

RAPPRESENTAZIONI DEL CORPO FEMMINILE E CRISI DEL SOGGETTO MASCHILE IN *IO E LUI* DI ALBERTO MORAVIA

Nikolina **Gunjević Kosanović**, Sveučilište u Zadru, ngunjevi@unizd.hr

Original scientific paper
DOI: 10.31902/flil.54.2026.4
UDC: 821.131.1-31.09

Riassunto: Il saggio analizza le rappresentazioni del corpo femminile nel romanzo *Io e lui* di Alberto Moravia, mettendo in rilievo come esse contribuiscano alla costruzione narrativa della crisi del soggetto maschile. Attraverso la figura di Fausta, il cui corpo è descritto nel suo passaggio dalla giovinezza alla maturità, Moravia articola un complesso dispositivo simbolico in cui la donna diventa superficie di proiezione delle ansie, delle frustrazioni e delle fantasie del protagonista Rico. La scissione tra Rico e “Lui” – il fallo personificato, forza autonoma che interferisce con la volontà cosciente – permette di leggere il romanzo come una riflessione sullo smantellamento del paradigma fallocentrico. Il soggetto maschile appare infatti frammentato, dipendente dalla pulsione e incapace di integrare il desiderio all’interno di un’identità coerente. Il contributo mette in dialogo il testo moraviano con le teorie di Lacan, Kristeva, Irigaray, Barthes e Foucault: il corpo di Fausta emerge così come luogo dell’abiezione (Kristeva), campo di segni sovrascritti dallo sguardo maschile (Barthes), oggetto disciplinato da norme estetiche e morali (Foucault) e immagine modellata sulla fantasia maschile (Irigaray). La distinzione ricorrente fra la “Fausta di ieri” e la “Fausta di oggi” rivela l’impossibilità, per Rico, di confrontarsi con la temporalità e con la materialità del corpo femminile, percepito come minaccia alla stabilità del sé. Il saggio sostiene che *Io e lui* non sia soltanto un romanzo centrato sull’oggettivazione della donna, come suggerito da alcune letture femministe degli anni Sessanta e Settanta, ma piuttosto una critica ironica e corrosiva dell’identità maschile e delle sue illusioni di controllo. Moravia mostra come il potere fallico si rovesci nel suo contrario: non principio di ordine, ma nucleo di vulnerabilità. Il corpo femminile diventa allora lo specchio in cui si rivela la disgregazione del soggetto maschile, rendendo il romanzo un testo di sorprendente modernità nella rappresentazione delle dinamiche di genere.

Parole chiave: Alberto Moravia, *Io e lui*, corpo femminile, fallocentrismo, soggetto maschile, abiezione, desiderio e identità

1. Introduzione

In questo contributo si intende offrire un'analisi delle rappresentazioni del corpo femminile nel romanzo *Io e lui* (1971) di Alberto Moravia, con particolare attenzione alle modalità attraverso cui l'autore costruisce il rapporto tra soggetto maschile e corpo della donna all'interno di una struttura narrativa dominata da logiche fallocentriche.

Il saggio mette in rilievo la tensione tra la bellezza del corpo giovane e la percezione negativa del corpo femminile invecchiato, nonché il modo in cui il protagonista maschile proietta sul corpo della moglie Fausta le proprie fragilità, insicurezze e fallimenti esistenziali. Figure autorevoli del femminismo italiano del secondo Novecento hanno spesso riconosciuto in Moravia un intellettuale capace di comprendere e rappresentare, con lucidità e sensibilità, la condizione della donna contemporanea. Come osserva Carla Ravaoli, Moravia non solo si definisce pubblicamente femminista, ma riconosce il femminismo come uno dei fenomeni più significativi del suo tempo e dedica all'universo femminile una vasta produzione narrativa, attenta alle contraddizioni e alle fatiche dell'identità femminile moderna (Ravaoli 8-9). Tuttavia, tale lettura non è condivisa da tutte. Liliana Caruso e Bibi Tomasi, ad esempio, accusano Moravia di reiterare una passività ideologica nei confronti del pregiudizio sessuale più antico della cultura occidentale e di ridurre la donna a oggetto del desiderio maschile, elemento funzionale alla costruzione narrativa dell'uomo "dominante" (*Padri della fallocultura*, 1974). Secondo loro, «l'immobilismo sul pregiudizio più antico e immorale [...] unito al qualunquismo fa della sua una letteratura d'evasione deresponsabilizzante» (Caruso e Tomasi 85). Nel loro giudizio, l'universo moraviano è governato da un modello in cui l'uomo è sempre orientato alla conquista sessuale, senza mai essere realmente sconfitto da una donna: «L'uomo è sempre interessato alla conquista di una donna [...] nella mente di Moravia non esiste uomo sconfitto da una donna sul piano sessuale» (Caruso e Tomasi 7). Queste osservazioni risultano particolarmente pertinenti per una lettura di *Io e lui*, romanzo in cui il corpo femminile appare come spazio di proiezione dei conflitti interiori del protagonista Rico, mentre la vera forza che domina la narrazione è "Lui", il fallo personificato, entità autonoma che interferisce continuamente con le scelte, i desideri e la volontà cosciente dell'io narrante. La scissione tra Rico e "Lui" costituisce, in termini psicoanalitici, una vera e propria frattura del soggetto, in cui il fallo diventa non soltanto organo, ma simbolo del potere, dell'identità e della perdita di controllo (Lacan 579-585).

