

MARTINA SANTORO

LES MESDAMES

I. APPARIZIONE

Lentrata in scena di Emma Bovary è narrata da Flaubert tramite gli occhi di Charles Bovary, il quale si ritrova al cospetto di una giovane donna, bellissima, sognatrice. L'autore, non ponendo la sua penna a favore della giovane, non lascia trasparire ciò che lei prova in quel momento: il primo piano è riservato alla percezione di Charles, completamente ammaliato, tanto da non notare i piccoli gesti di Emma ed i significati che essi portano con sé.

Secondo gli usi della campagna gli propose di bere qualcosa. Lui rifiutò, lei insistette e alla fine, ridendo, si offrì di fargli compagnia con un dito di liquore. Andò a prendere nell'armadio una bottiglia di curaçao, tirò giù due bicchierini, ne riempì uno fino all'orlo, ne versò un goccio nell'altro, e dopo aver brindato se lo portò alla bocca. Poiché era quasi vuoto, per bere si arcuava all'indietro e con il capo riverso, le labbra golose e il collo teso, rideva di non sentire nulla, mentre la punta della lingua, passando tra i dentini, dava piccole leccate al fondo del bicchiere.¹

Nel leggere il romanzo ci si accorge di come il gesto di Emma di cercare del sapore dov'esso manca, si viene pian piano a configurare come il suo stesso atteggiamento nei confronti della propria vita; ciò avverrà in quanto quella non risponderà mai alla romantica ed imprevedibile avventura che ella sogna così tanto: si verrà a creare così una scissione profonda tra il sogno della vita e la vita stessa, dove il primo dominerà sempre sulla seconda, creando la conseguente noia di vivere la vita reale in favore dell'immaginaria: quest'ultima è ambiziosamente proiettata sulla prima, in un'estenuante, vana attesa del *plot twist* che faccia iniziare il romanzo che Emma sogna per se stessa.

La stessa insoddisfazione nei confronti della propria vita ed il desiderio che essa diventi qualcos'altro, trascina anche Madame De Rênal: nel momento in cui vede Julien, il sentimento di timore nei confronti dei propri figli – di fronte al rischio di avere un precettore anziano che li avrebbe sicuramente puniti nel momento in cui avrebbero disatteso le sue ipotetiche esigenze di perfezione – si scontra con la realtà:

¹ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, trad. it. di M.L. Spaziani, Milano, Mondadori, 2017, p. 26.

La carnagione di quel contadinello era così bianca, così dolci i suoi occhi, che lo spirito un po' romantico di Madame De Rênal ebbe dapprima l'idea che si trattasse di una giovinetta travestita, venuta a chiedere qualche grazia al signor sindaco. Ebbe pietà di quella povera creatura che indugiava sulla porta senza nemmeno osare, evidentemente, alzar la mano fino al campanello, e si avvicinò, distratta per un momento dall'amara tristezza che le ispirava l'arrivo del precettore. Julien, voltato verso la porta, non la vide e trasalì quando una voce dolce gli disse all'orecchio:

– Che volete, bravo ragazzo? [...]

– Vengo come precettore, signora [...]

Madame de Rênal restò interdetta: erano vicinissimi l'uno all'altro e si guardavano.²

Le aspettative tragiche di Madame de Rênal, unite alla dolcezza e bellezza di Julien, fan sì che in lei sorga un puro sentimento d'*amour-passion*, il quale la guiderà in ogni sua azione, ignorando la percezione che l'amore di Julien nei suoi confronti, a questa altezza del romanzo, è *amour de vanité*, un tipo di amore che non ha come fine se stesso, bensì tutto ciò che avere una relazione d'amore con una donna di tale calibro porta con sé: uno tra tutti, la scalata sociale. Da qui Madame de Rênal si rende conto che nella sua vita ella non ha mai provato amore nei confronti di qualcuno, neanche per suo marito, in quanto il suo è un tipico matrimonio di convenienza, non è animato dalla presenza dell'amore. Intravista la possibilità di una vita più felice, sospinta da essa, così come Emma, Madame de Rênal compie una follia dopo l'altra: dopotutto, anch'ella vuol mutare la sua condizione, tuttavia, al contrario di Julien ed allo stesso tempo in concordanza con Madame Bovary, non è il fronte sociale il suo obiettivo, bensì quello emotivo. Mentre Emma insegue il suo fantasma di felicità ovunque esso pare mostrarsi, che sia in diversi oggetti o in diversi uomini, Madame de Rênal ha ben chiaro ciò che desidera ottenere, cosa la renderebbe felice, eppure non può averlo: questo la rende un'eroina tragica, impegnata in una battaglia per il raggiungimento del bene supremo, nonostante la consapevolezza di non poterlo ottenere.

