

* Pubblicato in “Segnocinema” 196, 2015

Joe, o le disavventure di una ninfomane

L’etica del desiderio e l’ineludibile problema della colpa

Le moderne teorie del desiderio hanno un debito fondamentale con la letteratura e, più recentemente, con il cinema. Ma sono ormai così potenti da far dubitare che l’arte sia ancora in grado di dire qualcosa di nuovo sull’eros. *Nymph()maniac* non aggiunge nulla a ciò che già sappiamo? Al contrario: narrando un esperimento estremo lungo la via delle pulsioni, il film di von Trier mostra quanto sia complicato – e probabilmente impossibile – essere fedeli a se stessi. Che cosa si desidera di più nel desiderio? Perché la rigidità torna a imporsi sulla spinta alla flessibilità? Perché “mea vulva” e “mea culpa” dicono la stessa cosa?

Nella mente dello spettatore

“La maledizione del detective – dice Marty Hart (Woody Harrelson) in una puntata di *True detective* - è aver la soluzione sotto gli occhi, e non vederla, perché non si è capaci di collegare i fatti”. La maledizione di chi legge un libro o guarda un film è quella di leggerlo o guardarlo, senza riuscire a comprendere le relazioni che lo costituiscono: un labirinto di strade – nel caso di un’opera riuscita – viene ridotto a un’unica via, rettilinea, e da percorrere frettolosamente. In effetti, la difficoltà nel replicare a chi ha espresso giudizi negativi su *Nymph()maniac* è di carattere psicologico, e concerne quella viene giustamente chiamata “la buona educazione”. Non bisognerebbe essere scortesii in una discussione – ma che cosa si potrebbe rispondere a chi ha trovato il film noioso, o scontato, se non che non ha visto ciò di cui parla? Dunque: che cosa avrà percepito? Chi s’interessa alle operazioni mentali di fruizione (persino il noioso cognitivista) dovrebbe essere consapevole di quanto sia forte la tendenza a ridurre oggetti linguistici complessi alla loro parafrasi, ogni qualvolta si incontrano ostacoli nella comprensione. Questi ostacoli possono essere di varia natura: ci sono studenti – sempre più numerosi, a quanto si dice – che, posti di fronte a Boccaccio o a Machiavelli, chiedono all’insegnante se non esista una “traduzione in italiano”. Sembra che nella mente di

alcuni spettatori accada qualcosa di simile quando si trovano di fronte a film disorientanti: essi reagiscono con una richiesta di traduzione. Una richiesta che rivolgono a se stessi, e non esitano a soddisfare, redigendo un cahier de doléances .

Proviamo comunque a prendere sul serio, per un attimo, le delusioni manifestate verso *Nymph()maniac*, e che sembrano convergere su un punto: da questo grande regista ci aspettavamo *la verità* sul sesso, e invece – niente che non avessimo già visto o non sapessimo già. Questo potrebbe essere un buon punto di partenza: l'arte è ancora di grado di *mostrare* qualche verità che la teoria (la filosofia e le scienze umane) non abbia elaborato in maniera così riccamente articolata da costringere qualunque narrazione ad assumere tutt'al più una funzione di conferma? Nel caso di *Nymph()maniac*, chi conosce anche solo le tesi fondamentali per le teorie del desiderio, da Freud a Bataille sino a Lacan (cito questi autori perché le possibilità di una sintonizzazione con il film di von Trier appaiono piuttosto evidenti, e immediate), non è forse destinato a un mero esercizio di riconoscimento?

Solo gli sciocchi continuano a credere che la verità (o il significato) di un'opera consista nella trasmissione di un messaggio; ma, dopo aver rievocato una banalità che la mia generazione si era illusa, e soltanto illusa, ahimè, di vedere eliminata definitivamente, bisogna ammettere che lo statuto di verità dell'opera d'arte resta assai problematico.