2. Fallocentrismo e oggettivazione: la donna come “puro oggetto”

Queste prime considerazioni aprono la strada a un’analisi più approfondita del modo in cui il romanzo mette in scena la logica fallocentrica e la sua incidenza sulla costruzione narrativa della donna come oggetto.

La donna è dunque un puro oggetto, privo di un proprio “io”, che l’uomo alla fine riesce sempre a sottomettere o, meglio, ad adeguare ai propri bisogni. Questa posizione delle autrici menzionate trova un riscontro significativo nel romanzo *Io e lui*, poiché il precedente passo conferma il fatto che l’uomo, sebbene talvolta manipolato dalle donne, può essere sconfitto unicamente dal proprio organo sessuale, che detta il suo comportamento. Ciò vale soprattutto per il romanzo stesso, in cui il protagonista discute incessantemente con il proprio pene, chiamandolo con vari nomi e attribuendogli diversi epiteti (Moravia, *Io e lui* 7). Il fallocentrismo, pur potendo essere interpretato come uno scarto ironico rispetto alla durezza del quotidiano, è al centro delle critiche femministe sopra citate. Alla prima apparizione di “Lui” (Lui – con la maiuscola), il narratore ne evidenzia sin da subito le “qualità”: è consapevole di sé, ostinato, inflessibile, autoritario, benché nella maggior parte dei casi agisca contro ciò che Rico aveva immaginato: «Enorme, rigido, congestionato [...] testardo individuo!» (Moravia, *Io e lui* 6). Il mondo dei romanzi moraviani si fonda, come osservano Caruso e Tomasi, su una vera e propria presunzione fallocentrica: non a caso, in uno dei capitoli del loro libro, esse definiscono Moravia come uno dei padri della fallocultura (Caruso e Tomasi 28). *Io e lui* ne costituisce l’esempio più esplicito, poiché accanto al protagonista agisce una seconda figura principale, il suo organo riproduttivo, che diventa personaggio autonomo e forza motrice della narrazione. Rico, protagonista del romanzo, è un regista fallito che non riesce in alcun modo a realizzare il suo film d’esordio. Da quindici anni ci pensa continuamente; lo sogna quasi ogni notte, in incubi che si concludono regolarmente con la sua completa sconfitta, demotivazione e frustrazione, ossia con la sua incapacità di concentrarsi sul lavoro a causa delle interferenze di Lui, che puntualmente gli stravolgono i piani, spingendolo verso fantasie e avventure sessuali. In uno di questi sogni, posto all’inizio del romanzo, egli immagina il protagonista e la protagonista del film, e quest’ultima si trasforma poi in sua moglie, oggetto della sua insoddisfazione esistenziale: «Fausta, sì, con la sua facciona doppia, il suo seno da mucca, la sua panciona traboccante» (Moravia, *Io e lui* 28). All’inizio del romanzo compaiono numerose descrizioni di Fausta, la moglie del protagonista, vista quasi esclusivamente come causa della maggior parte dei suoi problemi. È lei

