

Theombogü, il traghettatore di versi

Sara Svolacchia

Università degli Studi di Firenze (<sarasvolacchia@hotmail.it>)

Abstract

Theombogü is a young poet who has only published one collection of poems. This article aims at giving one possible reading of his poetry by proposing three main patterns of analysis. The first one is an ontological reflection on the idea of “nothingness” and the absence of tomorrow, which is the most recurring theme in the author’s work; the second one is the political dimension, mostly expressed by the evocation of some African historical figures; finally, Theombogü’s own conception of poetry as an operation of ferrying verses.

Keywords: *Africa, francophony, French poetry, politics, Theombogü*

È difficile, ma al tempo stesso indispensabile, collocare Theombogü nel contesto dell’attuale poesia camerunense di espressione francese¹. Come per buona parte della poesia africana contemporanea, due sono le istanze con le quali gli autori camerunensi sembrano doversi misurare: da un lato, i rapporti con la realtà politica del presente; dall’altro, l’eredità della politica del passato, in special modo per quanto riguarda la controversa relazione con la Francia. Una domanda, nient’affatto estranea alla sfera dell’*engagement*, sembra allora porsi alla base di ogni atto scrittoria: scegliere di esprimersi nella lingua d’uso con il rischio che l’opera resti imprigionata nei confini nazionali, oppure privilegiare una lingua veicolare che, oltretutto, si trova ad essere la lingua dell’ex colonizzatore?

Nel corso del tempo, le reazioni dei poeti camerunensi di fronte alla primordiale questione della diglossia (Landi 2016) sono state diverse. Dopo un primo tentativo, risalente ai primi anni Trenta, di far coesistere all’interno dello spazio letterario il francese e il douala – tentativo riconducibile alla pubblicazione della raccolta di fiabe di Isaac Moumé-Etia scritte, per l’appunto, in douala e in francese – durante il periodo coloniale si assistette prevalentemente

¹ In questa sede l’evoluzione della poesia camerunense non potrà che essere abordata in maniera molto sintetica. Per gli approfondimenti si rimanda, dunque, ai testi citati in bibliografia.

a un'opposta tendenza di omologazione ai canoni della poesia dell'*hexagone* (Kayo 1975). Quel che questa sovrapposizione di codici sembrò generare fu un "romanticismo tropicale" (ivi, 201) in cui certi temi stereotipi (come la bellezza del paesaggio o la vita in armonia con la natura) venivano cantati secondo degli schemi presi in prestito dalla cultura dei colonizzatori.

Affinché si arrivi ad una svolta, e alla rinascita di una poesia di accento più autenticamente camerunense, occorrerà attendere la metà degli anni Cinquanta quando, come spiega Patrice Kayo (ivi, 202-203), la letteratura cominciò ad affermarsi come luogo di interrogazione identitaria attraverso una riflessione che passava, soprattutto, attraverso la lingua e l'impegno politico. Non è difficile riconoscere in questa commistione i temi fondanti della *négritude*, movimento sviluppatosi tra gli anni Trenta e Quaranta e animato, tra gli altri, da Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. Una delle figure di maggior rilievo nell'ambito della poesia camerunense di quegli anni è certamente Elolongué Epanya Yondo, autore di diversi componimenti in lingua douala e attivamente coinvolto, all'interno dell'UPC (Union des Populations du Cameroun), nella lotta per l'emancipazione del Camerun, finalmente ottenuta nel 1960.

È proprio con l'indipendenza che il Camerun vide la nascita dell'importantissima – e purtroppo oggi scomparsa – Association Nationale des Poètes et Écrivains camerounais attorno alla quale iniziarono a radunarsi tanto i giovani poeti emergenti quanto le figure di maggior prestigio della generazione precedente (basti pensare che Louis-Marie Pouka, senza dubbio uno dei poeti camerunensi più noti degli anni Cinquanta, fu presidente dell'associazione fino al 1967). A questo si accompagnò la fioritura di riviste letterarie, tra le quali vanno almeno ricordate *Ozila* e *Le Cameroun littéraire*, entrambe luogo di dibattito culturale oltre che di diffusione di testi. Non ultimo, è proprio in questi anni che iniziarono ad essere pubblicate le prime antologie di poesia camerunense (Kayo 1975), le quali contribuirono al progressivo affermarsi di una poesia africana di espressione francese anche oltreoceano.