Madame Bovary, invece, per la sua confusione mentale, non può essere definita un'eroina tragica: i suoi desideri sono troppo superficiali, futili, volubili, caratterizzati dalla 'facilità': essi sono facili da ottenere, facili da scambiare per la felicità, facilmente recano, in fin dei conti, nel migliore dei casi, cure ed affanni, nel peggiore, noia e disperazione.

Per Madame Arnoux c'è bisogno di un discorso leggermente diverso: ella non è soggetto, bensì oggetto del desiderio, filtrato dal punto di vista di Frédéric, ad eccezione di alcune scene come l'altissimo punto tragico delle ragioni della donna del mancato appuntamento con l'amato. Egli, nelle sue infinite ipotesi di un mondo migliore, dipinge con i colori caratteristiche di una moderna donna angelo, in una 'poesia della loda' che calata nel mondo moderno si viene a

² STENDHAL, *Il rosso e il nero*, trad. it. di U. Dettore, Milano, Rizzoli, 1984, p. 28.

configurare come goffa, inattuale, quasi ridicola. Sin dal principio egli è abbagliato dalla bellezza della sconosciuta, le attribuisce un'origine esotica e la paragona alle donne dei libri romantici.

Sebbene sia difficile tracciare una panoramica dei sentimenti della donna amata, lo stile di Flaubert consta di non-detti, sottintesi: la presenza di Madame Arnoux è appena percettibile nelle fasi iniziali del romanzo, ella appare, spesso distaccata dalla realtà che la circonda, è nella parte scura della coppia, dove il lume è evidentemente il signor Arnoux:

Una cosa che lo stupiva, era di non provar gelosia per Arnoux; e poi, non riusciva a immaginarsela se non vestita; a tal punto il pudore appariva in lei naturale, relegando il suo sesso in una misteriosa penombra.³

Ciò che Frédéric prova è calato in una realtà che esiste solo nella sua fantasia e paradossalmente ciò che tiene viva la passione è l'assenza di passione. Allo stesso modo l'amante è in perfetta sintonia rispetto al vero desiderio del protagonista: ella si mostra e si sottrae, è lusingata dal suo amore e non si concede. Da ciò si evince che anch'essa è innamorata dell'idea dell'amore, dell'avere un amante, di essere felice, ma, al contrario delle altre Madame, così come il suo amato, si pone in una condizione di mancato raggiungimento del desiderio, pur cercando di mantenerlo alto, non ritraendosi troppo. Alimentando entrambi la 'menzogna romanzesca', essi non sono né eroi tragici, né personaggi che vedono nella realtà diverse possibili strade da intraprendere ingordamente per il raggiungimento della propria felicità: essi sono completamente immersi nella loro fantasia e vogliono disperatamente rimanerci, anche a costo di soffrirci.

Come Madame de Rênal, hanno entrambi ben chiaro ciò che li renderebbe felici, eppure al contrario della situazione della prima, gli insormontabili ostacoli che si interpongono sono perfetti, in quanto non è possibile sia superarli che tentare di superarli, ma unicamente distrarsi da essi per un periodo, per poi tornare a fissarli. Ciò avviene perché, così come il loro amore, anche gli ostacoli sono radicati nell'immaginazione dei due amanti, perfettamente concepiti in modo tale da sterilizzare ogni tipo di piacere reale, alimentare la sofferenza, mantenere entrambi in uno stato di *impasse*. Canonicamente l'amore romantico nasce in modo folgorante e viene alimentato dall'impossibilità, la quale è l'unica cosa eterna ed i due amanti sono fantasmi l'uno dell'altro. Il codice romantico è così al tempo stesso esaltato e deriso, portato alle estreme conseguenze, allucinato da una serie di «illusioni non seguite da disillusioni»⁴, al punto che perfino la scena più drammatica dell'opera, l'addio tra Madame Arnoux e Frédéric non sarà percepito dal

³ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1987, p. 60.