che egli ha “salvato” dalla strada, rendendola moglie e madre, e che ora – secondo lui – non apprezza affatto tale condizione e non lo rispetta. In cerca di ispirazione per il film, Rico decide di allontanarsi per un po’ da casa; ma, al suo ritorno (spinto, come sempre, dalle insinuazioni di Lui), trova una situazione caotica: il bambino lasciato da solo, la casa sporca e in disordine, l’odore acre del bucato e dei piatti non lavati, mozziconi e cenere sparsi ovunque: «Entro in casa e resto quasi soffocato dal cattivo odore [...] il corpo imbolsito» (Moravia, *Io e lui* 28-29). Ciò che egli rimprovera alla moglie è anche il suo stato fisico, un portamento e un aspetto che giudica inadeguati: «Tu non devi aspettare che qualcuno ti visiti per renderti presentabile [...] per rispetto a te stessa» (Moravia, *Io e lui* 24). Fausta tocca il proprio viso con la mano, gesto che lo riporta alla sua immagine di dieci anni prima, quando il suo corpo giovane e attraente suscitava in lui desiderio e tenerezza. Le descrizioni del corpo di Fausta oscillano così tra due poli: da un lato l’immagine della donna giovane, snella e desiderabile; dall’altro, quella del corpo maturo, appesantito e non più conforme ai canoni estetici interiorizzati da Rico. Lui, il fallo personificato, è colui che guida Rico nelle sue associazioni, costringendolo a ricordare la Fausta di un tempo: «Sono io che ti fa trovare un motivo di desiderio nella metamorfosi della Fausta [...] nella Fausta di oggi, slombata, disfatta, deformata» (Moravia, *Io e lui* 25). Fausta diventa così oggetto del desiderio e della frustrazione di Rico, ma in ogni caso lei e il suo corpo rimangono oggetti, senza mai divenire soggetto. Rico arriva perfino a percepirla come “simile a lui”, ossia prigioniera del medesimo potere di “Lui”, ma anche in questo caso ella non acquisisce statuto soggettivo. Resta dunque aperta la domanda se Rico possa davvero considerarsi un soggetto autonomo, poiché neppure lui, nonostante gli sforzi, riesce a resistere agli impulsi dettati da un semplice organo sessuale, con il quale discute ricorrendo a un lessico intriso di riferimenti psicoanalitici e argomentazioni freudiane. L’intera dinamica richiama il concetto lacaniano di scissione del soggetto, secondo cui l’io non coincide mai con sé stesso, ma è attraversato da un’alterità interna – il *désir* come mancanza strutturale. In questo senso, “Lui” funziona come simbolizzazione del fallo lacaniano: non l’organo, ma il significante del potere, della legge e della mancanza. Rico non domina il fallo: è il fallo a dominare il soggetto (Lacan 579-585). Proprio qui risiede il paradosso: mentre Fausta appare come oggetto passivo, Rico è altrettanto – se non maggiormente – oggetto, perché schiavizzato da un impulso pulsionale che non riesce a integrare nell’ordine simbolico. Moravia rende tutto ciò evidente attraverso un’ironia tagliente, visibile anche nel passo seguente: «Alla de sublimazione di Fausta [...] “lui” che, nel frattempo, si è fatto enorme» (Moravia, *Io e lui*

22). La presunta “uguaglianza” tra Rico e Fausta riguarda infatti solo la loro comune sottomissione a “Lui”: «Siamo eguali! Identici! [...] Eguale incapaci di resistergli!» (Moravia, *Io e lui* 25). Ma la donna, osserva Rico, rimane schiava “per amore”, mentre lui lo è per pura compiacenza nei confronti del fallo personificato: «[...] io, invece, gliela facevo per compiacere “lui”» (Moravia, *Io e lui* 25). L’episodio della rivista pornografica, ironico e umiliante, mostra con particolare chiarezza questa dissociazione tra io e desiderio: «Io, un uomo di trentacinque anni [...] che sfoglia furtivamente una rivista pornografica» (Moravia, *Io e lui* 26). Qui il testo dialoga anche con la teoria foucaultiana del corpo disciplinato: il soggetto moderno, credendosi libero, è in realtà governato da micropratiche del potere che interiorizza come desideri propri. Rico incarna perfettamente questa logica: crede di scegliere, ma è scelto dal meccanismo che lo attraversa (Foucault, *Discipline and Punish* 135-141).

3. Ostilità, simbolizzazione e controllo: la donna secondo la critica femminista e Moravia

Il meccanismo di oggettivazione delineato nel romanzo si inserisce in un panorama critico più ampio, in cui la figura femminile è stata letta come luogo di tensioni simboliche e ideologiche.

Il primo grande attacco critico contro Moravia da parte di una donna risale al 1964, quando Lilia Crocenzi pubblica *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Secondo lei: «Il rapporto che lega Moravia alla donna è un rapporto di ostilità [...] il gusto di denigrarla, offenderla, immiserirla» (Crocenzi 5). Crocenzi nota che, anche nei romanzi in cui le donne sono protagoniste (*La romana*, *La ciociara*), l’attenzione è sempre polarizzata sul personaggio maschile: «Disprezza la donna [...] eppure è costretto ad innalzarla fino a farne un simbolo; poi [...] la riconduce in limiti angustissimi» (Crocenzi 39). E ancora: «Non ha importanza se [...] siano figure femminili a riempire la scena; [...] è sempre l’uomo al centro» (Crocenzi 47). Questa oscillazione tra svalutazione e simbolizzazione richiama da vicino ciò che Julia Kristeva definisce abiezione: il movimento attraverso cui il soggetto espelle ciò che minaccia la sua identità, pur non potendo liberarsene del tutto. Il corpo femminile – materno, carnale, mutevole – diventa così insieme desiderato e respinto, necessario e temuto (Kristeva 3). In *Io e lui*, Fausta rappresenta esattamente questa ambivalenza: attrazione per il corpo giovane, repulsione per quello maturo; desiderio e disgusto; nostalgia e rifiuto. L’attacco critico alla scrittura moraviana si intensifica con l’affermazione del femminismo italiano negli anni Sessanta e Settanta. In un’intervista, Moravia stesso riconosce: «Nella società patriarcale la