Oggi il panorama letterario del Camerun appare certamente meno vivace di allora. Con la scomparsa dell'Association Nationale des Poètes et Écrivains camerounais, anche la diffusione delle riviste letterarie appare rallentata se non, addirittura, inesistente. Le case editrici ancora presenti sul territorio non sembrano essere in grado di incrementare le vendite, cosa che spinge buona parte degli scrittori emergenti a cercare nuove occasioni di pubblicazione fuori dai confini nazionali (Mfaboum 2004): è il caso, come si vedrà, dello stesso Theombogü, la cui unica raccolta poetica è stata data alle stampe per Les Éditions de la Crypte, con sede in Aquitania. Quel che ne consegue è che anche la lingua di predilezione della scrittura, per la quasi totalità degli autori che aspirano ad affermarsi, è il francese. Messi a parte gli evidenti vantaggi di una scelta come questa, le implicazioni ideologiche risultano invece più ambigue e non è raro che delle voci si levino affinché un maggiore spazio venga dato a quella "lingua franca nazionale" che è il *pidgin* (Nganang 2004).

Le istanze politiche risultano quindi ancora di fondamentale importanza nell'andamento culturale: là dove non è la legittimità del governo ad essere messa in discussione (è questo, ad esempio, il caso di Theombogü), qualcuno sembra lamentare, al contrario, un asservimento al partito dominante (ivi).

In questo quadro, Theombogü (nome d'arte di Théophane Mbogué) appare una figura estremamente ibrida nella misura in cui, pur possedendo dei solidi legami con la Francia, si rende artefice di una poesia con radici profondamente africane. Nato nel 1984 a Douala – città portuale del Camerun famosa per i commerci e le industrie – si trasferisce poi in Costa d'Avorio dove attualmente vive e lavora. Se i primi tentativi poetici risalgono soltanto al 2000, da allora la sua attività appare costantemente in crescita, specialmente grazie alla pubblicazione di alcuni inediti all'interno della rivista *Poésie*, diretta da Michel Deguy e a cui collaborano, tra gli altri, Claude Mouchard e Martin Rueff. Senza dimenticare gli *atelier* di scrittura organizzati per i giovani camerunensi provenienti da situazioni familiari disagiate e, a partire dal 2008, la partecipazione al comitato di redazione della rivista *Expressions*. Nel 2010, in occasione del quattordicesimo concorso di *haiku* organizzato dal quotidiano giapponese *Mainichi*, al suo contributo è stata assegnata una menzione speciale. Per questo dossier dedicato ai giovani poeti non ancora consacrati dal grande pubblico, Theombogü ha concesso la pubblicazione di quattro inediti, rispettivamente “L'effilocheur de mots”, “Être là”, “Le chant du silence” e “Croire et connaître”, ai quali si aggiungono altre tre poesie già comparse in *Poésie* che l'autore desiderava fossero tradotte in italiano. Naturalmente, trattandosi di un poeta emergente, la bibliografia critica è scarsa, per non dire del tutto assente: quello che seguirà è, pertanto, una possibile lettura di un'opera che resta ancora aperta.

1. *L'oggi senza domani*

Demain ne viendra jamais è il grido – certamente doloroso ma non per questo totalmente disperato – che lega assieme i versi della poesia di Theombogü, che così ha intitolato quella che, almeno per il momento, è la sua unica raccolta, pubblicata nel 2014 per Les Editions de la Crypte. Definito da Claude Muchard come “l'un de ces poètes d'aujourd'hui en Afrique avec lesquels il serait fécond d'entretenir des échanges” (2015, 175; “uno di quei poeti africani contemporanei con i quali sarebbe interessante intrattenere degli scambi”²), Theombogü si fa portavoce di una poesia senza illusioni, dominata da un *leitmotiv* che attraversa tutta l'opera e che si pone come un vero e proprio gioco di rimandi tra un componimento e l'altro: l'assenza – o, meglio ancora, l'impossibilità – del domani.

² Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

L'esistenza descritta tra un verso e l'altro appare imprigionata in un eterno oggi al quale è impossibile sottrarsi: "L'aujourd'hui succède à l'aujourd'hui: / Le bonheur de demain ne viendra jamais" (Theombogü 2014, 46; "All'oggi segue l'oggi: / La felicità di domani non arriverà mai"). Se al domani è legata una qualche forma di speranza, come una remota promessa di felicità, l'oggi appare invece estremamente tetro: "L'aujourd'hui s'assombrir le présent périr" (ivi, 9; "L'oggi incupire il presente perire"); "Je porte à présent / Le fait écrasant d'être existant / La douleur d'être ici" (ivi, 69; "Ora sopporto / Il fatto opprimente di essere esistente / Il dolore di essere qui"). Tutto sembra contribuire al disincanto, alla piena affermazione dell'infelicità. È una dottrina dell'eterno ritorno che si articola nell'esile spazio che dalla notte conduce al giorno e che in questo stesso spazio rimane sospeso indefinitamente: nel leggere i versi di Theombogü, l'impressione è quella di assistere alla profezia del demone nietzschiano della *Gaia Scienza* che, alla permanenza sulla terra, associa l'eterna duplicazione del già vissuto, in un universo che assume la forma di una clessidra costantemente agitata in un senso e poi nell'altro, all'interno della quale l'uomo non è altro che un granello di sabbia che oscilla attraverso due poli perfettamente identici.

Ma se il domani rischia di non arrivare mai, come si può pensare di sopravvivere nell'attimo presente? Sono due le soluzioni che il poeta sembra presentare, ed esse appaiono tanto estreme quanto inconciliabili. Da un lato, la tentazione è quella di abbracciare il nulla, di abbandonarsi alla "nuit infinie" (ivi, 82; "notte infinita") scegliendo il suicidio, paradossalmente definito come "le propre du vivant" (ivi, 32; "la caratteristica dei viventi"). Del nulla nietzschiano, quello di Theombogü presenta lo stesso carattere eminentemente ineluttabile, come si trattasse di una constatazione che l'esperienza stessa del vivere porta con sé. Il silenzio, associato al non-essere, risulta da una profonda riflessione ontologica che chiama in causa i due più importanti concetti della filosofia occidentale, l'immanenza e la trascendenza, entrambe giudicate insufficienti a rendere conto della complessità dell'esistenza:

Il n'y a plus un Tout
La transcendance est brumeuse
L'immanence est absurde
Je dois aller plus loin
Plus loin que l'infini
Là où l'éternité s'achève
Le silence est vainqueur. (Ivi, 81)

Non c'è più un Tutto
La trascendenza è nebbiosa
L'immanenza è assurda
Devo andare più in là
Più lontano dell'infinito
Là dove l'eternità giunge al termine
Il silenzio è vincitore.

Inaspettatamente, questo non-essere evocato a più e più riprese sembra celare sottilmente una fascinazione dal carattere quasi colpevole, come se vi fosse un piacere perverso legato alla contemplazione dell'abisso del nulla:

Il n'y avait que ce rien...	Non c'era altro che questo nulla...
Rien que ce rien...	Nulla se non questo nulla...
Pour me consoler désespérément (Ivi, 56)	Per consolarmi disperatamente

Je m'en irai là-bas au pays de l'oubli	Me ne andrò laggiù al paese dell'oblio
Là-bas au monde de l'inconnu	Laggiù nel mondo dell'ignoto
Où fredonne le silence du néant	Dove canta il silenzio del nulla
Où murmure l'absence de temps	Dove mormora l'assenza del tempo
Où le rien toujours m'attend [...]	Dove il nulla sempre mi attende [...]
Dans ce vide inconnu	In questo vuoto ignoto
Où seul le silence chante	Dove solo il silenzio canta
Et le rien danse. (Ivi, 71)	E il nulla danza.

Il nulla non possiede affatto quel carattere oscuro che ci si aspetterebbe: al contrario, è al canto e al ballo che viene associato, a un *monde inconnu* in cui l'attrazione per l'ignoto ha la meglio su una qualsiasi forma di cautela. È forse proprio da questa attrazione colpevole che nasce quell'intenso conflitto caratterizzante molti dei passi della produzione di Theombögü. La poesia sembra allora porsi come un esercizio di confessione non troppo diverso da quelli di stampo mistico: l'individuo appare in preda ad un combattimento contro le tenebre che cerca disperatamente di vincere ma la cui disfatta sembra data per certa. Tutto lascia pensare che lo sforzo del poeta sia quello di non cedere alla tentazione di diventare un seguace del nulla, tentazione che si fa sempre più forte a partire dalla constatazione che il mondo appare come non-comunicabile, un "univers indicible" (ivi, 77; "un universo indicibile").