⁴ GIOVANNI GIUDICI, *Prefazione a G. FLAUBERT, L'educazione sentimentale*, cit., p. XVI.

lettore come drammatico, quanto piuttosto come naturale conseguenza di un romanzo basato su nulla di più che un'amara e grottesca «educazione sentimentale».

2. MALATTIA

Sebbene i protagonisti de *L'educazione sentimentale* vivano in un mondo di illusioni, l'ambiente esterno è presente, non solo in quanto sfondo alle vicende narrate, bensì in quanto specchio: il mancato appuntamento con Madame Arnoux e lo scacco della rivoluzione del 1848, secondo Erich Köhler, sono accomunate dall'impotenza di realizzare il possibile⁵; a ciò si aggiunge il terrore religioso di Madame Arnoux, che interpreta la malattia del figlio come un segno divino del suo rapporto illecito con Frédéric, in una nevrotica interpretazione della Provvidenza, derivata da un ambiente culturale che causa l'istupidimento, il quale si rivela tale nella sopravvivenza del figlio. Madame Arnoux, dimentica dell'appuntamento con l'amante, non modificherà il suo rapporto ideale con lui, vi era già distanza, non è possibile metterne altra tra i due animi: nessuna azione definitiva è presa in questa relazione, i due si riavvicineranno. Anche per questo motivo il loro addio si verrà a configurare come privo di pathos.

Il terrore religioso appare similmente nella storia tra Madame de Rênal e Julien: ella è un'anima delicata, spontanea, ingenua, trasportata da una passione inedita, mai provata prima, che confligge con la severa educazione religiosa impartitale: anch'ella interpreta la malattia di uno dei figli come un segnale provvidenziale, una punizione per i suoi peccati. Dopo una prima fase di allontanamento dall'amante, vi è poi un cambiamento strutturale della sua persona: la sua morale tradizionale e conformista, rigida, forgiata dalla suddetta educazione viene trascinata via dalla passione, la quale sospinge la donna ancora una volta tra le braccia di Julien, ponendo lei nella condizione di superare se stessa. L'ambiguità stendhaliana qui è particolarmente palese in quanto, sebbene l'autore sostenga che l'amore sia una malattia, in questo caso si configura come antidoto all'istupidimento, sempre se di stupidità si parla: o forse egli vede nella morale tradizionale un valore da non rinnegare? In questo caso l'amore si presenterebbe come un traviamiento spirituale. Sebbene l'autore ami la gente, sostiene che preferirebbe una settimana di carcere ad una settimana con essa; egli è innervato da valori repubblicani, eppure ha ricevuto in eredità dai suoi avi sangue aristocratico. La difficile interpretazione del pensiero stendhaliano e della vicenda sopra esposta trova spiegazione nel sottotitolo dell'opera, «Cronaca del 1830»: sin dalla copertina il romanzo si pone come specchio di un delicato, confuso, turbolento momento storico-politico della Francia. Ad appena dieci anni dalla morte di Napoleone, i moti

⁵ Cfr. ERICH KÖHLER, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Bologna, il Mulino, 1990.

del 1830-1831 furono tentativi di insurrezione contro i regimi assolutisti, i cui veri protagonisti furono membri della borghesia cittadina, i quali si opposero alla politica reazionaria di Carlo X, offrendo la corona a Luigi Filippo d'Orléans, dando vita ad un regime monarchico costituzionale. Stendhal, in qualità di uomo dotato di una spiccata sensibilità, che doveva tutto a Napoleone e che aveva visto la sua vita privata degenerare in seguito al decadimento del sovrano, di fronte all'incalzare confuso degli eventi, non poté far altro che fermarsi a guardare, utilizzando la vita dei protagonisti de *Il rosso e il nero* per rappresentare vividamente le vicende politiche caratterizzate dalla stessa confusione ed ambiguità che presiede tutto il romanzo.