donna è stata e continua ad essere un oggetto» (Ravaoli 71). Durante un'altra intervista, lo scrittore si scusa in anticipo con la giornalista dicendo: «Lei deve accettare di essere ridotta ad oggetto», poiché – come precisa – lui è il soggetto dell'intervista e la donna «oggetto in quanto contrario di soggetto» (Moravia, *Claudia Cardinale* 7). È significativo che Moravia, nelle sue recensioni cinematografiche per *L'Espresso*, utilizzi spesso immagini femminili provocatorie a margine di articoli che trattano temi come contraccezione, femminismo, divorzio e omosessualità femminile. Tale contraddizione fra discorso progressista e visualità oggettificante è coerente con ciò che Foucault descrive come regimi del vedere – dispositivi che producono significato attraverso la ripetizione di immagini normalizzanti (Foucault 135-141). Nel 1975 Moravia dichiara: «Le donne mi sono più simpatiche degli uomini [...] nel descriverle mi sento più sciolto, più libero» (Ravaoli 14). Non si tratta necessariamente di una semplice valorizzazione estetica. Piuttosto, il passo rivela – come suggerirebbe Roland Barthes – un desiderio semiotico: la donna diventa un testo da leggere, un campo di segni su cui proiettare interpretazioni, ansie e fantasie (Barthes 171-173). In *Io e lui*, questo meccanismo è evidente nella metamorfosi del corpo di Fausta, che appare al protagonista come un archivio vivente di memorie sensoriali: il passato sensuale, idealizzato, riemerge sotto la superficie del corpo presente, vissuto come materico, decadente, quasi “abietto” in senso kristeviano (Kristeva 55-58). L'ambivalenza di Rico nei confronti di Fausta rispecchia perfettamente la logica dell'abiezione: ciò che attrae è anche ciò che disgusta; ciò che rassicura è anche ciò che minaccia; il corpo della donna è familiare e straniero allo stesso tempo. Lacan, da parte sua, ci aiuta a comprendere perché Rico non riesca a sottrarsi alla tirannia di “Lui”. Il fallo lacaniano è un significante maestro, fondamento della legge simbolica; ma nel romanzo esso si ribella, diventa personaggio, sovverte la gerarchia tra soggetto e significante. Rico pretende di dire «io», ma è il fallo a parlare, desiderare, comandare. La sua identità è letteralmente disarticolata. Per questo la sua lotta contro “Lui” appare tragica e comica allo stesso tempo: la soggettività maschile, che dovrebbe essere compatta e dominante, si sgretola in un dialogo schizofrenico con la propria pulsione. Questa dinamica mette a nudo l'illusione del potere maschile che la cultura occidentale ha edificato per secoli – un potere che non governa nulla, nemmeno il proprio corpo. (Lacan 685-695; 793-827). Fausta, nel romanzo, è descritta come un corpo che si trasforma, che decresce, che “cade”, e tale caduta è osservata da Rico con un misto di disgusto, nostalgia e fascinazione. Egli giudica il corpo presente attraverso il ricordo idealizzato del corpo passato: un meccanismo che richiama la logica

barthesiana del corpo come simulacro, ossia come superficie che viene letta più che realmente percepita (Barthes 13-15). «Non dice niente. Continua a passarsi la mano sul viso [...] la faccina semplice di dieci anni fa» (Moravia, *Io e lui* 25). Le trasformazioni del corpo femminile diventano per Rico una prova della propria sconfitta, un memento della caducità non solo della carne, ma della virilità stessa. Come osserva Susan Bordo, il corpo della donna viene spesso utilizzato come “schermo” su cui il maschile proietta le proprie ansie identitarie (Bordo 14-17). Nel romanzo, Fausta è esattamente questo: un doppio specchio – specchio del desiderio e specchio del declino. In un passo di grande intensità emotiva, il fallo personificato richiama a Rico il corpo che fu: «lo ti farò ritrovare sotto le dita [...] la Fausta di ieri» (Moravia, *Io e lui* 25). Qui emerge con forza il concetto kristeviano di abiezione: il corpo femminile è luogo in cui riaffiora ciò che il soggetto tenta di espellere – la perdita, la materia, la mortalità. Fausta è al tempo stesso oggetto del desiderio e figura dell’abietto: il corpo che non corrisponde più all’immagine idealizzata viene percepito come minaccia per l’identità del soggetto (Kristeva 3-10, 55-58). La descrizione delle sue “due arance acerbe di dieci anni fa” diventa così gesto di violenta idealizzazione: «Due enormi borse di gomma [...] le due arance acerbe di dieci anni fa» (Moravia, *Io e lui* 27). Il linguaggio è volutamente crudo, segnato da un immaginario che Roland Barthes avrebbe definito iper-semiotico: ogni parte del corpo femminile è tradotta in un segno, un emblema, un oggetto sostituibile. La donna reale scompare dietro la donna immaginaria. A questo punto il romanzo mostra con chiarezza che non è Fausta ad essere “doppia”, ma Rico – diviso tra corpo reale e immaginario, tra desiderio e disgusto. Come direbbe Lacan, il soggetto abita la distanza tra l’immagine e il reale: Fausta reale appartiene all’ordine del Reale lacaniano, perturbante e intrusivo; Fausta ideale appartiene all’ordine dell’Immaginario (Lacan 93-100, 793-827). Questa dialettica appare evidente anche nel seguente passaggio: «Non la senti, dentro la faccina badiale [...] la faccina perfetta di un tempo?» (Moravia, *Io e lui* 25). In una prospettiva foucaultiana, potremmo dire che il corpo di Fausta viene “disciplinato” dal discorso maschile: Rico stabilisce ciò che il corpo deve essere, come deve apparire, quale valore deve avere. Il corpo che non obbedisce diventa corpo “sbagliato”, corpo “non conforme”, e dunque corpo punibile attraverso il ridicolo, il disgusto o la svalutazione. Il culmine di questa dinamica si trova nell’analisi dei suoi glutei e del sesso: «Oggi il sesso ti fa pensare a una sciabolata [...] la piccola ventosa prensile di dieci anni fa?» (Moravia, *Io e lui* 30). Qui emerge uno dei punti più alti della teoria dell’abiezione: il sesso femminile, descritto in termini di ferita, fenditura, macchia,