Da questa incomunicabilità deriva un ossimoro fondamentale: la poesia è popolata da silenzi, dal "silence du silence", secondo un'espressione che si ritrova tale e quale in moltissimi dei componimenti e che suggerisce una dimensione tragica, luttuosa, alla quale i versi possono accedere solo a metà, generando una sorta di metonimia che ingloba l'intero atto poetico.

Quando non è la morte ad essere agognata come fonte di salvezza, è la soluzione opposta ad essere presa in considerazione: vera e propria presenza imponente nei versi di Theombögü, l'istante, inteso come la possibilità di godere dell'oggi, è spesso considerato come l'alternativa a quell'assenza del domani che ossessiona il poeta. Invece di abbracciare il nulla cosmico, l'individuo appare qui chiamato a pensare l'impossibilità del futuro come la spinta definitiva ad accogliere il presente. Non totalmente rassegnato, ma certamente disincantato, il poeta sembra abbandonare la visione dell'esistenza come prigionia per approdare a una dimensione meno cupa.

Ma l'accesso all'istante presente non significa in nessun caso adesione ad una banale esperienza edonistica, a un *carpe diem* giudicato come "sagesse qui manque d'yeux" (2014, 49; "saggezza a cui mancano gli occhi"). L'unica possi-

bilità di riscatto appare affidata all'amore, concepito soprattutto come un sentimento di compassione nei confronti dell'umanità. È forse dal comune destino di mortali, dalla medesima impossibilità di fare affidamento sull'avvenire che nasce lo sguardo benevolo nei confronti di un'esistenza certo pur sempre tragica, ma il cui peso può essere almeno condiviso. In fondo, quello che si sprigiona dai versi di Theombogü ha l'aspetto di un vero e proprio umanesimo moderno:

Et jouir de la joie	E gioire della gioia
D'être encore en vie	Di essere ancora in vita
Pour être humain	Per essere umano
Et partager cette humanité	E condividere questa umanità
Avec les mal-aimés. ("Être là", <i>infra</i>)	Con coloro che non sono amati.

Non è un caso che all'amore sia associato molto spesso il termine di "carità" da intendersi, però, in un'accezione non necessariamente cristiana, quanto piuttosto nel suo senso etimologico di *charis*, ossia grazia, bellezza. La scoperta – e, soprattutto, il riconoscimento – della sofferenza dell'altro diventano la chiave che permette di riscoprire una certa bellezza del mondo, una condivisione legata alla sorte che accomuna gli esseri viventi. Il dato cruciale è l'esserci, l'essere-nel-mondo, in termini heideggeriani. Indubbiamente il tema del sopravvissuto, da intendersi in questo senso come colui che, pur sconfitto, si rialza dopo la battaglia, si lega a questa condizione di essere-per-la-morte. Come dimostra bene il titolo di una delle poesie presentate in questa sezione, è una vera e propria etica della resistenza quella che il poeta fa trasparire dai versi: "esserci", "esserci malgrado tutto" è il grido disperato dell'uomo che ha combattuto contro le tenebre e che rivela al resto dell'umanità l'esito della battaglia. E il riferimento non è casuale: come in Heidegger, in Theombogü quel che fa scattare il meccanismo di adesione al presente non è altro che la presa di consapevolezza della morte, altro termine adatto a designare quell'assenza del domani di cui si è parlato. L'equazione che lega l'esistenza alla sofferenza non è affatto rinnegata, ma ciò che viene posto in rilievo è l'urgenza di uscire dalla condizione di *homo homini lupus* per giungere invece a una dimensione di solidarietà, a un'ottica caritatevole in cui a dominare è l'esigenza di resistere, quanto più possibile, al dolore ontologico proprio di ogni essere vivente.

2. Una poesia engagée?

Non sorprende che, nell'evocazione di questo moderno umanesimo come via di salvezza dell'uomo, un importante spazio di riflessione sia riservato alla sfera politica, là dove questo termine deve però essere letto come intimamente connesso alle problematiche sociali e alla rimeditazione del passato. La voce del poeta si muove in uno spazio estremamente fluido in cui momenti fondanti della

