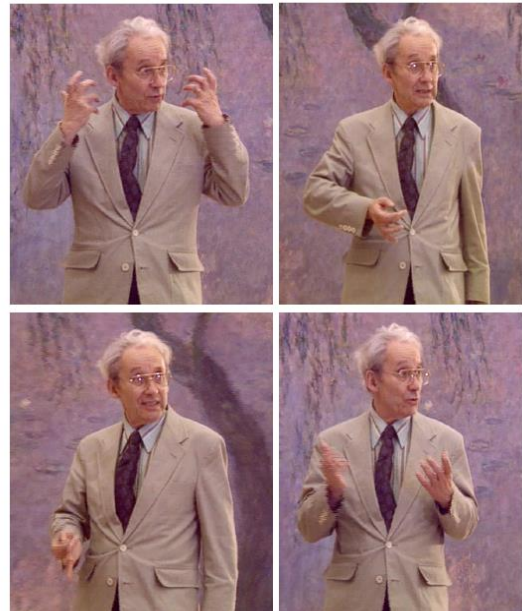


Annalisa Caputo

Le ninfee dell'Orangerie, Ricoeur ed il flâneur (sull'immagine di copertina)

Per il *flâneur* perfetto, per l'osservatore appassionato, è un immenso piacere fissare la propria dimora nel cuore della moltitudine, in mezzo al flusso e riflusso del movimento, nel bel mezzo del fuggitivo e dell'infinito. Essere lontano da casa e ancora sentirsi a casa ovunque, vedere il mondo, essere al centro del mondo e rimanere nascosto al mondo; questi sono alcuni dei più piccoli piaceri di quelle menti indipendenti, passionali, imparziali, che il linguaggio non può che goffamente definire. L'osservatore è un principe che gioisce di tutto il suo incognito. L'amante della vita fa del mondo la sua famiglia, proprio come l'amante del gentil sesso che costruisce la sua famiglia con tutte le belle donne che ha mai trovato, o che queste siano o meno, da trovare, o l'amante di immagini che vive in una società magica di sogni dipinti su tela. Così l'amante della vita universale entra nella folla come in un immenso serbatoio di energia elettrica. È anche possibile paragonarlo ad uno specchio, così immenso, come questa folla, ad un caleidoscopio di coscienza, che in ciascuno dei suoi movimenti, rappresenta la molteplicità della vita e si muove attraverso tutti gli elementi della vita [C. Baudelaire]¹

«*Le flâneur – Nymphes Orangerie*» è il titolo che Olivier Abel, presidente del consiglio scientifico del *Fonds Ricoeur*, ha dato ad uno dei suoi *Entretien* con Ricoeur. Possiamo leggere le due pagine di questo dialogo nel libretto *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, libretto che accompagna il doppio DVD sulla vita e l'opera del pensatore francese: [Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues](#)². Il linguaggio filmico configura e rifigura – con immagini, spezzoni di interviste (a Ricoeur e ai suoi amici/interpreti), foto e frammenti di video – l'intero percorso ricoeuriano, un percorso che viene simbolicamente presentato in maniera circolare. Non sappiamo se questo fosse realmente l'intento degli autori (C. Reussner, O. Abel, F. Dosse). Ma ai nostri occhi, focalizzati sulle *Ninfee dell'Orangerie*, il 'circolo' simbolico (prima e più che ermeneutico) appare evidente. Nel libretto, le pagine sull'Orangerie sono le ultime. Mentre, nel film, le scene del video che presenta il *flâneur*, cioè Ricoeur, che 'passeggia' davanti alle *Ninfee* di Monet (e le interpreta, interpretando in esse il mondo) sono all'inizio. Quasi a dire che siamo davanti ad un doppio simbolo, che racchiude e presenta il senso stesso dell'opera di Ricoeur: quello del *flâneur* e quello dell'Orangerie.



P. Ricoeur devant les Nymphes de Claude Monet, à l'Orangerie, tirées du film *Le tragique et la promesse* (FR2, 1993)

¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, tr. it. di E. Sibilio e G. Violato, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 68 sgg.

² *Paul Ricoeur. Philosophe de tous les dialogues. Un documentaire de C. Reussener. Co-auteurs: O. Abel et F. Dosse*, Les Editions Montparnasse, 2008. Il cofanetto è accompagnato da un libretto dal titolo *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, che raccoglie una serie di dialoghi di Ricoeur con Olivier Abel.