La rivalità tra arte e teoria, e la comicità dell'eros

Ripresento la questione: le teorie del desiderio sono ormai così potenti da far apparire pretenziosi i tentativi di “dire la verità” sul desiderio e sul sesso nei linguaggi dell'arte? Dovemmo forse prendere atto di un dato epocale, che in fin dei conti potrebbe ridimensionare l'eventuale delusione nei riguardi di *Nymph()maniac*: le ambizioni di questo film sono andate inevitabilmente a infrangersi contro la superiorità della teoria, cioè delle teorie novecentesche sull'eros. Sembra che questa sensazione sia almeno in parte condivisa anche dagli estimatori del film: se Andrea Bellavita scrive sulle pagine di questa rivista (n. 187) che “una delle poche

certezze è che non si tratti di un film sul sesso”, quest’affermazione, sorprendente dal mio punto di vista, potrebbe giustificarsi con la difficoltà di indicare il modo in cui *Nymph()maniac* si svincola da spazi già esplorati. L’articolazione sillogistica è palese: (a) *Nymph()maniac* è un bellissimo film; (b) tuttavia, non ci dice niente di nuovo sul sesso; (c), dunque, non è un film sul sesso; la sua validità estetica andrà cercata in altre direzioni. Ad esempio, per Bellavita si tratta di un film sul racconto, sull’arte del raccontare. Von Trier non ha civettato con la pornografia, hanno detto altri: “*Nymph()maniac* non è tecnicamente un film pornografico perché manca l’ingrediente fondamentale della pornografia che è l’eccitazione provocata nello spettatore. Nel film di von Trier si guarda il sesso dal di fuori, senza alcuna partecipazione desiderante” (Pietro Bianchi, *Lo stordito e la ninfomane*, in “Le parole e le cose”, 6-4-2014).

Vorrei riprendere ciò che queste due prospettive suggeriscono, perché hanno il merito di *farci guardare il film*. Per esempio, richiamare l’importanza delle tecniche di *straniamento*, tra cui basterà citare i numeri in sovraimpressione per contare i “colpi” di Jérôme nel duplice svergineamento di Joe. Tuttavia, resta molto da indagare: un film riuscito è un labirinto di strade, si è detto, riprendendo una metafora di Wittgenstein sul linguaggio. Sono diverse le prospettive possibili, ma, come ci ha insegnato Freud, bisogna anche saper cambiare frequentemente le metafore di cui ci serviamo: quella urbanistica appare troppo rigida. *Nymph()maniac* è fatto di mescolanze. Di ibridazioni? Indubbiamente; il che non implica alcuna adesione all’ideologia semplicistica dei postmoderni secondo cui “la purezza è cattiva, l’ibridazione è buona”. Bisogna rileggere Nietzsche, distinguere tra ibridazioni deboli, sterili, e ibridazioni feconde (*Al di là del bene e del male*, par. 208). Anche *Cinquanta sfumature di grigio* è un ibrido, tra romanzo rosa e pornografia: ma il dispositivo “rosa” resta prevalente, gli stereotipi del primo genere restano dominanti (non che si possa elaborare una narrazione complessa limitandosi a mescolare questi due generi!). Che cosa manca – tra i molti ingredienti di cui manca – il film tratto dal romanzo di E. L. James? Beh, manca di humor.

Perciò è ridicolo.

Per Lacan l'amore è prevalentemente un sentimento comico – il che non esclude che, assai più raramente, possa manifestarsi nel tragico: ed egualmente accade nella dimensione del sesso. *Nymph()maniac* è anche un film divertente, grazie alla continua miscelazione con il comico: prevalente (ma un po' facile) nella scena del mancato rapporto a tre con gli africani superdotati, raggiunge il vertice nell'episodio interpretato da Uma Thurman: meravigliosamente demenziale nella domanda "Posso far vedere ai bambini il letto in cui scopate?", rivolta dalla moglie abbandonata a Joe. Nella follia dell'amore penetra inesorabilmente, spietatamente, la spinta dell'insensato.