La malattia in casa Bovary non è vista come una punizione provvidenziale, in quanto l'educazione dei protagonisti e la professione di Charles lo impedisce. Sin dall'inizio, la storia d'amore di Emma si iscrive sotto il segno della malattia, poiché conosce il futuro marito in quanto medico di suo padre. Tuttavia, non è questo tipo di mali ad avvelenare la vita dei coniugi: una 'malattia nervosa' avvelena Madame Bovary, mentre una cecità emotiva impedisce a Charles di vedere la realtà delle situazioni in cui si trova. Cieca è la sua fiducia nel progresso, nella scienza, nell'arte della medicina, fino al punto di peccare di *hybris* nel voler tentare una complessa operazione alla zampa di un cavallo, la quale si conclude in un inevitabile fallimento. Tramite questa vicenda, Flaubert lascia emergere naturalmente tutto il suo astio nei confronti degli ideali illuministi, sottolineando che essi non danno luce alle parti oscure e sconosciute della realtà: la fede in un ideale e lo sforzo per perseguirlo porta l'uomo ad uno scollamento dalla realtà, poiché l'ideale per sua natura non è calato nella concretezza. Come i protagonisti de *L'educazione sentimentale*, anche Charles vive in un mondo fatto di illusioni e menzogne; al contrario di essi, questa condizione porta il medico ad una sciocca serenità ed inconsapevole immobilità. Egli non vede come Emma stia lentamente portando sul lastrico la sua famiglia, lui compreso, né concepisce l'acquisto compulsivo come sintomo di un male esistenziale che perseguita sua moglie, della quale non vede il dolore, l'astio nei suoi confronti, la profonda insoddisfazione: riconosce che ella è affetta da una 'malattia nervosa' solo quando Emma è all'apice della sofferenza, scoprirà dei suoi amanti solo quando troverà le lettere nascoste dopo la morte di lei. Non a caso, più volte nel corso del romanzo, Madame Bovary si imbatte in un cieco che gesticola in modo infernale, allegoria che il realismo mimetico flaubertiano non può esplicitare di per sé in modo chiaro, eppure si percepisce come questa immagine sia una *mise en abyme* dei coniugi Bovary, in quanto completamente ciechi di fronte alla realtà, che compiono gesti incomprendibili agli occhi di qualcuno che è capace di vedere. La cecità di Emma sta nel vivere nella sua *menzogna romanzesca*, la quale inevitabilmente si scontra con la *verità romantica*, la banalità della sua vita: quest'ultima non potrà mai reggere il confronto con la sua fantasia, andando così a creare nel soggetto un rifiuto

radicale della realtà. La malattia mentale per eccellenza che vede il completo rifiuto del mondo esterno è l'anoressia nervosa, conosciuta al tempo come anemia clorotica, dal colorito verdognolo che assumono le persone con un peso particolarmente basso. Il personaggio è fisicamente caratterizzato da pallore, viso scavato, perdita del colorito dei capelli, debolezza sino a sintomi più avanzati:

Ebbe un mancamento, e da quella sera la malattia riprese con un decorso più incerto, è vero, e caratteristiche più complesse. Ora aveva male al cuore, ora al petto, al cervello, agli arti; sopravvennero vomiti e Charles credette di scorgervi i primi sintomi di un cancro.⁶

Inoltre, ella cerca di anestetizzare il senso di fame; particolare la sua ossessione nei confronti del succo di limone ed una bizzarra abitudine: «si mise a bere aceto per dimagrire, le venne una tosetta secca e perse del tutto l'appetito»⁷. Di fronte a questo scenario, Charles, in qualità di medico, dovrebbe riconoscere la malattia della moglie, purtroppo però di per sé non è facile accettare che una persona amata sia malata, in più la sua costruzione ideale di famiglia perfetta non può accogliere la realtà dei fatti; basandosi quindi sulla vaga diagnosi di *malattia nervosa* fatta dal suo maestro di Rouen (probabilmente affetto dalla stessa cecità progressiva del suo allievo), la porta via da Tostes, ma non basta: proseguono le scene dei pasti dove Emma digiuna, chiusa nel suo guscio di risentimento nei confronti di tutto ciò di cui è fatta la sua vita, in particolar modo di Charles, nei confronti del quale la distanza e la differenza è sottolineata dall'accento sulla 'buona forchetta' di questi:

Tentò di mangiare. I bocconi la soffocavano. Allora spiegò il tovagliolo come per esaminare i rammendi [...] Charles, senz'accorgersi del rossore della moglie, se le fece portare [in riferimento a delle albicocche], ne prese una e l'addentò.
«Che squisitezza! – diceva. – Tieni, assaggia»⁸

Da questa considerazione si potrebbe ipotizzare una sorta di volontà di emancipazione di Emma nei confronti di suo marito; d'altronde anche i tradimenti sono dettati da ciò. Non vi può tuttavia essere emancipazione reale senza un dialogo: Auerbach⁹ fa notare la totale assenza di dialogo, scontro, litigio, nonostante la rabbia di Madame Bovary e l'incessante preoccupazione per la moglie di Charles, andando a delineare ancor di più la loro preziosa solitudine:

⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 233.

⁷ Ivi, p. 76.

⁸ Ivi, pp. 228-29.

⁹ Cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, 2 voll., a cura di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 263.

Perché era tanto aggressiva? Lui attribuiva tutto a quell'antica malattia nervosa; e rimproverandosi di aver preso le sue infermità per difetti, si accusava di essere egoista e sentiva l'impulso di correre ad abbracciarla.

«Oh no – si diceva, – la irriterei»

E non si muoveva.¹⁰

In questo passaggio si nota il timore reverenziale di Charles nei confronti della sua amata, il quale non fa altro che incoraggiare la chiusura di Emma nella preziosa gabbia dorata della sua malattia; inoltre ella è profondamente irritata da questo atteggiamento del marito e da ogni altro piccolo gesto d'affetto compiuto da Charles, in quanto la condizione di lei, respingente nei confronti del mondo, la rende completamente incapace di sentire di meritare un amore spontaneo, che eluda il suo controllo, il quale è invece esercitato nei confronti degli amanti. Controllo, altra caratteristica della malattia. La mania del controllo di Emma è focalizzata sia su piccole cose esterne, come l'organizzazione degli incontri con gli amanti, e sulle sue emozioni, le quali esplodono solo in privato, mentre al pubblico è concesso solo qualche piccolo scatto di ira; sia sul controllo delle cose più grandi, come la gestione delle sue relazioni extraconiugali: è lei che li sceglie, li corteggia, li istruisce su come vuol essere amata, cosa che le ha fatto guadagnare l'opinione baudelariana di personaggio androgino, teoria sostenuta da pose che sottolineano tale attitudine, come l'abitudine a fumare e portare la fila di lato. Non può controllare invece ciò che sta avvelenando la sua vita, ossia l'atteggiamento ambiguo dei suoi amanti, la venerazione di Charles nei suoi confronti, neanche la sua stessa mania di comprare oggetti completamente inutili, ma che il suo animo desidera talmente tanto dal renderli apparentemente essenziali per il raggiungimento della felicità: cose che la portano ad una condizione di noia esistenziale decisamente profonda. Per cui inizia a controllare altro: inconsciamente, sposta l'oggetto della minaccia sul cibo. Non vi sono accenni dei pensieri di Emma riguardo all'insoddisfazione nei confronti del proprio fisico, ma non importa: l'anoressia nervosa, contrariamente a quanto si creda tutt'oggi, può colpire indipendentemente dall'attenzione e/o insoddisfazione legata al proprio corpo in quanto esso è solo un sintomo dei tanti del 'gran rifiuto', si comporta quindi come un raffreddore senza tosse. D'altro canto, benché non siano esplicitati i pensieri di Emma riguardo al proprio fisico, è necessario tener presente che i canoni di bellezza estetica del tempo, come testimonia Baudelaire con i suoi *fiori malaticci* e come dice Rodolphe riguardo il suo amore nei confronti delle donne pallide, esigevano un corpo filiforme, dal colorito malsano, dall'andamento debole, molle, annoiato. Non solo. Non è forse 'ossuta' l'unico aggettivo utilizzato per descrivere la moglie defunta di Charles? Dichiarare con certezza che Emma rifiuti il cibo anche per provare ad assomigliare alla donna di cui Charles era insoddisfatto è alquanto

¹⁰ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 316.

ardito, tuttavia potrebbe essere una parziale chiave di lettura, soprattutto considerando lo stile flaubertiano che consta di implicitazioni, tanto importanti quanto le esplicitazioni.