1) Lo sguardo circolare delle Ninfee

Partiamo dalle *Ninfee*. Prendetevi qualche minuto di tempo e, se siete stati in questo delizioso museo parigino, tornate con il ricordo a quell'esperienza. E, se non avete avuto la fortuna di andarci, concedetevi almeno una visita virtuale, attraverso la ricostruzione che trovate nel sito del museo: www.musee-orangerie.fr/homes/home_id25184_u1l2.htm, o attraverso uno dei numerosi filmati presenti su youtube.

Ecco: quello che subito appare è l'idea di un essere-dentro: dentro il mondo delle ninfee.

Non c'è un quadro: e tu, soggetto, di fronte a questo oggetto. Perché le immagini sono 'intorno' a te. E lo sguardo è realmente 'costretto' a muoversi in maniera circolare, perché le tavole di Monet 'costringono' a questo.

Se [la casa di Klee con cui abbiamo aperto il primo numero di "Logoi" era una Casa ruotante](#), le *Ninfee* dell'Orangerie sono un



Dalla 'Galleria fotografica' [Parigi rovesciata di Brent Townshend](#). Da vedere! Quando la tecnologia 'interpreta' e mette in risonanza gli scenari dell'arte...

quadro circolare, un ellisse. Il che è un nuovo paradosso. In ogni caso è il paradosso del circolo ermeneutico, dell'essere nel mondo: già sempre. E la rottura di ogni forma di 'modernità' dualistica, di ogni soggettività autocentrata. E, però, Monet non è nemmeno il simbolo di Sé dissolto e annichilito. Sappiamo come, per Ricoeur, l'alternativa non è quella tra Cogito esaltato e Cogito umiliato, ma è la dialettica tra *idem* ed *ipse*, nella fragilità della storia, che ognuno di noi è chiamato a narrare, a vivere, ad essere³.

E proprio così termina il discorso/dialogo di Ricoeur all'Orangerie: «questo luogo, che è chiuso, allo stesso tempo rinvia oltre i propri confini. È qui come un 'orizzonte' della percezione e non come un 'oggetto' della percezione»⁴. Il passaggio dal Soggetto (moderno) al Sé narrativo è lo stesso passaggio che accade in Monet dal quadro-oggetto (rinascimentale/moderno) al quadro-orizzonte. È lo stesso passaggio che accade dalla visione prospettica alla visione impressionistica ed ellissoidale dell'Orangerie.

Ma il mondo, in Monet come in Ricoeur, non si sfalda in una serie di impressioni 'ingenue' e casuali. In questo, Ricoeur non è post-moderno nel senso di Lyotard (lo ribadiscono le acute osservazioni di G. Taylor, in questo stesso numero di "Logoi")⁵.

Così come il mondo di Monet è 'costruito' sulle impressioni («rien n'est plus construit que l'impressionnisme», esclama Ricoeur)⁶, così pure il nostro mondo quotidiano è 'prefigurato' negli schemi (mentali e d'azione) che ci consentono di abitarlo;

³ Ci stiamo riferendo a P. Ricoeur, *Sé come un altro*, tr. it. a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993.

⁴ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2 – Presence protestante des 15 et 22 décembre 1991*; réalisateur C. Vajda, in O. Abel, *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, cit., p. 27.

⁵ G. H. Taylor, *Ricoeur, la narrazione e il giusto*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 224-231.

⁶ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

ed sempre di nuovo configurato e rfigurato nelle nostre costruzioni immaginative, narrative e concettuali⁷.

E Monet qui emerge come tre volte simbolico. Simbolico nel suo modo di vivere l'arte, simbolico nel suo modo di vivere il tempo, simbolico nel suo modo di vivere la vita.

2) Monet come simbolo: nella vita, nel tempo, nell'arte

Monet, simbolico nel suo modo di vivere la vita: perché, ricorda Ricoeur, le *Ninfee* sono il frutto di una sfida contro la fragilità del corpo.