L'uomo stupido incontra una ninfomane

Vorrei evitare di sovrapporre la nozione dell'insensato e quella della *bêtise*. Per certi versi, l'intersezione è plausibile, ma sarebbe un grave errore giungere a una sovrapposizione completa. Questa distinzione è tanto più importante in quanto *Nymph()maniac* è un film sulla *bêtise*: ecco un'altra "definizione" del film, un'altra prospettiva. A mio avviso, è una prospettiva essenziale per comprendere le miscelazioni di cui è fatta la storia narrata. Con ciò, non intendo assolutamente negare che *Nymph()maniac* sia un film sul sesso.

Sul sesso e sul senso – ma quest'opposizione non va schematizzata. Come cercherò di mostrare, il merito del film di von Trier è di rovesciare tutte le schematizzazioni, destabilizzandole continuamente. Forse è precisamente questo che nessuna teoria riesce a fare.

Mettiamo questa tesi alla prova. Chi è il principale rappresentante della *bêtise* in *Nymph()maniac* ? Non ci sono dubbi, è Seligman. Egli porta la *bêtise* scritta nel suo stesso nome. Chi sente l'esigenza almeno di un'*auctoritas* di fronte a quest'affermazione perentoria, si ricordi di quanto scrive Flaubert "Gli imbecilli sono così numerosi, sono così felici .." (*Correspondance*, 6-10-1850). Tutti noi siamo stati più o meno felici e infelici nel corso della nostra vita: l'espressione "uomo felice" può indicare soltanto un uomo stupido. Il che non

implica la reversibilità dell'enunciato; si può essere stupidi, e nondimeno infelici. Ma quando la "felicità" – mi pare che le virgolette siano opportune – riempie sino alla saturazione un individuo, è perché quell'individuo ha smarrito la via dell'intelligenza. Si dirà che Seligman è soltanto un nome proprio, e che il personaggio interpretato da Stellan Skarsgård ne è soltanto il portatore. Ma nei linguaggi artistici è più frequente di quanto non lo sia nella vita l'equivalenza *nomen omen*. D'altronde, Seligman non sembra semplicemente il portatore del suo nome, ma anche l'esecutore: egli ha sbarrato la porta alle sofferenze che provengono dalle pulsioni, da Eros e da Thanatos. Non è affatto un uomo innocente, come egli stesso si definisce. Grava su di lui la colpa imperdonabile di aver abolito, di aver "forcluso" (Lacan) una parte di se stesso, la parte ingovernabile, caotica, ma che costituisce per ogni essere umano la fonte della plasticità.

Una precisazione, forse non inutile: la letteratura moderna (ma questo vale anche per Nietzsche) non si interessa allo stupido in quanto *minus habens*. Nel celebre saggio di Musil del 1937, la concezione flaubertiana della *bêtise* viene opportunamente esplicitata come stupidità intelligente (*intelligente Dummheit*). Stiamo quindi parlando della stupidità di persone colte: ma la cultura può nascondere, non porre rimedio alla *bêtise*. Che Seligman si sforzi di assumere le sembianze della comprensione, inizialmente ci può depistare – come inganna Joe, dopo una prima intuizione veritiera. Quell'uomo sembra ampliare gli spazi che si erano quasi completamente rinchiusi intorno a lei. Ha raccolto una donna che giaceva in un cortile, col volto tumefatto, e l'ha ospitata nella sua casa. E' l'angelo dell'accoglienza. E anche colui che offre a Joe la possibilità di una decolpevolizzazione; ma proprio qui si manifesta la *bêtise*.

