*, Darmstadt 1990, p. 77, nel quale l'Autore, tra le differenze che distinguono Jhwh dalle altre divinità, annovera il fatto che mentre il primo racchiude in sé tutte le facoltà e i poteri, le altre esercitano la propria signoria ciascuna in un aspetto specifico del creato.

<sup>38</sup> Cfr. M. LIVERANI, *Guerra e diplomazia nell'antico Oriente. 1500-1100 a. C.*, Roma - Bari 1994, pp. 107-116.

<sup>39</sup> Per i riferimenti alla lettura dell'antico medio-oriente cfr. M. WEINFELD, *They Fought from Heaven- Divine Intervention in War in Ancient Israel and in the Ancient Near East*, in «Eretz Israel», 14 (1978), pp. 23-30. Altri individuano parallelismi con la letteratura ugaritica, cfr. P.C. CRAIGIE, *Three Ugaritic Notes on the Song of Deborah*, in «Journal for the Study of the Old Testament», 2 (1977),

che gli astri intervengano direttamente nella battaglia umana, contro il nemico di Israele.

Garbini<sup>40</sup> ha proposto un'interpretazione che costringe a invertire la prospettiva e a collocare la battaglia in una dimensione celeste. Essa si basa su due elementi fondamentali di questo versetto: la descrizione della teofania e la presenza del nome Sisara. Dalla versione in prosa, che Garbini considera posteriore al canto, sappiamo che Sisara risiedeva a *Haroshet ha-Goym*, cioè «la foresta dei popoli stranieri» e ciò costituisce una prova del fatto che egli non era cananeo, anche se all'epoca i popoli stranieri dovevano essersi ben insediati in Canaan.<sup>41</sup> Lo stesso nome del generale ha suscitato diverse ipotesi, fra le quali Garbini accoglie quella che lo vuole di origine cretese e assimilato alla figura divina Sisara, che forse aveva il significato generico di «signore». Questa divinità era adorata in tutte le città filistei ed era raffigurata con la folgore in mano. Ai vv. 4-5 Jhwh è descritto come una divinità atmosferica. I cieli che si scagliano contro Sisara rappresentano, in realtà, Jhwh che si scaglia contro la divinità straniera, prevalendo su di essa con le sue stesse armi. Lo stesso Baraq, che in ebraico significa «folgore», l'arma usata dalla divinità cretese, si trasforma in un riferimento all'azione di Jhwh che lo invita a ribellarsi a colui che prima la teneva in pugno<sup>42</sup>. Secondo Garbini, con questo versetto viene svelata la vera natura del canto, la lotta per la supremazia tra Jhwh e le divinità straniere e da qui in poi tutto il canto avrà un'impronta liturgica. Sembra che dopo l'azione degli astri venga descritta quella del torrente Qišôn. Dalla versione in prosa sappiamo che la battaglia fu combattuta presso il torrente (4, 13), ma non viene descritta l'azione del fiume, cui forse si allude al v. 15 e rimane ipotizzabile, tuttavia, solo conoscendo il canto. Al v. 21 sembra che il fiume travolga e prenda possesso (*nhl*, ripetuto tre volte) dei nemici. La parte finale del versetto – contenente l'invocazione al coraggio – è probabilmente aggiunta in un secondo momento.<sup>43</sup> La disfatta del nemico è totale.

Un'altra interpretazione sfrutta le analogie tra Gdc 5 e il mito di Baal-Anat e spiega il poema biblico sulla base del precedente cananeo. Acker-

pp. 33-38. Sawyer, invece, ha ipotizzato che si tratti di un riferimento all'eclissi solare del 1131 a.C., cfr. J.F.A. SAWYER, *From Heaven Fought the Stars (Judges V 20)*, in *VT* 31 (1981), p. 88. Il riferimento che raccoglie maggiori consensi tra gli studiosi è comunque quello delle stelle come sorgenti della pioggia, appartenente alla mitologia cananea, cfr.: J. BLENKINSOPP, *Ballad Style and Psalm Style in the Song of Deborah: a Discussion*, in «Biblica», 42 (1961), pp. 62-69; J. GRAY, *Israel in the Song of Deborah*, in L. ESLINGER - G. TAYLOR (edd), *Ascribe to the Lord. Biblical and Other Studies in Memory of Peter C. Craige* (Journal of the Study of the Old Testament. Supplement 67), Sheffield 1988, p. 425, n. 9; B. LINDARS, *Judges 1-5*, Edinburgh 1995, p. 218.