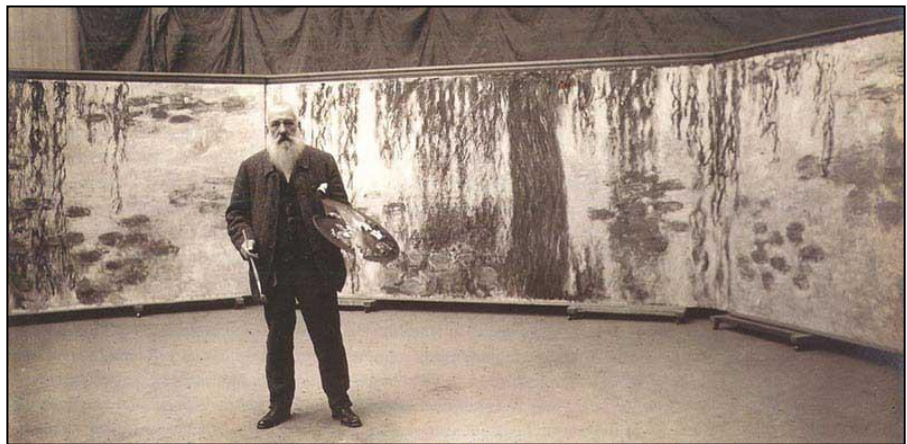
Pensate allo spazio di sofferenza, dolore, lavoro che c'è dentro le impressioni ricevute dal mondo e quindi dentro la costruzione di queste impressioni. Quasi dieci anni di sofferenza fisica: Monet è pressoché cieco; è stato operato diverse volte agli occhi senza successo: non vede più i suoi colori. È come Beethoven, che, sordo, costruisce nella sua testa la totalità dei suoni⁸.

È il dolore stesso dell'esistenza, ferita dall'alterità che la abita, dai propri limiti, dall'incapacità di *essere, tutto*, fino in fondo. E che, però, anche nelle situazioni più 'liminari' non rinuncia ad *essere nonostante tutto*, «vivente fino alla morte»⁹. Monet, Beethoven: artisti estremi, che nella loro tensione lacerante svelano il movimento tragico (e stupefacente) che attraversa ogni forma 'vera' di arte, ogni forma 'vera' di vita. Pittura che non vede i colori. Musica che non ascolta i suoni. Vita che non sente se stessa. Eppure dipinge, compone, desidera ancora vita.

Ma pensiamo anche *al modo in cui Monet vive il (suo) tempo*.

Vorrei aggiungere qualcosa – dice Ricoeur – che ci mette (...) in relazione con il tema della promessa: tutto quello che vediamo qui è una promessa mantenuta. Il suo amico Clemenceau aveva strappato a Monet la promessa che, come segno di riconoscenza (*reconnaissance*) per la vittoria, avrebbe fatto alla nazione, allo Stato francese, questa donazione della sua opera¹⁰.

Monet vive il tempo vivendo la storia del suo paese: *riconoscendola con gratitudine (reconnaissance)*. E, certo, può sembrare paradossale. Perché dipingere ninfee a Giverny, mentre la guerra è alle porte di Parigi, non può che sembrare una forma di disimpegno: politico, culturale, artistico. Ma l'arte entra nella storia proprio 'resistendo' nella contro-storia¹¹.



E Monet nel suo rifugio-giardino continua a rimanere se stesso. E questa è la prima promessa mantenuta. È l'identità-*ipse*, che si mantiene 'nonostante' il tempo, nonostante i mutamenti, nonostante la storia. L'identità della promessa: di rimanere fedeli a se stessi,

⁷ Stiamo facendo riferimento alla nota teoria ricoeuriana *mimesis I-II-III* (prefigurazione, configurazione, rfigurazione).

⁸ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

⁹ Il riferimento è ovviamente al testo ricoeuriano pubblicato postumo: *Vivant jusqu'à la morte*, Seuil, Paris, 2007, tr. it. di D. Iannotta, *Vivo fino alla morte. Seguito da Frammenti*, Effatà, Torino 2008.

¹⁰ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹¹ Cfr. id., *Percorsi del riconoscimento*, tr. it. di F. Polidori, Cortina, Milano, 2005, pp. 273 sgg.

alle proprie scelte, alla propria vocazione¹². Anche in questo l'artista non fa che mostrare quello a cui ogni uomo è chiamato, la scelta (aut-aut-aut) tra il rimanere rocciosamente e ciecamente attaccati alle proprie convinzioni, senza metterle mai in discussione (*idem*), oppure il dissolvere continuamente le proprie convinzioni, non conservando mai nulla di sé (*anti-idem*), oppure cercare con sofferenza e continuo lavoro una continuità nella discontinuità, una trama di senso nel modificarsi continuo delle vicende: costruirsi come storia, come storia di vita (*ipse*). L'ultima opzione, sappiamo, è quella che Ricoeur prospetta, come identità narrativa. Ma è anche quella che vivono gli artisti (spesso anche malgrado loro).