3. MORTE

Il mondo interiore di Emma, così narcisisticamente innamorata di ciò che l'amala, la sua fuga nel romanzesco, il suo essere così viscerale nei confronti di ogni situazione, per via della sua educazione avente per protagonista la radicalità delle eroine romantiche, si riversano nella sua vita e condizionano i suoi comportamenti nei confronti dei suoi uomini: benché la tipologia dei sentimenti nei confronti del marito e degli amanti siano diversi, ciò che resta immutato in entrambi i casi è l'intensità e l'origine di quelli: ella odia profondamente il marito perché egli non è ciò che lei si era immaginata, ed ama (o venera) profondamente i suoi amanti sui quali proietta le sue fantasticherie romanzesche e, laddove la realtà si allontani troppo dalla sua fantasia, li educa, come nel caso dell'insegnamento impartito a Léon sulla scrittura delle lettere.

La stessa proiezione è quel che rende Madame Arnoux tanto speciale agli occhi di Frédéric e che mostra le sue altre due donne della sua vita sotto la luce dell'insufficienza: come nel caso di Emma, anche Frédéric è condizionato dalle sue aspettative e ciò si riflette nel modo in cui percepisce il mondo, compiendo associazioni mentali tra la carnalità delle altre donne e l'idealità di uno sfioramento di Madame Arnoux:

Bastava che Madame Arnoux lo sfiorasse con un dito e subito l'immagine dell'altra si presentava al suo desiderio, dato che pensava d'averlo, da quel lato, prospettive meno remote; e viceversa, quand'era in compagnia di Rosanette, se gli succedeva di commuoversi era subito l'altra, il suo grande amore, che gli veniva alla mente.¹¹

Questo gioco completamente ideale si va a spezzare quando Madame Arnoux compie un piccolo, faticato, pesante passo per uscire dalla sua condizione di allucinata immaginazione di Frédéric, dunque dal suo ruolo di donna più vicina ad una brava madre piuttosto che un'amante. Dopotutto Madame Arnoux è una presenza costante, anche nella sua assenza, la continua pietra di paragone, lei è sempre lì, un punto fermo a cui tornare nel momento in cui diventa impossibile ignorare che la vita non corrisponde al sogno. Il ruolo che Marie si trova a ricoprire è confermato dalle rappresentazioni di lei spesso seduta accanto a un fuoco, curando i suoi figli e cucendo per loro, idealmente materne ed amorevoli; ciò si pone in netto contrasto con la vera madre del protagonista nei confronti della

¹¹ ID., *L'educazione sentimentale*, cit., p. 129.

quale egli agisce per davvero, al contrario di ciò che avviene riguardo ad ogni altra vicenda della sua vita, allontanandosi da lei e dalla sua soffocante ed ingombrante presenza. Altra spia di questo ruolo attribuito all'amata è proprio il rifiuto di lui nel rendere carnale la relazione: quando sarà lei ad andare in questa direzione, la loro relazione farà la fine di qualsiasi illusione: si dissolverà in modo così naturale che al lettore risulterà difficile vivere il momento d'addio con il pathos che la scena, calata in altre circostanze, avrebbe potuto avere. È evidente che la separazione fisica non andrà a togliere potenza alla loro relazione basata sul nulla: lei continuerà a vivere all'ombra di suo marito, facendo ciò che le riesce meglio, la madre; lui continuerà a cercarla nelle relazioni con le altre, modellando quel che crede amore sull'idea di lei, vivendo di ricordi-feticci-illusioni. È proprio per il pretesto di un feticcio ch'egli fa la grande non-azione di non salire sulla carrozza di Madame Dambreuse, prendendo la sfiancante decisione di metter fine alla loro relazione:

All'inizio lo invase un sentimento di gioia, di riconquistata indipendenza; era fiero d'aver vendicato Madame Arnoux sacrificandole una fortuna. Poi fu colto da una sorta di stupore per il suo gesto; sentiva una stanchezza infinita, come se l'avessero bastonato.¹²