<sup>40</sup> G. GARBINI, *Il Cantico di Debora*, in *La parola del passato*, Napoli 1978, pp. 5-31 ora in G. GARBINI, *Letteratura e politica nell'Israele antico*, Brescia 2010, pp. 32- 60.

<sup>41</sup> L'origine dei popoli stranieri che si insediarono in Canaan è tuttora difficile da ricostruire, come anche i loro spostamenti. Garbini sembra però sicuro di poter affermare un'origine cretese dei filistei, cfr. G. GARBINI, *Il Cantico di Debora*, in G. GARBINI, *Letteratura e politica nell'Israele antico*, Brescia 2010, pp. 32- 60, pp. 47-48.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>43</sup> A. SOGGIN, *Judges*, London 1981, p. 91.

man<sup>44</sup> sottolinea alcune caratteristiche che rivelerebbero questa derivazione: come nel mito cananeo, anche in Gdc 5 troviamo la contrapposizione di due coppie, una maschile (Jhwh-Sisara) e l'altra femminile (Debora-Giaele). La provenienza cronologica e geografica colloca la nascita della popolazione, poi nota come Israele, nel contesto della cultura cananea, intorno al 1250-1200 a.C.,<sup>45</sup> e pertanto bisogna supporre che, almeno nella fase iniziale, Israele fosse influenzato da essa. La presenza del nome Anat in Gdc 5, 6 sembra confermare questa ipotesi. Lo stesso Jhwh è raffigurato con le caratteristiche proprie del dio Baal, che cavalca su un carro in una tempesta di nubi e comanda sui fenomeni atmosferici. Ai vv. 4-5 del canto, infatti, la tempesta accompagna la teofania e i monti sussultano scossi dal suo fragore. Al v. 21 torna l'acqua, questa volta del fiume, per spazzare via i cananei. Anch'essa è parte dell'esercito cosmico, poiché l'inondazione del fiume è provocata dalla tempesta di Jhwh. Le analogie continuano con Debora che, come Anat, si cimenta in un'impresa militare, insieme ad una divinità atmosferica. La vittoria di un membro della coppia Jhwh-Debora viene celebrata come trionfo dell'altra (Baal-Anat),<sup>46</sup> che, nel caso di Gdc 5, viene umanizzata e con ciò la vicenda viene trasportata dal cielo sulla terra. La collocazione terrestre della vicenda, attraverso la menzione di Ta'anach presso Megiddo (v. 19) richiede la storicizzazione degli eventi (v. 6). La presenza del divino rimane nella figura di Jhwh, pertanto, la demitologizzazione dell'antico mito cananeo è solo parziale<sup>47</sup> e ciò genera una tensione tra i motivi mitici inglobati nel testo e la loro presentazione storica. All'interno di questa tensione, secondo Ackerman, si trova la chiave di lettura della raffigurazione delle eroine femminili come trasposizione della dea belligerante Anat: «Il poema può allora evocare un ruolo militare per Debora e Giaele a dispetto del fatto che tale ruolo non si sarebbe trovato normalmente nel mondo maschile di Israele».<sup>48</sup>

Entrambe le interpretazioni spiegano il poema in funzione di miti precedenti e, a seconda del mito di riferimento, la vicenda viene traspota completamente o in parte su un piano divino. Il conflitto tra Israele e

<sup>44</sup> S. ACKERMAN, *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, pp. 56-59.

