IL MALE E I RAPPORTI TRIANGOLARI IN *THE RAJ QUARTET* DI PAUL SCOTT

Alice Salvatore

The four novels forming Paul Scott's Raj Quartet *(1966-75) are permeated by triangular relationships, which, analysed in the light of René Girard's mimetic theory, trace an especially intriguing pattern, where the villain of the tetralogy is implied. Five of the many triangular relationships of the novels are investigated, in order to reveal their status of* erotic *triangles. This interpretation is at variance with Ralph J. Crane's work on the same subject. In fact, these triangular relationships prove to be* homo*erotic. Although their mimetic intensity seems to be fading, only the feminine component, the alleged* object *of desire, loses importance in the eyes of the villain. Hence it is possible to draw the trajectory of the intensity of the villain's mimetic desire, progressively ebbing as he becomes more and more aware of his frustrated homosexuality. One viable explanation for the tormenting presence of triangular relationships in Scott's work lies in a correspondence between the author's and his character's (the villain Ronald Merrick's) secret homosexual drive, which accounts for Scott's own unbearable daily* mensonge romantique.

1. Prologo

La critica che si è occupata della tetralogia di Paul Scott, *The Raj Quartet* – un'opera monumentale composta di quattro romanzi, pubblicati fra il 1966 e il 1975,[1] che hanno come argomento gli ultimi cinque anni del Raj britannico in India – , ha, fino a questo momento, tendenzialmente incentrato la sua attenzione sul *dualismo* presente a vari livelli nell'opera, analizzando il relazionarsi degli opposti che sfumano l'uno nell'altro (ad esempio, lo stretto rapporto che intercorre fra liberalismo e imperialismo), lo sdoppiamento dei personaggi e la suddivisione degli stessi in schieramenti bipolari.[2] La bipolarità è certamente una caratteristica intrinseca al *Quartetto*; tuttavia, i *doppi* e gli *opposti* non restano isolati: essi sono coinvolti in una concatenazione dinamica attraverso l'associazione con un terzo elemento, a sua volta implicato in un rapporto dualistico. Emerge, dunque, una nuova struttura non più bipolare, bensì *triangolare*: alla bipolarità si sovrappone la figura geometrica del *triangolo*, che si presenta con insistenza ossessiva nel rapportarsi dei personaggi fra loro.

Sebbene la condizione di *triangolo relazionale*, che permette il verificarsi di "dangerous geometrical arrangement[s] of personalities" (*Jewel*, 140), sia la più frequente, le triangolazioni del *Raj Quartet* non sono necessariamente composte da tre *individui*: quel che s'intende qui per rapporto triangolare è qualsiasi tipo di rapporto relazionale, anche fra entità astratte, che, se esaminato da vicino, impone all'attenzione tre elementi costituenti, tre vertici, nessuno dei quali può essere eliminato senza snaturare la dinamica relazionale stessa.

I rapporti triangolari del *Raj Quartet* possono essere raggruppati in quattro tipologie a seconda della natura dei vertici del triangolo, ovvero a seconda che essi siano costituiti da entità astratte oppure da individui, e in quest'ultimo caso a seconda del loro sesso di appartenenza. È dunque possibile individuare rapporti triangolari composti da due uomini e una donna, che è lo schema più frequente, poi rapporti triangolari composti da tre uomini,[3] oppure da due donne e un uomo,

e infine triangolazioni composte da due individui dello stesso sesso, o di sesso diverso, e da un terzo vertice costituito da un'entità astratta (ad esempio un'intera comunità, oppure una passione, una fissazione, o uno scopo da raggiungere da parte di uno o più personaggi) – per un totale di oltre trenta triangolazioni.

La teoria del desiderio mimetico, detto anche *désir métaphysique* o *triangulaire*, che René Girard ha formulato in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), risulta particolarmente calzante per analizzare le varie tipologie di rapporto triangolare che compaiono nel *Raj Quartet*. Già Ralph J. Crane ha utilizzato la teoria girardiana per analizzare alcuni aspetti del *Quartetto*,[4] ma, nonostante sussistano importanti punti d'incontro fra lo studio di Crane e la presente analisi, egli si è servito della teoria girardiana in maniera circoscritta e limitata.