storia africana fanno da sfondo ad un ragionamento dal sapore più marcatamente globale che, ancora una volta, sembra dare voce alla speranza di una coesistenza pacifica tra gli individui. È il caso, ad esempio, della poesia “Le dimanche”, dedicata alla rievocazione del giorno in cui il leader del partito nazionalista centrafricano Barthélemy Boganda trovò la morte in un incidente aereo alla vigilia delle elezioni.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, i versi di Theombogü non si propongono di far luce sulle implicazioni politiche dell'incidente, né di costituire un atto d'accusa polemico in accordo con le numerose voci che, all'epoca, avevano gridato all'attentato (vedi Kalck 1995). Esattamente come per l'evocazione del pessimismo ontologico di cui si è parlato sopra, la meditazione politica appare filtrata dalla pura soggettività di chi scrive, dando luogo ad uno straziante racconto documentaristico dal tono paradossalmente intimista. Totale immedesimazione o abile finzione, la poesia diventa così anello di congiunzione tra l'individuo e il passato, tra le storie e la Storia. Poco importa che il narratore non abbia assistito agli eventi in questione (basti pensare che nel 1959, data della morte di Boganda, l'autore non era nemmeno nato), è comunque attraverso la sua presenza finzionale che l'incidente è descritto al lettore. Non solo il crollo dell'aereo è osservato in prima persona, quel che viene messo in scena è un vero e proprio contatto con il leader politico, una sorta di balzo temporale che trova la sua giustificazione in una dimensione storica concepita come assolutamente manipolabile: “Et tu m'as jeté un regard muet / Qui ne laissait aucune lueur d'espoir (2014, 32; “E tu mi hai lanciato uno sguardo muto / che non lasciava alcun bagliore di speranza”). In questo senso, il processo creativo di Theombogü sembra essere in linea con la tendenza messa in luce da Raphaël Ngwe, per il quale:

La démarche des poètes africains vis-à-vis de leur histoire intègre les théories lévi-straussiennes selon lesquelles l'historiographie, comme toute autre connaissance, n'est pas simplement révélation de ce qui «est vraiment arrivé», mais bien manipulation d'un code qui, appliqué aux faits ou aux documents, peut donner naissance à une certaine intelligibilité. (2016, 238)

L'approccio dei poeti africani nei confronti della loro storia si associa alle teorie di Lévi-Strauss in base alle quali la storiografia, così come qualunque altra forma di conoscenza, non è semplicemente rivelazione di quanto “è realmente accaduto” quanto piuttosto manipolazione di un codice che, applicato ai fatti o ai documenti, può dare luogo a una certa forma di intelligibilità.

Non molto diversamente sono costruite le altre poesie a carattere politico-sociale. Tra quelle qui presentate, un valore particolarmente emblematico possiede “Pour ton anniversaire”, in cui il pretesto di trovare un bel regalo di compleanno (all'amata o, forse, a un destinatario meno specifico) si pone come punto di partenza per una riflessione molto più ampia che interessa la tolleranza religiosa e le nuove forme di totalitarismo. Procedendo attraverso una serie di ossimori, la poesia mette implicitamente a confronto le due facce

di un medesimo universo: quello capitalista. Pertanto, se da un lato sono evocati, mediante il riferimento alle rose, agli anelli, alla collana di perle, i doni che tradizionalmente potrebbero essere offerti all'amata, dall'altro viene svelato il lato oscuro che questo stesso universo tenta invano di nascondere: fabbriche d'armi, campi per rifugiati, droni, kalashnikov...

Sebbene le poesie si guardino bene dal puntare il dito contro un presunto colpevole delle atrocità che travolgono il mondo, va però notato come il contrasto tra le diverse fedi risulti essere un soggetto interrogato con particolare insistenza: leggendo i versi di Theombogü, si ha l'impressione che la causa del male in cui le società contemporanee appaiono affogare sia riconducibile in gran parte all'integralismo religioso, colto dal poeta in tutte le sue forme attraverso la creazione di un immaginario piuttosto crudo: "Du sang frais / Répandu çà et là / Sur ces murs vêtus de blanc" (Theombogü 2015a, 180; "Sangue fresco / Sparso qua e là / Su questi muri vestiti di bianco"). Nonostante questo, nel quadro che si è finora delineato appare difficile parlare di poesia *engagée*, men che mai in un'accezione sartriana che metterebbe alla luce una forma di responsabilità civile e di coerenza storica. Là dove vi è aderenza ai fatti, manca del tutto la volontà di presentare gli eventi in maniera realistica; l'obiettivo principale dell'autore non appare per nulla quello di esortare al cambiamento quanto, se mai, di attirare l'attenzione su dei problemi che sono, e resteranno, tali.