<sup>45</sup> Cfr. E. MENDENHALL, *The Hebrew Conquest of Palestine*, in «Biblical Archaeologist», 25 (1962), pp. 66-87; N.K. GOTTWALD, *The Tribes of Jhwh: A Sociology of the Religion of Liberated Israel, 1250-1050 a.C.*, New York 1979; D. JOBLING - P.L. DAY - G.T. SHEPPARD, *Cultural Continuity, Ethnicity in the Archeological Record, and the Question of Israelite Origins* (Erlsr 24), 1993, pp. 22-33.

<sup>46</sup> Le analogie proseguono con Giaele, la cui vicenda – secondo Ackerman – viene descritta con un linguaggio di riferimenti sessuali che echeggia anche nel racconto di Giuditta e Oloferne, S. ACKERMAN, *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, p. 61.

<sup>47</sup> S. ACKERMAN, *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, pp. 66-67. L'analisi di Ackerman si discosta, in questo punto, da quella di Dempster, il quale interpreta Gdc 5 come satira del mito cananeo, privato dei caratteri divini. I personaggi principali (Jhwh, Debora e Giaele), invece, poiché sono presenti in un momento storico, sono «reali». Cfr. S.G. DEMPSTER, *Mithology and History in the Song of Deborah*, p. 53.

<sup>48</sup> S. ACKERMAN, *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, p. 67. Solo Giaele, secondo l'autrice, conserva anche i tratti seduttori di Anat.

Canaan descritto nel canto, infatti, è di tipo religioso.<sup>49</sup> L'andamento letterario è tipico dei miti cananei, mentre nuova è l'immagine che l'autore cerca di dare di Jhwh: Egli non è un Dio tra gli dèi, ma l'unico Dio che assume su di sé i caratteri di divinità più antiche, sulle quali ora si cerca di farlo primeggiare. Se, fino al v. 19, la vicenda narrata mantiene una forte collocazione storica, i vv. 20-21 la spostano sul piano divino. Le caratteristiche della teofania sono quelle tipiche della divinità atmosferica e assistiamo alla piena identificazione di Jhwh con gli elementi naturali.

Dopo una serie di immagini catastrofiche e straordinarie, la scena torna in una dimensione terrena e viene descritto lo scalpitare dei cavalli sul campo di battaglia (v. 22): secondo Soggin,<sup>50</sup> si tratta di un espediente retorico per descrivere la concitazione dell'evento, senza precisare se si tratti della cavalleria nemica o israelitica. La scena bellica viene interrotta (v. 23) dalla maledizione rivolta agli abitanti di Meroz, perché non andarono in aiuto a Jhwh, cioè non si unirono ai valorosi in battaglia. Ciò non perché Jhwh avesse materialmente bisogno del loro aiuto, ma perché il loro intervento avrebbe costituito un'attestazione di fedeltà a Lui. La guerra è combattuta tra nemici terreni e il campo di battaglia è terrestre, ma con il proprio intervento Jhwh entra nella storia umana.

Al v. 24 troviamo l'ennesimo cambio di scena: dopo la descrizione dei comportamenti delle tribù, la teofania e la concitazione nel campo di battaglia, ecco che una benedizione viene rivolta non a Jhwh, ma a Giaele, una donna del gruppo Kenita. Non è chiaro se si tratti o meno della stessa Giaele citata al v. 6 e il canto non fornisce altre informazioni in tal senso. La menzione di un marito potrebbe essere un espediente per storicizzarne la figura. Dal cap. 4 sappiamo che i keniti erano in buoni rapporti con il regno di Asor. Questo versetto introduce la scena culminante del canto e il versetto successivo dipende letterariamente da questo, perché Giaele non viene più nominata. La benedizione che le viene data è motivata da quanto viene narrato di seguito. Anche la figura maschile rimane ignota, ma dal contesto del carne possiamo supporre si tratti di Sisara, che viene nominato al v. 26. La scena dell'incontro tra Giaele e Sisara occupa ben tre versetti, caratterizzati da un ritmo incalzante. Lui chiede dell'acqua e lei risponde con qualcosa di più sostanzioso: una bevanda a base di latte offerta in una coppa lussuosa. Dall'enfasi che viene conferita alla scena traspare una certa ironia. Il particolare risalto attribuito alla bellezza della coppa fa intendere che ella cerchi di lusingarlo. Da quanto abbiamo appreso al v. 20 dobbiamo immaginare che Sisara sia in fuga dal campo di battaglia (cfr. 4, 17) e cerchi di mettersi in salvo. Nella versione in prosa è Giaele a invitarlo e ciò rende il tradimento ancora più spietato (4, 18); nel canto si intuisce inoltre che sia lui a fermarsi per ristorarsi.