Di frequente i triangoli del *Quartetto* hanno vertici comuni, ovvero uno stesso personaggio, o uno stesso elemento, partecipa a più formazioni triangolari. In particolare, un vertice compare più frequentemente – e più insistentemente – di altri: il *villain* Ronald Merrick. Secondo Girard, il male è costituito dal desiderio triangolare stesso: "Le mal existe et c'est le désir métaphysique lui-même",[5] e Merrick, giovane sovrintendente di polizia della città immaginaria di Mayapore[6] – 'città dell'illusione' – , s'insinua nelle vite di coloro che avvicina, stendendo su di esse l'ombra malsana del *desiderio mimetico* (e sconvolgendole per sempre), come un vero e proprio portatore del Male.

2. Merrick e il desiderio triangolare

Nel primo volume del *Quartetto*, *The Jewel in the Crown*, la prima volta che Ronald Merrick entra in azione, compare sulla scena in una *posizione* singolare, o meglio, in una disposizione spaziale molto particolare, rispetto agli altri due personaggi della scena stessa. Merrick – capo della polizia locale – , Hari Kumar – il ragazzo indiano nell'aspetto e inglese nello spirito – e Rajendra Singh – il *sub-inspector* subalterno di Merrick – si trovano in piedi nel cortile della casa di ricovero per moribondi di Sister Ludmila, detta il "Santuario". Merrick si è recato al Santuario sulle tracce di un sovversivo indiano e, incontrato lì il giovane Kumar, vuole interrogarlo per accertarsi che non sia il fuggiasco. I due poliziotti fronteggiano il ragazzo, e tutti e tre si trovano alla stessa distanza l'uno dall'altro, riproducendo, visivamente, proprio la figura geometrica del triangolo. La scena è così descritta da Sister Ludmila, la suora laica di origini russe che si prodiga in opere di bene:

> I looked at Merrick. He also was watching the boy. They formed a *triangle*, Merrick, Kumar, Rajendra Singh – each equidistant apart. There was this kind of pattern, this kind of dangerous geometrical arrangement of personalities (*Jewel*, 145; corsivo mio)

Kumar per il momento ignora ciò che sta succedendo, ma la tensione è già palpabile. Con un cenno del capo Merrick ha intimato al suo sottoposto di sorvegliare il ragazzo per impedirgli un'eventuale fuga; intanto egli stesso continua a fissare Kumar mentre interroga Sister Ludmila sulla funzione del

Santuario e sul numero degli aiutanti che vi lavorano. Il sovrintendente di polizia sembrerebbe quindi interessato a Kumar soltanto da un punto di vista professionale. In realtà egli lo ha già *scelto* come sua vittima.

Merrick comincia a provare subito il desiderio di umiliare il bellissimo ragazzo indiano che si sta lavando alla fontana del Santuario; ma nel momento in cui Hari proferirà verbo, l'interesse di Merrick si farà addirittura morboso: il ragazzo indiano, infatti, sorprendentemente, parla un impeccabile inglese da *public school* (Sister Ludmila dirà che quello di Kumar è un inglese "*Better accented than Merrick's*" (*Jewel*, 142; corsivo nel testo)).

Ciò che scatena l'interesse persecutorio di Merrick verso Kumar è dunque l'invidia, un'invidia rancorosa nei confronti di un essere che egli, per via delle sue convinzioni razziste, percepisce come inferiore. Hari possiede un qualcosa, l'anglicità *upper-class*, cui Merrick anela disperatamente da sempre, pur senza aver mai dato segni manifesti di questa sua debolezza.

Secondo René Girard, si può parlare di *desiderio triangolare* se sono presenti tre elementi: un soggetto desiderante, un modello o mediatore, e un oggetto desiderato, dove il mediatore è colui che, agli occhi del soggetto desiderante, già possiede, o semplicemente desidera a sua volta, l'*oggetto desiderato*. Se il mediatore possiede già l'*oggetto,* il *soggetto* deve mettersi in relazione con il mediatore al fine di ottenere l'oggetto del desiderio.