incarna esattamente ciò che Kristeva definisce ciò che non dovrebbe essere visto, e tuttavia insiste a mostrarsi (Kristeva 70-75). Il corpo materno e sessuale si configura, nel quadro teorico kristeviano, come la scena privilegiata dell'indicibile: luogo in cui riemergono la materia, la perdita e il perturbante che il soggetto tenta invano di espellere. In *Io e lui* questo ritorno del corpo come "informe" è reso con particolare forza nella metamorfosi dei glutei di Fausta: la sovrapposizione dei glutei "di ieri" a quelli "di oggi" mette in scena il conflitto tra immagine idealizzata e realtà carnale. Questa sovrapposizione non è un semplice gioco di memoria sensoriale, ma un gesto di riscrittura del corpo femminile che richiama il concetto irigarayano di mimesis: la donna è indotta a rappresentare la figura che l'immaginario maschile proietta su di lei, a incarnare un'immagine che non le appartiene e che le viene imposta come norma di desiderabilità. Il corpo si trasforma così in superficie simbolica, un palinsesto in cui l'uomo riscrive il proprio ideale, cancellando l'autonomia della soggettività femminile (Irigaray 133-150).

4. Identità maschile e corpo femminile: un conflitto irrisolto

Se le letture femministe mettono in luce la costruzione della donna come oggetto, altrettanto rilevante è osservare come il romanzo riveli, in controluce, la fragilità del soggetto maschile che tale oggettivazione produce.

La dinamica tra Rico e "Lui" rende evidente la crisi dell'identità maschile moderna. Ciò che Moravia mette in scena non è semplicemente il conflitto tra ragione e pulsione, ma – come direbbe Lacan – un profondo frazionamento del soggetto, diviso tra l'Io immaginario e la voce perturbante dell'Altro interno. Quando Rico esclama: «Non siamo 'noi', siamo 'io' e 'tu'» (Moravia, *Io e lui* 11) egli riconosce la separazione tra soggetto e desiderio. Il fallo – che nella tradizione simbolica occidentale rappresenta il potere, la coerenza, l'autorità – qui si ribalta nel suo contrario: diventa principio di disordine, ridicolo, interiorità scissa. Ci troviamo di fronte a un'inversione della funzione fallica così come Lacan la definisce: il fallo non opera più come significante maestro che istituisce la Legge, ma come elemento eccedente che sfugge alla simbolizzazione, generando una dispersione del soggetto, la cui identità non riesce più a stabilizzarsi nel discorso (Lacan 685-695; 793-827). Per questo Rico è un antieroe fallocentrico: abitato dalla norma, sedotto dalla trasgressione, ma incapace sia di aderire al codice patriarcale sia di superarlo.

L'incapacità del protagonista di riconoscere Fausta come soggetto, e non solo come corpo, è amplificata dal modo in cui egli percepisce il