Perché Joe è colpevole, e la storia che narra a Seligman è la storia di una punizione – di una punizione necessaria. Vorrei che non si fraintendesse questa affermazione: non sto proponendo un punto di vista banalmente moralistico. Sta di fatto che, esaminata nella sua struttura narrativa, *Nymph()* *maniac* non può non apparire come un racconto di punizione. Joe

viene punita più di una volta – e con quanta severità ! Per essersi legata a Jérôme, perde la capacità di godere. Per aver adottato una “erede”, dopo aver rinunciato alla funzione materna nei riguardi del piccolo Marcel, viene tradita e umiliata. A causa di un sentimento di gelosia – la smentita più forte all’imperativo di non innamorarsi - viene picchiata selvaggiamente e costretta a rivedere il suo sverginamento in una rivale, il cui trionfo si completa quando P spruzza su di lei un prolungato flusso di urina.

L’evidenza di queste colpe viene parzialmente offuscata da altre azioni, eticamente e socialmente riprovevoli: l’intrusione nelle relazioni coniugali altrui la rende – così le viene fatto notare dalla sua datrice di lavoro - una minaccia per i sentimenti delle altre donne. Ma di questo Joe non è mai riuscita a sentirsi colpevole (“Non si può fare una frittata senza rompere le uova”). Quanto alla sua partecipazione a un’attività criminosa, essa sembra costituire la cornice per l’ultimo incontro con Jérôme, e poco più. Non è delle frustate inferte alle natiche di debitori insolventi, o di aver smascherato un pedofilo latente provocandogli un’erezione, che Joe può realmente pentirsi. Resta da chiarire che cosa ci sia di colpevole nelle colpe che ho prima indicato. Bisogna essere più precisi su questo punto, altrimenti si cade nel moralismo.

La fedeltà al proprio desiderio come imperativo etico

Come ho già detto, non dovrebbero esserci dubbi sulla sintonia tra il film di von Trier e la psicoanalisi: dunque il problema, a mio avviso, non sta nella possibilità di trovare conferme alla tesi di Freud e di Lacan, ma piuttosto nella possibilità che *Nymph()maniac* non debba apparire solo come la conferma, in un altro linguaggio, della più potente tra le teorie del soggetto. E’ a questo che vorrei dedicare la mia attenzione. Niente può chiarire la natura della colpa in Joe meglio del celebre enunciato di Lacan: “esiste una sola colpa per la psicoanalisi, ed è quella di non essere stati fedeli al proprio desiderio” (*Seminario VII*). Dunque Lacan non propone un’etica della Legge – benché questa, per il senso comune e per la tradizione

filosofica e religiosa, sembri l'unica versione dell'etica -, bensì un'etica del desiderio. Non l'obbedienza alla Legge, ma la fedeltà al proprio desiderio diventa il criterio dell'innocenza e della colpa. E in questo Joe è colpevole, in quanto non è stata fedele a se stessa (all'imperativo "*mea maxima vulva*"). Le colpe che emergono più visibilmente – la rinuncia al ruolo di madre, spinta fino all'irresponsabilità, l'attività criminosa – sono la maschera della colpa autentica. Una colpa che, va ribadito, è tale per un'etica del desiderio. Tutto ciò che appare come un avvicinamento alla normalità – l'innamoramento per Jérôme, l'atteggiamento tenero per P, - tutto ciò che potrebbe apparire positivo è in realtà un tradimento di sé. Ed è in relazione alla colpevolezza di Joe che Seligman appare come l'uomo della *bêtise*: egli cerca di assolvere una persona che dovrebbe essere aiutata invece a riconoscere la propria vera colpevolezza. L'imbecillità di Seligman è addirittura esilarante quando, con totale serietà, giustifica la *fellatio* di Joe in treno, sostenendo che aver liberato un marito impaziente di ingravidare la consorte dai suoi spermatozoi stagnanti potrebbe aver contribuito alla nascita di un bébé più in salute. Un'argomentazione – una sorta di teodicea della *fellatio* - da far arrossire il più rimbambito dei leibniziani. Ma la *bêtise* si manifesta sia pure in maniera meno evidente nella continua semantizzazione delle azioni di Joe – azioni che non si sottraggono completamente all'interpretazione, come vedremo, ma che risultano irriducibili ai procedimenti di senso messi in atto da Seligman: per esempio la metaforizzazione tramite la pesca, oppure l'estetica pitagorica, matematizzante, del tutto incongrua sia nei confronti delle opere d'arte, che sono tali grazie alle dissonanze che spezzano le armonie (e le facili coerenze), sia nei confronti di una persona che, a differenza dell'"uomo felice", porta un indizio di dissonanza anche nel nome di battesimo: la grafia "Joe" indica che si tratta di un nome maschile.