In questo caso, allora, la condizione di *desiderio triangolare* si verifica perché il soggetto Merrick desidera l'anglicità *upper-class*, l'oggetto, che Kumar possiede, diventando così, agli occhi di Merrick, il mediatore del suo desiderio.

Girard prosegue dicendo che il desiderio del soggetto aumenta in intensità quando la *distanza spirituale* – ovvero sociale o intellettuale – che sussiste fra il soggetto e il mediatore è ridotta. Mentre nel caso inverso, quando la *distanza spirituale* è più ampia, l'intensità del desiderio si affievolisce. Girard non utilizza rappresentazioni grafiche, ma può essere utile visualizzare la teoria del desiderio triangolare, ad esempio, con un triangolo isoscele ad altezza costante, con l'*oggetto* posto al vertice e il *soggetto* e il *mediatore* agli estremi della base. Ciò che varia, a seconda delle situazioni, è quindi l'estensione della base, che rappresenta la *distanza spirituale* fra soggetto e mediatore. Quando la *distanza spirituale* è molto ridotta l'angolo al vertice diventa *acuto*, e poiché l'intensità del desiderio è inversamente proporzionale alla *distanza spirituale*, si può dire allora

che più è *acuto* il desiderio, più è acuto l'angolo posto al vertice (v.fig.1)[7]:

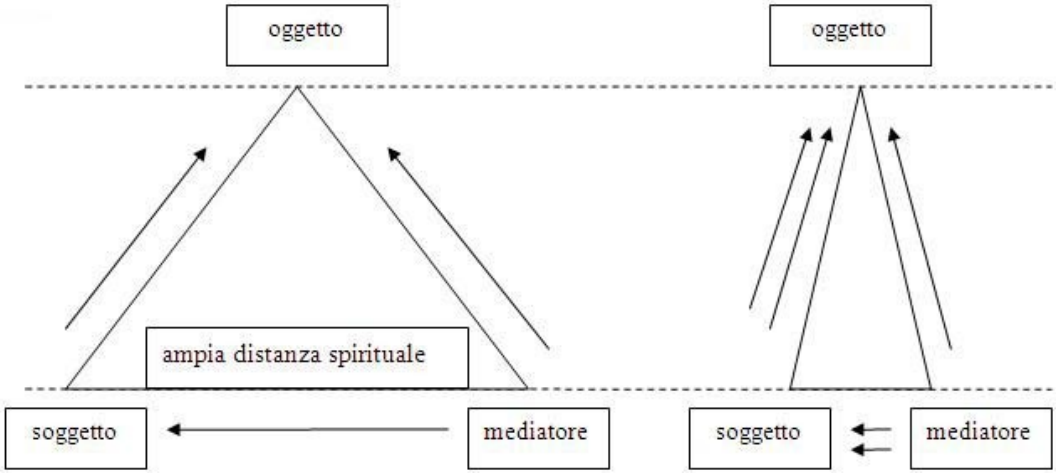

Fig. 1

Per capire come s'*innesca* il desiderio triangolare bisogna, però, ritornare al primo triangolo, composto da Merrick, Hari e Rajendra Singh, immaginando di cristallizzare questi tre personaggi nel momento in cui si fronteggiano nel cortile del Santuario, formando un perfetto triangolo *equilatero*.

Si noterà subito che, nonostante i tre personaggi vengano proposti da Scott come equidistanti nello spazio, essi hanno un rapporto fortemente asimmetrico da un punto di vista relazionale. Il sovrintendente Merrick ha il pieno controllo della situazione: egli è il capo della polizia locale, è un funzionario inglese del Raj, e inoltre è estremamente sicuro di sé, giovane, di bell'aspetto e carismatico; è ammirato per la sua efficienza all'interno della comunità anglo-indiana di Mayapore, devotamente rispettato dai suoi sottoposti e temuto dai membri della comunità nativa, esercitando, per tutte queste ragioni, un forte potere persuasivo sul *sub-inspector* Rajendra Singh. Ciò che interessa Merrick in questo momento è il giovane Kumar, che a tutta prima sembrerebbe essere uno dei tanti *babu* – giovani indiani colti e anglicizzati – , la tipologia di indiano che il conformista sovrintendente di polizia disprezza maggiormente.[8] Hari, dal canto suo, è ignaro di ciò che sta accadendo, è intontito dall'ubriacatura della notte precedente, si sta lavando la faccia alla fontana del cortile del Santuario, non sa dove si trovi, né come ci sia finito. Il vice-ispettore Rajendra Singh, devotissimo a Merrick, vuole compiacere il suo superiore, ne imita l'atteggiamento e focalizza tutta la sua attenzione sul ragazzo che Merrick gli ha ordinato di tenere d'occhio.