<sup>49</sup> W. GROSS, *Richter*, pp. 346-347.

<sup>50</sup> A. SOGGIN, *Judges*, London 1981, p. 91.

Nella scena culminante (v. 26) è sempre Giaele il soggetto principale, e l'uccisione del comandante nemico viene descritta in modo dettagliato e truculento, con quattro verbi: *hlm*, *mhq*, *mḥš*, *ḥlf*. Senza compassione (v. 27) e con insistenza, quasi a rallentatore, viene descritta la sua morte tra i piedi di Giaele. Dall'offerta di ristoro si passa velocemente alla scena della morte del generale, lasciando quindi supporre che egli si sia fidato della donna, la quale riesce a ucciderlo da vicino e in modo cruento. Non potrebbe esserci morte più infamante per un condottiero: morire in fuga e per mano di una donna. In 4, 21 la scena è descritta in modo più rigoroso: Giaele si avvicina cautamente a lui mentre dorme, sfinito dalla battaglia e riesce a conficcare il picchetto fino a terra. In 5, 25 si presuppone, invece, che Sisara fosse in piedi di fronte alla donna. L'effetto è quello di un dramma crescente, in cui il condottiero valoroso, prima fugge e poi rimane ucciso da una donna fuori del campo di battaglia.

Con un altro brusco cambio di scena (v. 28), il canto riprende i toni tipici della tradizione bellica: le donne sono a casa, aspettando il ritorno degli uomini. L'attesa della madre del generale contrasta con la concitazione della battaglia, della fuga e della morte di Sisara. L'impotenza dell'attesa è sottolineata dal luogo in cui la donna si trova: dietro la finestra e dietro le grate. L'impazienza è espressa dalla domanda, alla quale rispondono le sagge principesse (v. 29). Il redattore non mostra pietà per il dolore di questa donna, della quale non viene neppure menzionato il nome. Essa entra in scena con il titolo di madre, in modo però contrapposto rispetto a quello attribuito a Debora (v. 7): quest'ultima è madre di un popolo vittorioso, quella di un generale ucciso in fuga.

Di nuovo Garbini<sup>51</sup> rintraccia qui alcuni elementi che permettono di trasporre la scena su un piano divino: la figura della madre di Sisara che attende il rientro del figlio sbirciando dalla finestra ricorda la raffigurazione siriana di Astarte alla finestra, paredra di Sisara. Ipotesi che sembra confermata al versetto successivo dalla presenza delle ancelle. Astarte sta forse aspettando il rientro di coloro che sono addetti al suo culto. Secondo Garbini si tratta quindi di un'altra allusione alle pratiche religiose filisteie.

«Terrestre» è invece l'interpretazione formulata da Ackerman,<sup>52</sup> la quale individua nella madre di Sisara i caratteri della regina madre, in continuità con la letteratura ugaritica. Lo stare dietro la finestra non sarebbe, quindi, spiegabile secondo il modello della donna che attende mentre gli uomini agiscono ma, al contrario alla luce del ruolo della regina reggente, mentre il comandante è assente dalle proprie terre a causa della guerra. La continuità con la letteratura ugaritica non è solo politica, ma anche religiosa, poiché la regina madre rappresentava la dea Ashera. Qui l'interpretazione di Ackerman giunge alla stessa identificazione proposta da Garbini, tra la madre di Sisara e la divinità femminile, ma attribuendo a questa figura,

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

<sup>52</sup> S. ACKERMAN, *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, p. 155.

apparentemente secondaria, un ruolo politico e religioso importante nel contesto sociale entro il quale nascono la tradizione ugaritica e biblica. In entrambe le interpretazioni viene sottolineata la dipendenza di questo testo dalla tradizione religiosa più antica e, contemporaneamente, la rottura con essa, poiché in questa nuova versione i protagonisti dei miti antichi vengono relegati in ruoli secondari e sconfitti da Jhwh.