suo mutamento fisico. Fausta non è semplicemente “invecchiata”: ella rappresenta, in senso kristeviano, la materia che ritorna, ciò che il soggetto tenta di espellere per mantenere la propria coerenza identitaria. Il corpo femminile è: memoria (Fausta di ieri); decadimento (Fausta di oggi); minaccia (l’immagine del materno); desiderio (l’oggetto erotizzato); dolore (la perdita del fantasma erotico). Esattamente ciò che Kristeva descrive come abiezione: «ciò che non può essere né totalmente assunto né completamente rifiutato» (Kristeva 5). Irigaray osserva che la cultura patriarcale costruisce le donne come superfici riflesse del desiderio maschile (Irigaray 24-30; 133-150). Rico ne è la dimostrazione narrativa: egli non vede Fausta, ma la Fausta che desidera vedere. Quando “Lui” gli ricorda: «Dentro la Fausta di oggi c’è la Fausta di ieri» (Moravia, *Io e lui* 13) non parla del corpo reale, ma dell’immagine che Rico pretende di ritrovare. Si tratta di un movimento di *mimesis*, in cui la donna deve corrispondere al modello immaginato dall’uomo, pena la perdita di valore. Fausta non è libera di invecchiare, cambiare, vivere: deve somigliare al suo passato per mantenere significato. Rico non esercita solo uno sguardo estetico, ma anche normativo. Egli stabilisce: come Fausta deve apparire; come deve mantenere la casa; come deve reagire alla sua presenza o assenza; come deve essere desiderabile. È ciò che Foucault definirebbe un atto di biopotere: controllo dei corpi attraverso giudizi estetici, morali e sessuali interiorizzati (Foucault, *La volontà di sapere* 95-99; 135-137). L’ordine domestico, l’igiene, la cura del corpo – tutti vengono attraversati dal giudizio maschile. La donna, per Rico, è organismo da correggere. Alla luce di tali dinamiche, il romanzo rivela una sorprendente modernità, che invita a ripensare criticamente il rapporto fra desiderio, corpo e soggettività.

5. Verso la conclusione

Ciò che emerge, in ultima analisi, è un quadro complesso in cui il corpo femminile non è semplice oggetto narrativo, ma dispositivo che porta alla crisi il soggetto maschile stesso.

Il romanzo non rafforza il fallocentrismo: lo demistifica, lo ridicolizza, lo svuota. Rico non è il padrone di sé stesso; Fausta non è semplicemente oggetto; “Lui” non è simbolo di forza ma di vulnerabilità. Moravia, con ironia corrosiva, mette in scena il crollo della mascolinità moderna: il fallo non governa, ma comanda; l’uomo non desidera, ma è desiderato dal proprio desiderio; il corpo femminile non è problema, ma specchio doloroso dell’identità maschile. La crisi del soggetto maschile è dunque la vera chiave del testo. Il corpo della donna non è più oggetto passivo, ma superficie rivelatrice – ciò che Lacan definirebbe il “punto di verità” del soggetto. In conclusione, *Io e lui* si rivela un’operazione

narrativa complessa, che travalica i limiti del romanzo umoristico o erotico per addentrarsi nel territorio più profondo della crisi identitaria maschile. Moravia utilizza la figura di Rico non per celebrarne la virilità, ma, al contrario, per smascherarne le fragilità strutturali. Il continuo dialogo tra Rico e “Lui” mostra che il desiderio maschile non è un movimento libero e spontaneo, bensì una forma di assoggettamento. Il soggetto maschile, che la cultura patriarcale pone al centro del discorso, risulta in realtà scisso, dipendente, vacillante: un soggetto che Lacan descriverebbe come diviso tra il simbolico e il reale, incapace di governare la pulsione che lo attraversa. Fausta, il cui corpo muta e decade come qualunque corpo reale, diventa allora il catalizzatore della crisi. La trasformazione fisica della donna non è la “colpa” di Fausta, come Rico tende a percepirla, ma la rivelazione della fragilità del suo sguardo. È infatti lo sguardo maschile – per citare Irigaray – a pretendere che la donna rimanga immobile nel tempo, fissa, sempre uguale a sé stessa, eternamente “desiderabile” secondo codici estetici e affettivi stabiliti dall’uomo. Attraverso la metamorfosi di Fausta, Moravia porta alla luce ciò che Kristeva definisce l’abietto: tutto ciò che destabilizza l’identità del soggetto, che appare familiare e straniero insieme, che non può essere integrato né respinto. Il corpo femminile, segnato dal tempo, diventa il luogo dell’abiezione proprio per l’uomo che si illude di possedere un’identità stabile. Al tempo stesso, la rappresentazione della donna come “doppia” – la Fausta di ieri contenuta nella Fausta di oggi – rinvia alla logica barthesiana del corpo come testo, come stratificazione di significati che il soggetto legge attraverso le proprie fantasie, i propri ricordi, i propri desideri. Il corpo reale scompare dietro l’immagine, e l’immagine rivela più l’uomo che la donna. In questo senso, il romanzo può essere letto anche attraverso Foucault: il rapporto di Rico con Fausta insiste sulle dinamiche di disciplinamento del corpo, sulla costruzione culturale del desiderio e sulla gestione maschile delle norme estetiche e morali. Rico pretende ordine, controllo, prevedibilità – ma il corpo femminile, come la sessualità, sfugge a ogni tentativo di normazione. Per questo *Io e lui* non è un romanzo misogino, come talvolta sostenuto, ma un romanzo che mette in scena la miseria del fallocentrismo. La donna non è svilita: è l’uomo, piuttosto, a essere mostrato nella sua vulnerabilità. L’ironia di Moravia non è contro Fausta, ma contro Rico, contro l’illusione maschile di poter governare il desiderio, il tempo, il corpo. Moravia riesce così a capovolgere la logica patriarcale dall’interno: il fallo non garantisce identità, ma la smonta; l’uomo non domina la donna, ma è dominato dall’immagine che egli stesso proietta su di lei; la donna non è oggetto del desiderio, ma specchio della crisi del soggetto maschile. Il romanzo, letto oggi, mostra