Ciò che mette in relazione i tre personaggi e li chiude in un triangolo, quindi, è l'interesse perverso di Merrick per Kumar. Quando Merrick interpella sgarbatamente Hari in urdu e questi gli risponde in perfetto inglese dicendo che non sa parlare indiano, Rajendra Singh, agendo questa volta *autonomamente*, aggredisce verbalmente il ragazzo con *genuina* veemenza: l'interesse del superiore *diventa* l'interesse del subalterno. Merrick è il modello di Singh, il suo capo: Singh lo conosce ed è abituato ad agire in consonanza con i suoi desideri, e per fare questo *imita,* esasperandolo, l'atteggiamento aggressivo e repressivo di Merrick. Dunque, se per Merrick prendere di mira Hari costituisce un obiettivo da

perseguire, automaticamente per Singh ciò diventa un obiettivo che è estremamente *desiderabile* perseguire.

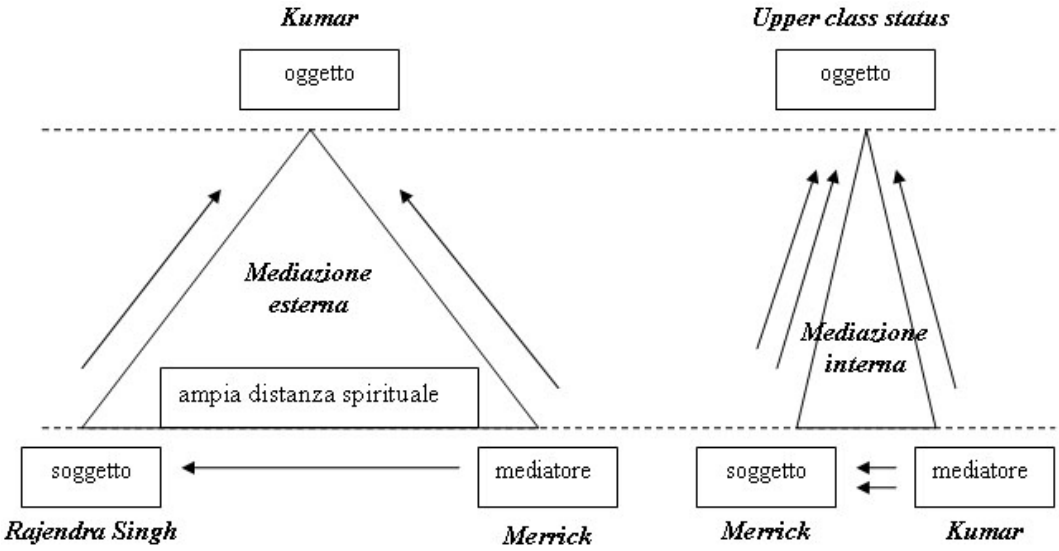

FIG. 2

Quindi, ora, il soggetto desiderante è Rajendra Singh, l'oggetto è Hari Kumar e il mediatore è Ronald Merrick (v. fig. 2): il *mediatore* esercita influenza sul *soggetto* e prova desiderio per l'*oggetto*. Il *soggetto* subisce l'influenza del *mediatore* e proprio per questo motivo desidera, a sua volta, l'*oggetto*.