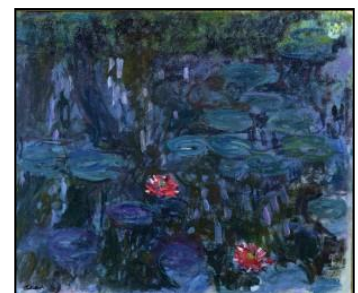
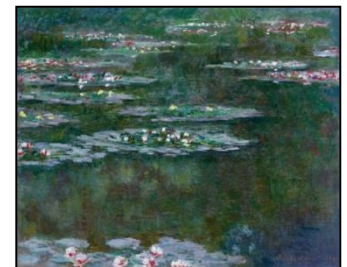
E dobbiamo dire – sottolinea Ricoeur – che ogni opera d'arte è la soluzione di un problema: come articolare precisamente la forma, il colore, la luce? Ogni volta la disposizione dei termini del problema suscita una risposta singolare; ed è quello che ci fa dire 'È un Monet'; e il nome proprio è il nome dello stile, dell'opera¹³.

Torneremo più volte, nei saggi di questo numero, ad occuparci del problema della singolarità dell'opera e della paradossale identità dell'artista¹⁴. Nell'intervista *Le arti, il linguaggio, l'estetica-ermeneutica*, Ricoeur metterà in relazione in maniera ancora più esplicita l'identità narrativa con lo stile di un autore.

[P. Ricoeur] Si potrebbe dire che l'artista è l'unità di molte opere: ciò che non è detto in una è detto nell'altra. L'identità del creatore moltiplica se stessa, frammenta se stessa e si ricompone attraverso questa serie, che costituisce l'approssimazione a qualcosa di inesauribile. E poi riconosciamo le opere: diciamo è un Cézanne, è un Monet. Le serie – che creano l'interesse – testimoniano l'identità del creatore.

L'inesauribile è forse anche l'inesauribile dell'identità-ipseità, che, per citarla, è quella di un «soggetto capace di designare se stesso come autore delle sue parole e delle sue azioni, un soggetto non sostanziale e immutabile, ma ancora responsabile del suo dire e del suo fare». In ultima analisi, non è vero che riconosciamo l'ipseità di un Picasso, anche se è cambiata da un periodo all'altro?

[P. Ricoeur] Ho cercato di estendere al di là del suo luogo di nascita questa distinzione rischiosa di due tipi di identità, l'identità ripetitiva del medesimo, dell'*idem* o della medesimezza da una parte, e l'identità della costruzione dell'*ipse* dall'altra parte (...). Ho applicato questo anche al mantenimento della promessa: io mi manterrò in questa 'tenuta'. Non c'è anche un tenersi, un mantenimento che ci consente di riconoscere in una sola opera il medesimo autore? Questa è una medesimezza interessante, perché è la medesimezza di una successione (*suite*) nella novità. Ogni opera è ogni volta un'opera nuova, ma, in quanto legata ad una serie (*suite*), designa l'*ipseità* del creatore, (...) un mantenimento nella diversità. C'è allora anche un aspetto etico. 'Manterrò' è una promessa mantenuta, in ogni caso almeno un proposito perseguito, una fedeltà a se stessi, che non è un'imitazione ripetitiva, ma una creazione fedele a sé, una fedeltà nella progressione della medesima promessa, nella molteplicità delle sue realizzazioni¹⁵.



¹² Sappiamo come il tema della promessa (il mantenimento di sé 'nonostante' il tempo sia tema-chiave dell'identità narrativa: scelta e scommessa.

¹³ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., p. 26.

¹⁴ Rimandiamo in particolare al testo/intervista P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica. Intervista a cura di J.-M. Brohm e M. Uhl (Parigi, 20 settembre 1996)*, in "Logoi", 2015, I, 2, pp. 41-59, e al nostro *Ricoeur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità dell'esistenza*, "Logoi", 2015, I, 2, pp. 96-108.

¹⁵ P. Ricoeur, *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, cit., pp. 54-55.