Nella vicenda del cofanetto che Madame Dambreuse compra con tanta leggerezza e nell'attaccamento di Frédéric ad esso traspare la critica alla produzione massificata ed alla banalità del desiderare oggetti comuni che acquisiscono la parvenza di necessari, in un contesto in cui la così vasta possibilità di scelta spesso conduce all'immobilità totale; esattamente ciò che succede a Frédéric quando si reca nel bordello insieme a Deslauriers. In modo più palese, la critica emerge dalle pagine di *Madame Bovary*: difatti ella muore strozzata dai debiti, i quali sono nati da un acquisto compulsivo per sopperire al bisogno di possedere, di colmare la sua vita con qualcosa, qualsiasi cosa purché le provocasse una minima emozione e la facesse sentire meno sola. Perfino i suoi amanti non erano delle reali presenze nella sua vita, in quanto tenuti a distanza dal filtro della sua allucinata attribuzione di caratteristiche degli eroi provenienti dai romanzi romantici a degli uomini comuni: il suo suicidio avviene infatti dopo che i suoi amanti si sono rifiutati di aiutarla:

La chiave girò nella serratura, e lei puntò dritto verso il terzo ripiano, tanto il ricordo la guidava con precisione. Afferrò il boccale azzurro, ne strappò via il turacciolo, vi cacciò dentro la mano, e ritirandola piena di una polvere bianca la portò alla bocca e si mise a mangiare. [...] Poi se ne tornò a casa, del tutto placata, quasi con la serenità di un dovere compiuto.¹³

¹² Ivi, p. 366.

¹³ ID., *Madame Bovary*, cit., p. 345.

La scena è incalzante, veloce, rabbiosa: un lettore moderno che ha notato il disturbo alimentare di Madame Bovary potrebbe pensare che, in seguito al rifiuto delle uniche persone su cui ella contava, lei avesse avuto una crisi che l'ha portata ad abbuffarsi del contenuto del barattolo, per poi vomitarlo: cosa che non si distanzia dalla realtà delle cose, in quanto l'arsenico la porterà ad atroci e banali sofferenze, tra cui il vomito, mentre il parroco elencherà i suoi peccati. Una fine banale, di un'esistenza insostenibilmente banale, di una donna sposata con un uomo banale, insignificante come la sua morte, femminile, il capro espiatorio della sofferenza di lei.

Madame de Rênal, nonostante ami Julien e non suo marito, mostra un atteggiamento molto diverso nei confronti di quest'ultimo: ella non lo odia, non lo colpevolizza per non essere un buon marito perché l'educazione di lei non è stata composta di romanzi romantici che le hanno creato delle aspettative impossibili da soddisfare nei confronti della vita matrimoniale. Suo marito è un uomo mediocre, ma la mediocrità non fa scaturire in lei la stessa repulsione e lo stesso sentimento colpevolizzante di Emma, anzi, Madame de Rênal preferisce colpevolizzare se stessa piuttosto che il marito, in quanto non è colpa sua se ella non ha mai provato il forte sentimento che la lega al giovane precettore; il loro era un tipico matrimonio di convenienza in cui lei non ha voce in capitolo e la sua forza d'animo era addomesticata dalle forze esterne scaturite dalla sua rigida educazione di cui sopra. Eppure, nel momento in cui ne ha la possibilità, la sua forza vitale, da lungo assopita e risvegliata dall'*amour-passion*, la spinge ad agire: brucia il ritratto di Napoleone appartenente a Julien, nonostante quest'azione potrebbe metterla in pericolo, depista il marito quando sospetta della sua relazione extraconiugale, scrive perfino la lettera che spingerà Julien a spararla. La passione di Madame de Rênal è così intensa che sarà questa a darle una morte naturale dopo soli tre giorni da quella di Julien. Apparentemente simile è la morte di Charles Bovary, ma questi non muore per la disperazione, altrimenti sarebbe morto poco dopo la morte della sua amata: se si considera anche la assenza di malattia rilevata dall'autopsia, si evince che la causa del suo decesso sia stata il realizzare che Emma si è suicidata per la mancanza di attenzioni, vita, avventura che prima Charles, poi Léon e Rodolphe le avevano promesso.