La distanza spirituale fra Merrick e Singh è molto ampia, poiché i due personaggi non sono sullo stesso piano: anzi il *sub-inspector* è in un rapporto di subalternità esplicita rispetto all'*inspector* Merrick. Dato l'ampio *écart spirituel* tra *soggetto* e *mediatore*, non può venirsi a creare un sentimento di *rivalità*, ovvero essi non entrano in competizione per l'*oggetto*, perché Merrick non rappresenta un ostacolo per l'ottenimento dell'oggetto da parte di Rajendra Singh, anzi è il modello da imitare; di conseguenza il *desiderio triangolare* è poco intenso. In questo caso Girard parla di *mediazione esterna*, in quanto fra soggetto e mediatore non sussiste un sentimento di rivalità e dunque agli occhi del soggetto il mediatore è, per così dire, esterno – estraneo – al desiderio, è semplicemente un modello per il soggetto. Questo tipo di rapporto triangolare è il meno complesso, proprio perché il soggetto non entra in conflitto con il mediatore.

Si parla, invece, di *mediazione interna* quando la *distanza spirituale* fra soggetto e mediatore è più ridotta e dunque sussiste un alto grado di rivalità e competizione – più è breve la distanza spirituale, più è intensa e complessa la conflittualità – ed è questo il rapporto che viene a formarsi fra Merrick e Kumar quando Kumar rivela la sua identità di inglese della *upper class* (v. fig. 2). La distanza spirituale fra Merrick e Kumar è molto breve perché entrambi sono *culturalmente* inglesi e perché, sebbene Kumar sia in una posizione di sudditanza rispetto a Merrick, la sua formazione *upper-class* e il suo sfrontato *aplomb*[9]

accorciano la superiorità razziale e sociale di Merrick, cosicché i due si ritrovano sullo stesso piano.

La *mediazione interna* rappresenta il rapporto triangolare più conflittuale, quello che scatena le reazioni più violente fra le parti in causa : "[n]ous ne soupçonnons pas, par exemple, que la jalousie et l'invie, comme la haine, ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature" (*Mensonge*, 20).

Ronald Merrick crede fermamente

> that relationships between people were based on contempt, not love, and that contempt was the prime human emotion because no human being was even going to believe all human beings were born equal. If there was an emotion almost as strong as contempt it was envy. He said a man's personality existed at the point of equilibrium between the degree of his envy and the degree of his contempt. (*Scorpion*, 800)

Per lui l'unico modo possibile di rapportarsi agli altri è per il tramite dei sentimenti distruttivi – e autodistruttivi – , alla cui origine sta il *desiderio triangolare*. Afflitto dalle sue origini *lower-middle-class* – che nell'irreggimentato sistema britannico erano un non lieve fardello da portare – , Merrick deve incessantemente trovare nuove vittime perché ha bisogno di continue conferme della sua presunta superiorità, attraverso il rispetto o la paura dell'*Altro*. Egli è soltanto apparentemente libero: ciò che lo rende schiavo di se stesso è l'immagine di sé a cui vuole a tutti i costi conformarsi e che vuole imporre: di uomo indifferente ai sentimenti propri e altrui e superiore comunque a tutti in ogni circostanza, superiore anche al suo tempo, alle circostanze storiche della caduta del Raj, in cui si trova a vivere. In breve, egli è affetto da quello che Girard chiama, con Jules de Gaultier, "bovarysme triomphant":

> l'ensemble de moyens employés par un être pour s'opposer à l'apparition dans le champ de sa conscience, de son être véritable, pour y faire figurer sans cesse un personnage plus beau en lequel il se reconnaît. (*Mensonge*, 42)

Kumar, l'indiano che parla l'inglese *upper-class* e quindi è una contraddizione vivente dei principi vigenti nello stato coloniale, rappresenta agli occhi di Merrick una grave minaccia: se venisse a cadere il presupposto della superiorità razziale, Merrick si ritroverebbe nuovamente nella condizione di "inferior man".[10]

Ma c'è un'altra ragione ancora che scatena in Merrick la pulsione implacabile a schiacciare Kumar, una ragione che ha a che fare con la natura del *desiderio triangolare*.

Girard chiama il desiderio triangolare anche *désir métaphysique*, poiché l'oggetto del desiderio viene trasfigurato dal soggetto desiderante, che crede di

poter raggiungere, attraverso il possesso dell'oggetto stesso, una verità trascendentale che gli permetterà di ottenere l'agognatissima autonomia divina.