una sorprendente modernità: non offre una soluzione, non indica una via d'uscita, ma mette in scena un conflitto che tocca ancora la contemporaneità. L'identità maschile resta un territorio instabile, l'immaginario fallico un'illusione da cui il soggetto può emanciparsi solo riconoscendo la propria dipendenza. *Io e lui* è dunque un testo che, pur partendo dal corpo femminile, si chiude con un atto di radicale sincerità nei confronti del maschile: la crisi del fallo non è la crisi dell'uomo, ma la possibilità del suo superamento.

Works Cited:

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers, Hill and Wang, 1972.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
- Caruso, Liliana, and Bibi Tomasi. *Padri della fallocultura*. SugarCo, 1974.
- Crocenzi, Lilia. *La donna nella narrativa di Alberto Moravia*. Gianni Mangiarotti, 1964.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1995.
- . *La volontà di sapere (Storia della sessualità I)*. Feltrinelli, 1978.
- Irigaray, Luce. *Speculum. L'altra donna*. Feltrinelli, 1975.
- Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore: Saggio sull'abiezione*. Spirali, 1988.
- Lacan, Jacques. *Scritti*. Translated by Giacomo B. Contri, Einaudi, 1974.
- Moravia, Alberto. *Claudia Cardinale: dialogo e fotografie*. Lerici, 1962.
- . *Io e lui*. Bompiani, 1971.
- Ravaioli, Carla. *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*. Bompiani, 1975.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 1985.

REPRESENTATIONS OF THE FEMALE BODY AND THE CRISIS OF THE MALE SUBJECT IN ALBERTO MORAVIA'S *IO E LUI*

This article examines the representation of the female body and its relationship to the crisis of masculine subjectivity in Alberto Moravia's novel *Io e lui* (1971). While Moravia has often been accused – particularly by feminist critics of the 1960s and 1970s – of portraying women as static, objectified figures within a predominantly male-centred narrative universe, this paper argues that *Io e lui* in fact destabilises the foundations of phallocentrism and exposes the instability of patriarchal identity. Through a close reading of the protagonist Rico's relationship with his wife Fausta and with the anthropomorphised figure of his penis ("Lui"), the article shows how Moravia dramatises the fragmentation of the male subject, highlighting the

contradictions, anxieties and illusions that underlie male desire. The female body in the novel functions as a symbolic surface on which the male protagonist projects fantasies, desires, frustrations and fears. Fausta, once youthful and erotically idealised, now appears to Rico as a body marked by time – heavy, worn, “imbolsito” and therefore perceived as less desirable. Her transformation becomes, for Rico, not merely a sign of physical decay but a direct threat to the coherence of his own identity. The contrast between “Fausta di ieri” and “Fausta di oggi”, repeatedly emphasised throughout the novel, crystallises the male protagonist’s inability to accept the human dimension of change, ageing and corporeality. The female body becomes the repository of a loss that Rico cannot attribute to himself and thus he transfers the weight of his own crisis onto Fausta. This dynamic resonates strongly with Julia Kristeva’s notion of abjection. For Kristeva, the abject is that which disturbs identity, system and order; it is what the subject must expel to maintain the illusion of a stable self. Fausta’s changing body embodies precisely this disturbing materiality: it reminds Rico not only of the passage of time but also of the instability of his own self-image. Her flesh, marked by softness, folds and loss of firmness, triggers in him a reaction that oscillates between disgust and longing. At the same time, he persistently overlays her present form with the memory of her past beauty, reconstructing through imagination the youthful figure she no longer possesses. In this way, Fausta becomes simultaneously real and unreal, a palimpsest in which Rico reads the traces of his own desire and the failure of that desire to anchor him in a stable identity.

The article argues that the tension between Fausta’s present body and the memory of her past self establishes a key motif in the novel: the confrontation between reality and fantasy, between the corporeal and the imaginary. Rico does not see Fausta as she is; rather, he sees the discrepancy between what she was and what she has become. In this sense, the female body functions as a surface of inscription, much in line with Roland Barthes’s reflections on the body as text. Rico reads Fausta’s body not as a living organism but as a system of signs that either confirm or disrupt his perception of control. The past body is manageable and coherent; the present body is excessive, ungovernable, and therefore threatening. This dynamic reflects the crisis of the male subject that Jacques Lacan describes in relation to the split between the imaginary ego and the symbolic order. Rico is not a unified subject: he is divided between the self-image he wishes to maintain and the unconscious forces of desire represented by “Lui”. The penis, personified and endowed with its own voice and agency, becomes a figure of the Lacanian phallus – not the organ itself, but the signifier of power, identity and desire. Yet in Moravia’s novel, this signifier is unstable, comic and tyrannical. Rather than securing authority, it undermines Rico’s autonomy. The male protagonist attempts to assert control through rationality, discipline and artistic ambition, but “Lui” constantly interrupts, redirects and dominates him. This personification of the phallus makes explicit the illusion at the core of patriarchal subjectivity: the man does not control desire; desire controls him. In this respect, *Io e lui* constitutes a critique of the traditional foundations of patriarchy. The novel reveals that the male subject – supposedly