Naturalmente Seligman non dice soltanto sciocchezze (von Trier ha evitato di farne un personaggio palesemente caricaturale). Nella vastità enciclopedica del suo sapere c'è posto anche per un riferimento non banale a Freud: ma, a differenza del detective che prova

frustrazione davanti agli elementi disordinati di un puzzle, e tanto più in quanto gli pare di intravedere una soluzione, Seligman nutre fiducia nel potere esplicativo delle sue analogie, dei suoi incorniciamenti, delle sue iniezioni semantiche. Nel suo universo tappezzato settorialmente di senso non ci sono vere lacune, semmai una sovrabbondanza di informazioni che, pur non coordinate, costituiscono una riserva a cui attingere: si trova perfino la conoscenza, puramente teorica, relativa all'uso di una pistola automatica – conoscenza che Seligman trasmette a Joe per decifrarne un lapsus e completare la sua terapia decolpevolizzante, e che permetterà a Joe di difendersi dalle sue grottesche *avances*, ponendo fine alla vita dell'uomo felice, dell'uomo stupido.

Punito (anche lui) per non essere stato fedele al suo desiderio – di non aver desideri. Non è la conferma di quanto rilevante sia in *Nymph()* *maniac* il problema della colpa?

“Mea vulva – mea culpa” - Siamo tutti ninfomani

Ma il problema è assai più complicato di quanto è apparso finora. “Essere fedeli al proprio desiderio”: una massima non facile, ma non impossibile da applicare, se si riferisce a un soggetto indiviso, e definito stabilmente da un nucleo di proprietà stabili. Chi si smarrisce potrà sperare di ritrovarsi, tornando verso quel nucleo permanente, verso una zavorra che lo trattiene, persino nei suoi smarrimenti, vicino a stesso. Ma se il soggetto è essenzialmente *plasticità*, o duttilità, cioè disponibilità a innumerevoli forme, se la sua “essenza” non è un'essenza, se l'instabilità prevale sulla stabilità, si potrà ancora parlare di una fedeltà a se stesso? A quale se stesso? Alla prima identità in cui si è coagulata la sua assenza di forma? A un'identità contingente nel mondo in cui siamo stati heideggerianamente “gettati”? In termini più immediati: come possiamo essere fedeli al nostro cuore, se “il cuore – come ha detto Woody Allen (in *Hannah e le sue sorelle*) – è un muscolo particolarmente elastico”?

Situazione aporetica, con possibilità di elaborazioni comiche superiore a quella delle elaborazioni tragiche. Ma indubbiamente qui si apre la dimensione del tragico. Non è un caso,

probabilmente, che l'aforisma lacaniano sia stato formulato analizzando l'*Antigone* di Sofocle. Antigone: una ragazza fedele al suo desiderio – una figura nobilissima, nella quale peraltro, secondo Lacan, si fa strada la pulsione di morte. Questa ragazza, osserva il Coro, è dura come suo padre (Edipo). Ella è omòs, cruda – non civilizzata. Da un certo punto di vista, il personaggio tragico è la più inquietante smentita della nostra flessibilità. Antigone è spaventosamente rigida.