Gli esempi di Cézanne e Monet – ostinatamente fedeli ai propri oggetti (pensiamo alla *Montagna Sainte-Victoire* per il primo e alle *Ninfee* per il secondo), ma continuamente in attesa di cogliere ogni minima modifica (della luce, del colore, dello spazio, del tempo) degli oggetti stessi – non sono casuali. Cézanne e Monet sono, per Ricoeur, il simbolo massimo di questa tensione dell'arte: dire lo 'stesso' mondo sempre in maniera 'diversa'; o (il che è lo stesso) dire la diversità incessante del mondo, cercando in esso le linee di continuità. Gli artisti ci insegnano a vivere il tempo del continuo/discontinuo, il tempo del mantenimento e della promessa.

Alcuni di loro, poi (e Monet tra questi), esplicitano anche il nascosto senso storico-politico della loro impresa. Come abbiamo letto prima, Ricoeur sottolinea che, dentro il suo apparente disimpegno, Monet nasconde una promessa. Quella di riconoscere la 'sua' Francia, di 'ringraziarla' per la sua vittoria storica, di esprimere la sua *reconnaissance* nei confronti dei tanti che si stavano battendo e si erano battuti in prima linea, mentre lui continuava a lottare con i colori (contro il buio); ma soprattutto ringraziare e festeggiare la pace.



L'Orangerie era già stata costruita nella metà del XIX secolo e pensata come serra (e poi come scuderia e palestra). E già dal 1914 Monet lavorava a quelle ninfee che avrebbero (insieme ad altre opere) trasformato quel rifugio in museo¹⁶.

...Anche in questo caso, consigliabile una pausa, per vedere due minuti e mezzo di video, delizioso: <http://lewisartcafe.com/tag/giverny/>, reso ancor più suggestivo dall'accostamento/sovrapposizione con Debussy.

Ma ecco che Georges Clemenceau strappa a Monet la promessa di una donazione. Promessa che trova il suo compimento nel 1918, quando, per festeggiare l'armistizio, Monet offre alla Francia il suo dono di pace. Ancora incompiuto, però, il dono resta a Giverny. Monet continuerà a lavorarci (identità nel mutamento) fino alla morte (1926); e dunque non vedrà l'esposizione delle sue tele nell'Orangerie (installate nel 1927). Incompiuto, dunque, il suo gesto, pur nel compimento del dono, come ogni promessa.

E, anche in questo, dicevamo, *Monet è simbolico: nel suo modo di vivere l'arte, come incompiuto.*

La pittura non pone un problema diverso dalla narrazione, per esempio, perché ogni volta è la ricreazione di un mondo, di un mondo completo. Qui – dice Ricoeur indicando le *Ninfee* dell'*Orangerie* – potete vedere il cielo, l'acqua, le piante. E non capite più che cosa è riflesso del cielo nell'acqua, che cosa del cielo è ricevuto nell'acqua... Le ninfee, questi fiori d'acqua (*lys d'eau*) sono la totalità di un mondo; sono il mondo – potremmo anche dire – come non l'abbiamo visto mai. Però, sarebbe altamente fuorviante dire che, quindi, qui abbiamo solo un'immagine, cioè qualcosa di inferiore alla realtà. Qui abbiamo qualcosa in più del reale. In questo senso, si potrebbe dire che c'è un 'surrealismo', se la parola non fosse stata usata in un contesto diverso. Come ho già detto: questo è il mondo come non l'abbiamo visto mai, ma, allo stesso tempo, è un mondo che possiamo abitare¹⁷.



¹⁶ Monet aveva già dipinto, tra il 1899 e il 1908 un enorme numero di quadri su questo tema; 48 ne aveva esposti nel 1909 e numerosi altri ne aveva distrutti.

¹⁷ P. Ricoeur, *Entretien avec Olivier Abel pour le film l'Antenne 2*, cit., pp. 26-27.



Ecco il ruolo dell'arte (della pittura, della narrativa, della poesia, del cinema, della musica). Quello che per Ricoeur è in generale il compito dell'ermeneutica, perché è il compito del linguaggio. Dire un mondo completo. Compiuto. Come un quadro, come un'opera musicale o filmica, come un romanzo o una lirica. È qui. È tutto qui. Lo possiamo vedere, se è un quadro. Ascoltare, se è musica. Leggere, se è uno scritto.