La sicurezza e la sfrontatezza di Hari, che non si mostra minimamente intimorito dall'autorità di Merrick, la sua indifferenza di fronte alle numerose leggi che governano il mondo di Merrick, fanno sì che quest'ultimo gli attribuisca l'autonomia divina, metafisica, di cui vorrebbe essere lui il solo possessore.

> L'indifférent semble toujours posséder cette maîtrise radieuse dont nous cherchons tout le secret. Il paraît vivre en circuit fermé, jouissant de son être, dans une béatitude que rien ne peut troubler. (*Mensonge*, 112)

Eppure, quando Merrick e Kumar s'incontrano per la prima volta, la situazione non è ancora veramente drammatica: essa precipiterà nel momento in cui entrerà in gioco Daphne Manners,[11] la 'componente femminile', che inserisce l'ostacolo insuperabile per Merrick dell'eterosessualità. I due diventano veri rivali, perché a quel punto Merrick invidierà a Hari anche la capacità di *amare una donna*. "Le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre" (*Mensonge*, 89).

Questo secondo triangolo è particolarmente interessante, trattandosi del primo *triangolo erotico* in cui ci imbattiamo. Sarà ancora una volta Sister Ludmila a percepire la nuova triangolazione, una ventina di pagine più tardi:

> It was as if in mentioning Mrs Gupta Sen I had actually pronounced the name Kumar. He[12] said, 'I see!' Behind his eyes there was a smile. And everything fitted into place, fitted back into that dangerous geometrical position I had warning of, with Merrick and Kumar as two points of a triangle, with the third point made this time not by Rajendra Singh but by Miss Manners. (*Jewel*, 158)

3. Hari, Daphne e Merrick e gli altri triangoli erotici del *Quartetto*

Tutte le apparenze, nonché le testimonianze dei vari personaggi di *The Jewel in the Crown*, lasciano intendere che nel caso di Hari Kumar, Daphne Manners e Ronald Merrick si tratti di un banale triangolo amoroso, dove due contendenti maschi sono in competizione per l'amore di una donna.

Per l'indignazione di tutta la comunità anglo-indiana di Mayapore, infatti, s'instaura fra Daphne e Kumar uno stretto legame d'amicizia, che poi sboccerà – segretamente – in un rapporto amoroso. Nella prima fase, quando Daphne e Kumar sono soltanto amici, Merrick inizia a corteggiare Daphne, arrivando a chiedere la sua mano ma venendo rifiutato. Quando, in seguito, l'amicizia proibita diventa oggetto di pettegolezzo, Merrick tenta di indurre Daphne a interrompere una simile *association*.

L'amore di Hari e Daphne verrà, però, comunque stroncato, al suo primo manifestarsi. Quando i due giovani trovano finalmente il coraggio di abbandonarsi

alla loro passione, incuranti delle tacite leggi segregazioniste che scandiscono la vita degli abitanti del Raj – per le quali, fra l'altro, sono costretti a incontrarsi in luoghi isolati, e quindi pericolosi – , vengono sorpresi, nei giardini di Bibighar,[13] subito dopo aver consumato quello che sarà il loro primo e ultimo rapporto d'amore, da una banda di *hooligans* indiani, che, alla vigilia delle manifestazioni del *Quit India movement* del '42,[14] si aggiravano con intenzioni criminose per le campagne. La coppia viene aggredita da cinque o sei uomini che, dopo aver pestato e immobilizzato Kumar, abusano di Daphne.

Le vicende del *Raj Quartet* gravitano tutte intorno alla violenza subita da Daphne Manners. I personaggi che compaiono via via cercano, infatti, di rielaborare il *trauma* rappresentato da questo avvenimento cruento, che risulta essere particolarmente indigeribile per la morale imperialista: con esso, infatti, viene a realizzarsi quella che era sempre stata la paura più ancestrale della comunità britannica fin dai tempi del Mutiny, ovvero il rapporto carnale fra un uomo indiano e una donna bianca, qui esplicitato nella sua forma più mostruosa – d'altronde l'unica concepibile per gli anglo-indiani – della violenza carnale; la quale, però, si sovrappone a un rapporto ancora più impensabile, il rapporto amoroso consenziente, adombrato dal fatto che Daphne si rifiuta di identificare i possibili aggressori dicendo che al buio non poteva vedere nulla – e aggiungendo l'inaccettabile commento "For all I knew they could have been British soldiers with their faces blacked" (*Jewel*, 465) – , onde evitare di dover riconoscere Hari, per salvarlo dall'accusa di stupro, non potendo confessare la verità troppo incredibile per essere detta.