Proviamo ad applicare il paradigma di Antigone, e il conflitto tra flessibilità e rigidità, al film di von Trier. Quando Joe afferma orgogliosamente “sono una ninfomane” esprime, almeno nelle intenzioni, e in quel momento, la fedeltà a se stessa. Ma si può “essere” una ninfomane? Un soggetto plastico, flessibile, può *essere* qualcosa, o lo può soltanto diventare? E la sua identità non resterà conflittuale? Dobbiamo fare un passo in avanti – che in questa sede non potrò argomentare concettualmente: se il desiderio è ciò in cui si esprime in modo eminente la nostra plasticità, se il desiderio appartiene alla dimensione del possibile, e non a quella della realtà effettuale, allora la fedeltà a stessi dipenderà dall'*interpretazione*. Non da un riflesso mimetico, come nell'enunciato “quel muro è giallo”, la cui verità o falsità deriva dal colore di quel muro, che è lì, davanti a me; ma dalla forma che conferisco a una forza. Nell'enunciato “io sono una ninfomane”, la ninfomania non è lì davanti a me, non è un qualcosa di cui posso rispecchiare la configurazione, così come percepisco il colore di un muro. Dunque la ninfomania per Joe è una scelta: una scelta non arbitraria, generata da una forza imperiosa, ma – a quale prezzo ? diventare come Seligman? – non impossibile da reprimere.

A questo punto il problema della colpa si è davvero complicato ! Siamo colpevoli se rinunciamo ad essere fedeli al nostro desiderio, ma, poiché siamo dei soggetti elastici, flessibili, multilaterali, siamo colpevoli se interpretiamo il nostro desiderio in modo unilaterale, e dunque rigido. Si può sfuggire a queste aporie? Né Antigone né la ninfomane vi riescono.

L'imperativo "*mea vulva, mea vulva, mea maxima vulva*" viene progressivamente abbandonato dalle ragazze che lo hanno scelto in quanto nemiche dell'amore. L'unilateralità di questo imperativo risulta difficilmente sostenibile: è la nostra stessa plasticità che vi si oppone. La ninfomane è colei che, non potendo abolire la propria plasticità, la sposta tutta dalla parte degli oggetti, cioè la interpreta come sostituibilità illimitata di membri maschili. E' una buona soluzione? La flessibilità può venir declinata soddisfacentemente come molteplicità sul versante degli oggetti? In ogni caso, Joe è doppiamente colpevole: perché ha scelto un imperativo rigido, insostenibile, e perché non riesce a sostenerlo. Ma in relazione alle sue colpe la ninfomane appare estremamente confusa, e non è certo l'uomo felice che la può aiutare ad analizzarle.

Credo che neanche la psicoanalisi lacaniana abbia indagato a sufficienza le aporie del desiderio: se la mia valutazione è corretta, il film di von Trier non è superfluo rispetto alla teorie esistenti. *Nymph()maniac* racconta un esperimento estremo, e lo attribuisce a un personaggio non riducibile al patologico: questa è la differenza tra le opere artistiche e i casi clinici, anche quelli meravigliosamente narrati da Freud. Perciò l'arte non è superata dalla teoria.

Ogni personaggio complesso ha uno statuto "sperimentale", cioè è un'interpretazione delle forze desideranti che, in quanto plastiche, non ammettono una sola possibilità di forma. Non intendo sostenere ovviamente che la complessità di Joe sia paragonabile a quella di Antigone, ma, senza dubbio, la protagonista di *Nymph()maniac* ha varcato la soglia che risulta insuperabile per i soggetti che non conoscono (se non in modo velleitario, ridicolo - come mr. Grey, per menzionare un esempio fin troppo facile) i tormenti dell'identità.