I temi chiamati in causa sono di diversa natura: la crisi migratoria, affrontata attraverso un'ode al Mediterraneo, "une goule" (ivi, 183; "un demone") che salva tanto quanto uccide chiunque provi a percorrerlo in barca ("Mediterrannée"); l'esistenza vagabonda di chi è senza dimora ("La vie sous les ponts"); le guerre civili che logorano il Paese ("Écrasement"). Nonostante ciò, però, il pessimismo non si tramuta quasi mai in un'esortazione all'azione e, le rare volte in cui questo avviene, è sempre attraverso la riaffermazione della lezione del passato, come a proposito del rinnovo del mandato dell'attuale presidente camerunense Paul Biya, ormai in carica da oltre un trentennio, e di cui in "Les Treize heures" l'autore ricorda "que c'est par un coup d'État / qu'il fut admis à ce fauteuil-là (2014, 53; "che è attraverso un colpo di stato / che gli venne concessa quella poltrona"). Qui non si è in presenza di un atto di accusa: la visione del poeta appare permeata piuttosto da uno stoicismo che sembra incitare ancora una volta alla sopravvivenza, alla necessità di resistere, piuttosto che non ad una rivoluzione che resta totalmente irraggiungibile. Il cambiamento è certamente evocato, persino desiderato ma, non diversamente dalla riflessione sulla condizione dell'uomo, l'orizzonte della sfera politico-sociale appare fermo all'oggi, senza che alcuna prospettiva di futuro sia realmente ipotizzabile.

3. *Traghetture versi*

Malgrado l'innegabile carica sovversiva dei concetti che fino ad ora si è cercato di delineare, i versi di Theombogü hanno tutta l'apparenza di quelli della poesia francese "tradizionale". Titoli in evidenza, strofe ben marcate e

simmetriche, a capo regolari che fanno sempre cominciare il verso con la maiuscola: a prima vista il lettore è rassicurato da un'impostazione classica, lontana dalle sperimentazioni del ventesimo o del ventunesimo secolo. Ma ecco che un'altra occhiata alla pagina, una lettura ad alta voce, bastano per contraddire la prima impressione: i versi, in apparenza così ordinati, non rispettano le regole ritmiche, la sillabazione è del tutto assente, come pure le ordinate alternanze rimiche. Per giunta, alcune porzioni di testo sono ripetute da un componimento all'altro in maniera identica o con delle sottili variazioni che non cercano di mascherare la ripresa.

Come leggere, allora, la poesia di TheombogÛ? Forse, tentando di risalire a coloro ai quali i versi sono indirizzati. Se l'Io di prima persona è spesso convocato nel testo, il pronome che è certamente più frequente è il "tu", un tu nient'affatto assimilabile ad un'entità specifica, quanto piuttosto riconducibile ad un ascoltatore a cui il poeta si rivolge con gentilezza. Non è un caso che, in molte delle poesie in cui l'argomento centrale è quello – già osservato – dell'assenza del domani, uno dei versi ricorrenti sia proprio "vois-tu", espressione francese dal sapore colloquiale e che è possibile tradurre con "vedi?", "capisci?". Che questo "tu" sia un bambino a cui l'amarezza dell'esistenza viene spiegata in maniera non edulcorata, oppure un pari di cui si cercano la complicità e il sostegno, l'impressione è quella di un'oralità mimata che coinvolge il lettore, facendolo diventare il destinatario implicito della conversazione.

Tra le poesie scelte che riportiamo, quella che rende meglio l'idea di questo dialogo stabilito dal poeta è senza dubbio "Croire et connaître" (*infra*), in cui il tono di chi parla sembra essere quasi rassegnato, sfinito dal tentativo di trovare un senso alle guerre di religione. Il destinatario è invitato a toccare con mano il dramma: "Viens ici / dans les places publiques" (*infra*; "Vieni qui / nelle piazze pubbliche"). In maniera piuttosto diretta, è il lettore stesso ad essere coinvolto nello spazio del testo attraverso una serie di domande che si fanno sempre più incalzanti, quasi si sollecitasse una vera risposta: "Cela ne te dit rien?" (*infra*; "Non ti dice niente?") "Que vois-tu?" (*infra*; "Che cosa vedi?"), "Ici des vies ont existé / Où sont-elles parties?" (*infra*; "Qui sono esistite delle vite / Dove sono andate a finire?"), "Me crois-tu maintenant?" (*infra*; "Mi credi ora?"). Tutto sembra suggerire che il destinatario dei versi non sia riconducibile ad altri che a un lettore – per così dire – comune, un lettore che non è scelto per la capacità di discernere i riferimenti colti (che, vale la pena di ricordarlo, sono comunque presenti), ma per la spinta a mettersi in ascolto³.