L'autore, anziché mostrare pietà per il dolore materno, ironizza sulla saggezza delle sue ancelle (v. 29).<sup>53</sup> L'effetto illusorio dell'attesa è amplificato al versetto successivo, in cui inizia il discorso diretto della madre di Sisara, la quale placa la propria ansia elencando il bottino che sta facendo tardare il ritorno di suo figlio.<sup>54</sup> Il v. 31 chiude il canto con l'augurio che questa vicenda sia esemplare per il modo in cui i nemici di Jhwh vengono sconfitti e per il modo in cui trionfano coloro che lo amano, che vengono paragonati allo splendore del sole. Levin ritiene che nel canto debba venir compreso anche l'ultima parte del versetto in prosa, poiché lo considera in connessione all'inserimento dei vv. 28-20 e in contrapposizione con i vv. 3-5.<sup>55</sup>

Il mosaico di scene che compone il canto rende difficile, per la sua complessità, una ricostruzione unitaria del contesto storico nel quale esso è stato redatto e comunque questo tipo di ricostruzione non apparteneva alle intenzioni dei suoi autori. Inoltre, come già è stato chiarito all'inizio, l'idea di storia che avevano gli autori biblici è diversa da quella moderna e, più che alla cronaca, essa è tesa ad offrire una chiave di lettura degli eventi. Il tempo storico è diverso da quello narrativo, nonostante la forma poetica e musicale del componimento vogliano suggerire il contrario, con lo scopo di coinvolgere l'uditore nella messa in scena. Il ritmo è incalzante e le ansie della sciagura si alternano ai momenti in cui Jhwh, Debora, Baraq e Giaele intervengono nel poema per cambiare la situazione. Alcune tribù partecipano alla battaglia, altre no, ma la loro assenza non impedisce la vittoria: questa dipende solo da Dio, la cui potenza è indipendente dall'azione umana. Contemporaneamente, l'abbandono di Jhwh per dèi nuovi sortisce l'effetto di lasciare Israele in preda ai nemici (v. 8). Israele viene coinvolto nella battaglia, ma non viene mai messo in scena uno scontro diretto con l'esercito nemico e anche la vittoria si manifesta al di fuori dell'azione militare: prima le stelle e il torrente, poi la mano di Giaele, portano a compimento la disfatta del nemico e la salvezza di Israele. L'evento esaltato nel canto vuole mostrare che l'unica arma vincente consiste nell'affidarsi a Jhwh.

Lo scopo del canto, allora, non è soltanto la lode, direi anzi che questa rappresenta più che altro l'occasione e la forma in cui esso viene

<sup>53</sup> C. LEVIN, *Das Alter des Deboralieds*, in *Fortschreibungen: Gesammelte Studien zum Alten Testament* (BZAW, 316), Berlin - New York 2003, pp. 124-141, in particolare p. 131; S. BECKER-SPÖRL, «Und sang Debora an jenem Tag», Frankfurt a.M. 1998, p. 44.

<sup>54</sup> Cfr. S. BECKER-SPÖRL, «Und sang Debora an jenem Tag», Frankfurt a.M. 1998, pp. 75-76.