Riassumo la mia analisi, cercando ancora una volta di evitare i tecnicismi, anche se per approfondire ciò che ho scritto finora la teoria lacaniana dei registri (l'immaginario, il simbolico, il reale) mi sembra quasi indispensabile. Dunque: gli esseri umani sono flessibili, plastici, multilaterali; ma in quest'"essenza" che non è un'essenza risulta inscritta la

possibilità di auto-negazione: niente può impedire al soggetto di scegliere la via dell'unilateralità. Tutto sta a vedere, perciò, in che modo la sceglie: ciò determina la differenza tra il tragico, il comico, la *bêtise*. E' proprio nel *modo* in cui avviene che noi riconosciamo l'autenticità o meno di una scelta, un tentativo coraggioso (oppure stupido) di interpretare la vita, cioè le forze inesorabili, e al tempo stesso non del tutto vincolanti, da cui siamo governati.

Tutta la nostra libertà consiste nel modo in cui facciamo i conti con le schegge di necessità che si sono conficcate nel nostro essere. Per Freud ce ne sono almeno due: una è come precipitata dal cielo stellato, almeno per una lunga tradizione, ed è l'esigenza della Legge; l'altra è come salita da "the Night's Plutonian shore", da sponde tenebrose (Poe, *The Raven*), ed è la spinta inesorabile che Freud ha chiamato pulsione (*Trieb*), e la cui costanza è stata indicata da Lacan dicendo che la pulsione non conosce né giorno né notte, né primavera né autunno. Ma – ecco il paradosso – la pulsione è la più rigida delle forze, si manifesta come coazione a ripetere, e al tempo stesso è una forza formidabilmente plastica: facilità estrema di cambiare l'oggetto, pluralità delle mete. Questo è l'enigma che le narrazioni, letterarie e filmiche, non si stancano di esplorare.

L'esperimento estremo tentato da Joe consiste nello scegliere unicamente la via delle pulsioni, cioè nel sottoporre interamente la propria esistenza alla signoria dei propri buchi. Ma qualunque piega si tenti di imporre a un soggetto plastico, quel soggetto sarà tentato di sperimentarne altre, e potrà farlo. E' la "necessità" paradossale delle pulsioni. Così Joe non riesce a mantenersi completamente fedele al suo imperativo pulsionale: peraltro, la storia ci dice che viene punita per due motivi diversi: per essere stata infedele (lo si è già ricordato), ma anche per una fedeltà ritrovata che arriva a martoriare il suo corpo (clitoride che sanguina, ecc). E' in questo intrico – nell'esplorare la condizione umana come aporetica - che sta l'interesse della storia, e anche l'autonomia dell'arte rispetto alla teoria.

Molto resterebbe da aggiungere; mi limito a un'ultima osservazione. Che cosa c'è di

autentico nella protagonista di *Nymph()*maniac ? *Avere messo in atto* l'impossibilità che abita il desiderio – quest'affermazione va intesa letteralmente. E' un destino condiviso da personaggi senza dubbio più grandi. In alcune pagine che hanno cambiato per sempre la riflessione sul desiderio, Freud scriveva a proposito del figlio di Laio, che Edipo ha compiuto azioni che noi, più fortunati di lui, ci limitiamo a desiderare. Non si potrebbe dire lo stesso di Joe? Noi, più fortunati di lei, ci limitiamo a desiderare - di scopare continuamente. E come nel caso dei desideri edipici, anche l'imperativo delle pulsioni si attenua, viene a patti, in noi, con altre imperiosità. La vita sale di un gradino, quanto basta perché le nostre ossessioni si smorzino reciprocamente, e i processi di sublimazione possano instaurarsi Più fortunati *della ninfomane che noi stessi siamo* (per civettare con il linguaggio di Heidegger), la pulsione sessuale non ci fa impazzire. I nostri buchi non si svuotano continuamente. I nostri vuoti non diventano abissi, se non nei momenti più felici e più infelici della nostra vita. Possiamo piangere, e spegnere il dolore, in modi diversi da quelli a cui Joe – la graziosa, talora bellissima, Stacy Martin – è costretta a ricorrere per placare la sua disperazione in ospedale, dopo la morte del padre.