Come suggerisce bene "Le petit passeur de poèmes" (*infra*; "Il piccolo traghettatore di poesie"), lo scrittore è ben lontano dal conferirsi un'aura di prestigio, dall'attribuirsi una qualunque forma di genio romanticamente

³A titolo emblematico si noterà la ripresa di "Liberté" di Paul Eluard (1942) nella poesia "Si tu n'es plus là".

inteso. L'immagine del traghettatore si rivela in questo senso doppiamente interessante: da un lato, essa rinvia all'atto di trasportare qualcuno – qualcuno che lo richiama, che sia desideroso di intraprendere il viaggio – da una riva all'altra, dalla sfera del reale a quella del linguaggio poetico; in secondo luogo, il poeta appare dotato di una funzione che potremmo definire “ausiliaria”, come se, in fondo, il suo compito fosse principalmente quello di agevolare il percorso del lettore attraverso un processo di natura quasi maieutica che ben si coniuga con la già menzionata urgenza di entrare in un'ottica di carità universale. Così si spiega perché, per Theombogü, il “tu” a cui gran parte delle poesie sono indirizzate appartiene alla sfera dei “non-poètes” (2014, 22; non-poeti): l'intento programmatico che “Le petit passeur de poèmes” enuncia con chiarezza è proprio quello di creare un'anti-poesia che non si conformi alle regole classiche, che non abbia “aucune césure / Aucune dièrèse / Aucune synèrèse / Aucun hémistiche” (*infra*; “cesura / Né dieresi / Né sineresi / Né emistichio”), diventando perciò “diaprée et libre / Comme l'onde allègre des mers” (*ibidem*; “cangiante e libera / come l'onda allegra dei mari”).

“Non, je n'écris pas en vers. Mais j'use de la ligne. Ce qui n'est pas du tout la même chose” (“No, non scrivo in versi. Ma uso l'accapo. Che non è affatto la stessa cosa”), dichiarava Henri Meschonnic in un'intervista (2002-2003, 124): queste parole sembrano adattarsi perfettamente alla poesia di Theombogü, nella quale ciò che informa realmente i versi è un ritmo interno che non dipende necessariamente dalle rime canoniche quanto, piuttosto, dalle assonanze, dalle allitterazioni o, ancora e più in generale, dai giochi che interessano il piano del significante. Per citare ancora Meschonnic, “nous sommes tous des rimes vivantes / qui cherchent à finir leur phrase” (2001, 34; “siamo tutti delle rime viventi / che cercano di finire la propria frase”) e questo diventa possibile soltanto attraverso quell'indispensabile rapporto con l'altro che il poeta ricerca incessantemente. È pertanto una musicalità che non passa inosservata alla lettura quella che si sprigiona dai testi: sono le percussioni, i ritmi africani ad essere ricreati attraverso un uso sapiente delle parole che imita il martellare, il tambureggiare anaforico:

Il a vu...
L'horreur la terreur la frayeur
Le rêveur dans son rêve sans trêve
A vu...
Il a vu...
De ses deux yeux assoiffés étonnés
De ses deux yeux apeurés affolés
De ses deux yeux affligés déchirés
Il a vu... (Theombogü 2014, 9)

Ha visto...
L'orrore il terrore il timore
Il sognatore nel suo sogno senza tregua
Ha visto...
Lui ha visto...
Con gli occhi assetati impressionati
Con gli occhi intimoriti smarriti
Con gli occhi afflitti sconfitti
Ha visto...