<sup>55</sup> C. LEVIN, *Das Alter des Deboralieds*, pp. 124-141, in particolare p. 131.

presentato: il canto vuole affermare la sovranità di Jhwh fin dai tempi delle tribù e la sua superiorità rispetto alle divinità straniere. Egli è talmente potente da capovolgere le attese umane: un grande esercito viene sconfitto da un raggruppamento di tribù e la vittoria finale avviene per mano di una donna kenita (Sal 149). Le armi di Israele sono, quindi, Jhwh e il canto: quest'ultimo infonde forza e fiducia, perché coinvolge l'uditore/lettore nella sfera emotiva. L'ironia che lo anima (vv. 14. 16. 19. 25. 29) aiuta l'uditore/lettore a sdrammatizzare la tragicità dell'evento: in gioco c'è la salvezza delle tribù di Israele, che non sono unite contro il nemico. Se, da un lato, il canto esalta la vittoria di Jhwh e ne proclama la sovranità, dall'altro l'ironia aiuta Israele a sminuire il nemico e quanti non hanno il coraggio di entrare in battaglia. Questa ironia serve al cantore per non lasciarsi emotivamente sopraffare dai pericoli descritti nella prima parte del canto (vv. 6. 8) né dalla reticenza di alcune tribù (vv. 14. 16. 17. 23) e per ritrovare e infondere coraggio (vv. 7. 9. 12. 24. 31). L'affidarsi ad armi quali il canto, l'ironia e Jhwh lascia intendere la sua consapevolezza circa l'insufficienza delle armi convenzionali: non c'è esercito né arma che possa essere risolutiva se non è guidata dal coraggio e dalla fiducia e, tuttavia, l'azione decisiva è affidata a Jhwh.

## 5. Conclusioni

L'analisi del canto di Debora ha permesso di mettere in evidenza una caratteristica essenziale dei racconti biblici, ovvero il fatto che il loro significato non sia limitato alla cronaca di un evento, ma che, al contrario, si avvalga di quell'evento per esprimere una certa concezione teologica. I testi biblici, infatti, non contengono trattati e affidano la propria riflessione su Dio alla messa in scena di eventi la cui – eventuale – origine storica non è considerata essenziale. Possiamo quindi affermare che il componimento si sviluppa su tre livelli principali: il primo è quello narrativo, cioè il racconto dell'evento di salvezza cantato dalla profetessa; il secondo è il significato teologico di questo evento, che lo pone in relazione con la tradizione; il terzo è quello del lettore/uditore che viene coinvolto nell'evento attraverso il canto e alcuni espedienti espressivi (per esempio l'uso della prima persona). Alla luce di questi tre livelli, la vicenda narrata non ha valore in se stessa, cioè non costituisce la cronaca di un fatto, ma è lo strumento per veicolare la visione del divino propria dei suoi autori. Per conferire ad essa maggiore autorità, costoro la proiettano in un passato, che diventa così fondativo per la storia e l'identità del popolo nel presente e nel futuro. La dialettica fra tradizione e nuova concezione della divinità è talmente complessa, che la violenza risulta essere un elemento accanto ad altri: non incontriamo grandi eserciti e la battaglia consiste soprattutto di catastrofi naturali. Il linguaggio e le immagini utilizzate sono ancora, necessariamente, quelle dei miti, ma il loro senso è chiaro: gli elementi

della natura che un tempo erano ritenuti divini, sono divenuti parte della creazione, strumenti nelle mani di Dio, che non deve più scontrarsi con altre divinità. Ne consegue che anche i suoi nemici sono storici, cioè sono i nemici del suo popolo. Tutta la messa in scena tende a dimostrare un'unica verità: Jhwh è capace di salvare Israele, ma Israele deve avere fede in Lui.

La violenza e la guerra combattuta da Jhwh non vengono presentate come fine a se stesse, ma rimandano continuamente ad altro: la polemica con una certa tradizione, una diversa concezione della divinità, la necessità di ristabilire il benessere e la giustizia, la necessità di offrire agli uditori del proprio tempo una soluzione capace di ribaltare le attese umane e di infondere coraggio e fiducia, la necessità di trovare una spiegazione al male, insieme alla sua soluzione. Nel celebrare la vittoria di Jhwh, il canto di Debora propone una visione in cui il divino irrompe nella storia e diviene con essa un'unica realtà. Nello stesso tempo, questo canto rivela il desiderio profondo del suo autore che Israele si faccia guidare da Dio, il solo capace di realizzare per il suo popolo ciò che esso non è in grado di procurarsi da sé: la salvezza.