rational, authoritative and dominant – is internally fragmented and dependent on forces he cannot understand or resist. Rico's conversations with "Lui" are filled with irony, self-deception and frustration. His inability to complete his film project, his recurring nightmares, his compulsive sexual fantasies and his humiliating behaviour (as in the episode at the newspaper kiosk) all point to the disintegration of the masculine ideal. Moravia lays bare the comic tragedy of a man who is dominated by the very symbol of dominance. This interpretation challenges earlier feminist readings that accused Moravia of misogyny. Critics such as Lilia Crocenzi and the duo Liliana Caruso and Bibi Tomasi argued that Moravia's writing belittles women and reinforces patriarchal norms by relegating female characters to passive roles. While such readings capture a recurrent surface structure in Moravia's fiction, they overlook the way in which *Io e lui* reverses the logic of domination. The novel does not simply present women as objects; rather, it exposes the male subject as an object – an object of his own desire, of his bodily impulses and of his fantasies. In this inversion lies Moravia's subtle critique: the female body is not the true site of weakness; the male ego is.

The article further argues that Fausta does not embody moral inferiority or intellectual vacuity. On the contrary, she is the only character who remains consistent in her emotional orientation and unaffected by the internal conflicts that torment Rico. Although she is marginalised by Rico's narrative perspective, she emerges as a figure of authenticity: she acts out of affection, not compulsion; she seeks emotional connection rather than domination. In this sense, Moravia creates a contrast between Rico's fractured identity and Fausta's quiet resilience. Her subjectivity may not be expressed through explicit internal monologue, but it surfaces through her actions, her patience and her refusal to conform to Rico's idealisation. Furthermore, the novel's depiction of the domestic sphere – disorderly, chaotic and saturated with sensory excess – illustrates Michel Foucault's theory of disciplinary power. Rico expects Fausta to maintain both the household and her physical appearance according to codes of order and hygiene that are socially constructed rather than intrinsic. The tension between these expectations and Fausta's failure (or refusal) to meet them demonstrates how patriarchal norms are inscribed onto the female body and how women are judged not only aesthetically but morally based on their adherence to these norms. Yet Moravia subverts this mechanism: Fausta's "failure" destabilises Rico, not her. She remains emotionally intact; he collapses. Additionally, Luce Irigaray's theory of mimesis provides an interpretive lens for understanding the male desire to reproduce the idealised female image. Rico's obsession with the Fausta of ten years earlier reveals his attempt to freeze the female body in time, to force it into a constructed identity that serves his needs. The fact that the older Fausta no longer corresponds to this image is perceived by Rico not as a natural consequence of ageing but as a personal loss, a withdrawal of value. Moravia thereby exposes the violence implicit in the male gaze – the demand that the female body conform to an aesthetic norm that exists only in male fantasy.

In its final sections, the article argues that *Io e lui* transcends its temporal context and offers insights into contemporary debates about gender, identity and sexuality. The novel portrays masculinity not as a stable essence but as a performance shaped by internal and external pressures. Rico is not a villain but a tragicomic figure whose struggle reflects broader cultural anxieties regarding male identity in the late twentieth century. His failure to reconcile his artistic aspirations, sexual impulses and relational responsibilities mirrors the fragmentation of modern subjectivity. Thus, the representation of the female body in *Io e lui* is neither ornamental nor secondary; it is central to the novel's exploration of the male psyche. Fausta's body, in its temporal transformations, forces Rico to confront the impermanence of his own desires and the illusions that underpin his self-conception. The female body becomes a mirror in which the male protagonist sees his own decline – physical, emotional and symbolic. In this way, Moravia's novel offers not a reaffirmation of patriarchal values but a critique of their fragility. In conclusion, this work situates *Io e lui* as a novel that challenges traditional interpretations of Moravia's relationship to feminism and offers a nuanced reading of his portrayal of women. It reveals the instability of male subjectivity, the limits of phallogentric logic and the complexity of the female body as both symbol and lived reality. By integrating literary analysis with theoretical frameworks drawn from psychoanalysis, feminist philosophy and cultural theory, the article demonstrates that Moravia's text remains profoundly relevant to contemporary discussions of gender, desire and the politics of the body.

Keywords: Alberto Moravia, *Io e lui*, female body, phallogentrism, male subject, abjection, desire and identity