Anche se appare difficile trovare degli elementi comuni in una produzione poetica che, non fosse altro che per l'estensione del territorio preso in considerazione, resta necessariamente variegata, è però interessante notare come, secondo Pascal Assoa N'guessan, sia proprio il ritmo la discriminante fondamentale tra la poesia africana di espressione francese e quella che invece proviene dall'*hexagone*: “La poésie noire est caractérisée par le rythme [...] par un rythme authentique, celui du tambour, pas celui *mendié* de l'alexandrin” (2016, 28; “La poesia nera è caratterizzata dal ritmo [...] da un ritmo autentico, quello del tamburo, non quello *elemosinato* dell'alessandrino”). Nonostante si tratti di un'affermazione estremamente audace e, per certi versi, discutibile, sta di fatto che alcuni elementi, quali il gusto per la ripetizione di interi versi (a mo' di ritornello, come nelle canzoni popolari) o l'adesione a una metrica che imita marcatamente l'oralità, possano effettivamente essere ascritti alla tradizione poetica africana, come dimostra bene l'antologia curata da Emanuele Locha Mateso, che si apre proprio con una ricognizione degli antichi poemi guerrieri e “magici”, dotati, per l'appunto, di una “surdétermination du signifiant” (1987, 10; “sovradeterminazione del significante”) rispetto al significato che intendono veicolare.

Alla messa in rilievo di questa dimensione musicale contribuisce anche l'uso importante che l'autore fa dei cosiddetti *realia*, che concorrono a creare delle sonorità inedite rispetto a quelle della produzione poetica più strettamente continentale (Bekri 2016). Un esempio per tutti sono le sfumature connotative legate al *tam tam*, un tipico strumento africano a percussione, simile a un tamburo, la cui importanza nell'ambito della letteratura africana ha portato alla creazione dell'espressione “*poésie des tambours*” (poesia dei tamburi) per indicare la stretta relazione che intercorre tra alcune produzioni in versi e il suono da essi generato (vedi, in particolare, Amoa Urbain 2002). Tradizionalmente associato ai ritmi di festa e alla danza, nella poesia di Theombogü il *tam tam* diviene invece simbolo inconfutabile del lutto: l'assenza di suonatori è sufficiente ad indicare, da sola, uno stato di emergenza, la guerra, l'invasione del nemico. “Il n'y a plus une ombre qui marche / ni un tam tam / qui parle / tout est nuit” (“La terreur sans visage”, Theombogü 2015a, 179; “Non c'è più ombra che cammini / né un tam tam / che parli / tutto è notte”) o, ancora, “Les tams tams de joie ont été brisés / Les joueurs et les danseuses se sont tus” (2014, 46; “I tam tam di gioia sono stati spezzati / I suonatori e le danzatrici sono rimasti in silenzio”). Questo rovesciamento connotativo legato al *tam tam* si estende anche ad altri strumenti musicali appartenenti alla cultura africana, quali il *djembe*, la *kora* o il *balafon*: non più metonimicamente utilizzati come manifestazione di gioia, essi si pongono, viceversa, come segno della fine del tempo di festa. Espressione di un'Africa ormai lontana e perduta, i canti assumono quindi una dimensione del tutto malinconica, la cui contropartita teorica va cercata proprio nell'annuncio dell'assenza del domani di cui si è parlato precedentemente.

Accanto ai *realia* che rimandano alla tradizione africana, si trova un'altra serie di riferimenti specifici dai tratti più ermetici: disseminate in moltissimi componimenti, le allusioni alle antiche divinità egizie risaltano in maniera emblematica nell'inedito "Le chant du silence" (*infra*), in cui sono evocati, uno dopo l'altro, Osiride, Seth, Iside e Horus. In questo caso, l'operazione di "traghetramento" a cui il lettore è sottoposto è ancora più impegnativa poiché il salto che si richiede di compiere è notevole, e questo tanto da un punto di vista storico che culturale. A differenza di una buona parte della poesia occidentale (non soltanto francese), le divinità antiche non sono qui chiamate in causa in veste di muse, quanto piuttosto colte nel loro valore simbolico. È solo così che gli accostamenti arditi del poeta risultano dotati di una ragion d'essere: "Comme le père d'Horus / Je n'ai ni blindé ni drone" (*ibidem*; "Come il padre di Horus / Non ho carri armati né droni"). Private della loro aura sacrale, i nomi delle divinità non appaiono altro che come significanti tra altri significanti.

Attraverso l'uso di questi *realia*, quel che si viene a creare è, quindi, un linguaggio *interno* al linguaggio, una rete di metafore che, soltanto una volta decifrate, danno luogo a dei significati in grado di fornire una chiave di lettura per la totalità dell'opera. Ed è proprio questo meccanismo che contribuisce a generare un lessico specifico del poeta, un lessico che diventa pian piano familiare per chi legge, per quel "tu" a cui, in fondo, tutti i versi di Theombogü sono indirizzati.