L'opera mostra un mondo, compiuto, concluso. Noi entriamo in esso e ci perdiamo in esso. Le *Ninfee* dell'Orangerie in questo sono altamente simboliche. Siamo 'dentro' l'opera, dicevamo. E – parafrasando Ricoeur, potremmo dire – come fruitori non ci troviamo che perdendoci in essa¹⁸. Con la consapevolezza che l'opera dice tutto, mostra tutto, e però non riusciremo mai ad abbracciarla tutta, perché (come abbiamo visto prima) il nostro orizzonte percettivo è limitato e perché «questo luogo, che è

chiuso, allo stesso tempo rinvia oltre i propri confini».

Perché l'opera, nella sua compiutezza, è sempre (però) aperta. E perché l'uomo, nella sua apertura, è sempre (però) limitato.

E il quadro andrà ridipinto sempre di nuovo, fino alla morte (dice il paradosso di Monet). Perché ogni volta che mi illuderò di aver fissato il mondo in quel colore dell'acqua, in quel gioco del cielo tra le foglie, in quel dondolare della luce tra i fiori... ecco che il mondo sarà già oltre. E anche io, lettore, ascoltatore, fruitore, dovrò ogni volta di nuovo rincorrere il mio mondo (nelle mie relazioni, nel mio lavoro, nelle opere che vedo, nei libri che leggo).

Ecco che quindi, conclusivamente, possiamo tornare al *flâneur*.

3) Lo sguardo del *flâneur*

E certo *flâneur* è l'artista, come insegnava già Baudelaire¹⁹. Lo abbiamo letto nell'*exergo* introduttivo. E le descrizioni del poeta sembrano perfettamente attagliarsi al mondo delle ninfee, pensato realmente come la possibilità, nel cuore della 'folla' e del 'rumore' parigino, di «fissare la propria dimora nel cuore della moltitudine, in mezzo al flusso e riflusso del movimento, nel bel mezzo del fuggitivo e dell'infinito»; pensato realmente come la possibilità di «essere lontano da casa e ancora sentirsi a casa ovunque, vedere il mondo, essere al centro del mondo e rimanere nascosto al mondo»; pensato realmente da e per un

¹⁸ La nota citazione di Ricoeur è: «come lettore non mi trovo che perdendomi»: in Id., *Dal testo all'azione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, p. 112.

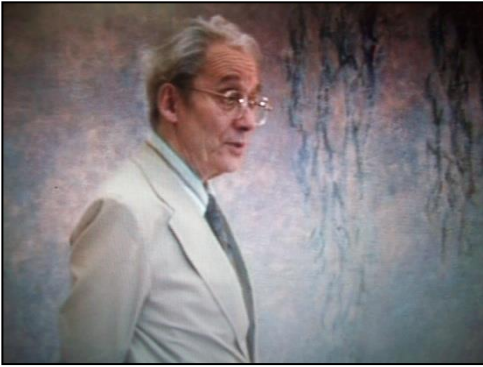
¹⁹ E qui dovremmo richiamare per lo meno anche W. Benjamin, *I passages di Parigi (1926-'40)*, tr. it. Einaudi, Torino, 2002; e, come guida alla storia del termine, G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il Flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 2006.

«osservatore appassionato», che voglia guardare camminando (*flâneur*); che voglia perdere tempo (*flâneur*) con uno spazio u-topico e in-utile; che voglia intessere²⁰ le impressioni come «l'amante della vita, (...) l'amante del gentil sesso, (...) l'amante di immagini che vive in una società magica di sogni dipinti su tela»²¹.

Le descrizioni del poeta sembrano perfettamente attagliarsi al mondo delle *Ninfee* e al modo in cui Ricoeur intende l'arte, che «entra nella folla come in un immenso serbatoio di energia elettrica, (...) come uno specchio, così immenso, come (...) un caleidoscopio di coscienza, che in ciascuno dei suoi movimenti, rappresenta la molteplicità della vita e si muove attraverso tutti gli elementi della vita»²² (prefigurazione, configurazione, rfigurazione).

Ma *flâneur*, qui, nelle pagine che abbiamo commentato e nel video/film che abbiamo citato all'inizio, è lo stesso Ricoeur.

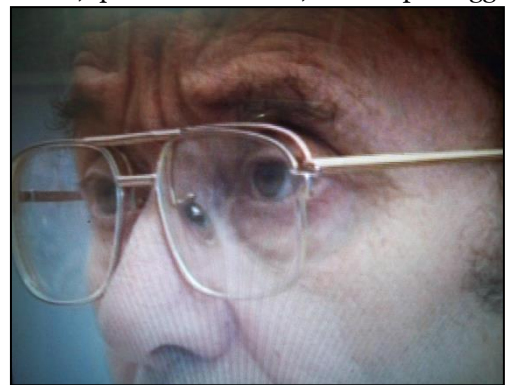
E così lo interpreta e presenta Olivier Abel, nella misura in cui costruisce il testo/intervista *Paul Ricoeur. Le tragique et la promesse*, come un percorso ad arcate. Da un lato un'esperienza, un appellativo di Ricoeur, l'indicazione di una tappa, un modo d'essere fondamentale del suo percorso (il militante, il professore, il decano, il lettore, il *flâneur*); dall'altro lato un 'luogo' dove, corrispondentemente, Ricoeur ha vissuto queste esperienze d'identità (Chatenay-Malabry, la Sorbonne, Nanterre, la Facoltà di teologia protestante, e, infine, *Nymphéas Orangerie*).



E, così, l'ultimo paragrafo è *Le flâneur – Nymphéas Orangerie*. E il *flâneur* è Ricoeur, che attraverso tutte le identità che ha vissuto (militante, professore, decano, lettore) e tutti i luoghi che ha attraversato è appunto 'passato' guardando, pensando, viaggiando: nella folla, tra la folla, ma con lo sguardo stupito dell'artista-*flâneur*-baudleriano, o comunque con lo sguardo stupito del filosofo (*thaumazein*): «sempre, con il suo spirito, nello stato del convalescente», sempre vivendo «la convalescenza come un ritorno all'infanzia». Perché:

il convalescente possiede in sommo grado, come il bambino, la facoltà di interessarsi vivamente alle cose, anche a quelle in apparenza più banali. (...) Ed è a questa curiosità profonda e gioiosa che va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bambini di fronte al nuovo, quale che esso sia, volto o paesaggio, luce dorata, colori, stoffe cangianti, magia della bellezza impreziosita dalla toaletta²³.

Che è l'occhio di Ricoeur nel video girato nell'*Orangerie*. Che è l'occhio con cui egli ha attraversato tutti i dialoghi e tutte le letture della sua vita; come emergendo sempre di nuovo da una malattia (il dolore dell'incontro/scontro con l'alterità); come rinascendo sempre di nuovo in uno stupore: quella freschezza che anche da novantenne lo portava a «non fare mai uso di verbi autocelebrativi al passato, ma a parlare solo al



²⁰ Una delle diverse ipotesi etimologiche fa risalire il termine dal 'fare-flanella', tessere e intessere la lana, e quindi stare a casa nel tempo dell'ozio, non produttivo. Ci piace ricollegarlo all'idea di intreccio/intrigo, proprio dell'identità narrativa di Ricoeur.

²¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., pp. 68 sgg.

²² Ibid. [cfr. a riguardo W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, tr. it. Einaudi, Torino, 1962, p. 110].

²³ Ivi, cap. III.

futuro, con quella discrezione umile che lo portava ancora ad affermare ‘dovrò studiare’, ‘dovrò confrontarmi con quell’autore’, ‘scriverò questo e poi altro’»²⁴.

E, forse, tutto questo perché *flâneur* non è solo l’artista, non è solo il filosofo (per come lo ha inteso e interpretato Ricoeur). Ma può esserlo l’artista e il filosofo perché in realtà il *flâneur* è ‘ciascuno’. Là dove ‘ciascuno’ è il nome e la scommessa di Ricoeur (nome che sostituisce l’idea di ‘folla’ baudleriana); è la possibilità che ognuno di noi, nella sua singolarità, ha ed è: essere identità sempre in cammino, narrazione, convalescenza, stupore, promessa, *nonostante tutto*. È il ‘colophon’ conclusivo de *La memoria, la storia e l’oblio*:

Al di sotto della storia, la memoria e l’oblio.
Al di sotto della memoria e l’oblio, la vita.
Ma scrivere la vita è un’altra storia
Inachèvement.

²⁴ Così F. Abbate nel saggio presentato in questo numero di “Logoi”: [F. Abbate, *Dalle ideologie alla lotta per il riconoscimento: Paul Ricoeur e gli studi sull’immaginazione politica*, “Logoi”, 2015, I, 2, p. 232.](#)