Quando Daphne rimane vittima dello stupro, Merrick, certo che Hari ne sia il responsabile, lo fa incriminare. Nonostante Daphne con la sua fermezza riesca a salvare Kumar dall'accusa di violenza carnale, Merrick riesce a rinchiuderlo in prigione a tempo indeterminato, sotto false accuse di attività sovversiva, ottenendo così di separare i due innamorati per sempre.[15]

Potrebbe quindi davvero sembrare che Merrick, da innamorato respinto e impotente di fronte agli eventi, sia carico di odio e di rancore per il rivale, che ritiene responsabile della disgrazia capitata alla donna che ama.

Vi è però un particolare di fondamentale importanza: il sovrintendente di polizia incomincia a interessarsi a Daphne soltanto nel momento in cui scopre il rapporto privilegiato che la ragazza intrattiene con un "vile" indiano, nientemeno che l'impudente incontrato qualche settimana prima al Santuario. L'interesse di Merrick per Daphne, dunque, nasce soltanto *attraverso* l'associazione di lei con Kumar.

Qui di nuovo è più che mai calzante l'interpretazione del desiderio di Girard, secondo il quale non esiste desiderio se non attraverso il desiderio *dell'Altro*, ed è per questo che egli parla anche di *désir mimétique*.

Merrick, nel momento in cui si accorge che Hari, l'indiano impudente e dissacrante, ha un rapporto confidenziale con Daphne, diventa il *soggetto*

desiderante, cui il *mediatore* Hari indica *l'oggetto* Daphne, che egli già desidera o possiede.

Il rapporto triangolare parrebbe dunque alimentato dall'odio viscerale, che solo può nascere fra due rivali in amore appartenenti a due comunità ostili contrassegnate da un rapporto di sudditanza e sovranità reciproche. Merrick e Kumar si alternano nei ruoli di soggetti desideranti e di mediatori, a seconda che si scelga il punto di vista dell'uno o dell'altro. Si tratta di un caso particolare di *mediazione interna*, che Girard tratta separatamente sotto il nome di *médiation double*, *mediazione doppia*, dove "on ne désir pas tant l'objet qu'on ne redoute de le voir possédé par autrui" (*Mensonge*, 107).

Ma non è questa la sola occasione in cui compare la dinamica della *mediazione doppia* per il *villain* Merrick. La sua vita è presa nella rete del desiderio mimetico, ed è scandita dal manifestarsi di quest'ultimo. Dopo aver dato forma alla triangolazione inaugurale ed *esplosiva* con Daphne e Kumar, che porta all'incarcerazione di lui e, indirettamente, alla morte di lei per parto (poiché nel dare alla luce quello che Daphne è certa essere il figlio – in realtà la figlia – di Kumar, ella rifiuta gli aiuti medici, indispensabili date le complicazioni del parto), Merrick, come istigato da un demone, continua a riprodurre compulsivamente la stessa situazione triangolare di *médiation double* con i giovani uomini – anglo-indiani o indiani anglicizzati che siano – che compaiono via via sul suo cammino.

Il triangolo più vicino per affinità a quello originario è quello che si crea fra Sarah Layton, il *villain* Merrick e Ahmed Kasim. Lo si trova nel secondo volume della tetralogia, *The Day of the Scorpion*, dove Sarah Layton, una giovane dallo spirito indipendente appartenente a una prestigiosa famiglia anglo-indiana, è colei che subentra a Daphne nel ruolo di protagonista femminile; mentre Ahmed Kasim, che conduce un'esistenza dedita all'alcol e alle belle donne, è un indiano figlio di un importante membro del Partito del Congresso, nonché segretario personale del Nababbo di Mirat.

Come nel primo triangolo, anche qui il *mediatore* è nuovamente un indiano. Vi sono però alcune differenze notevoli: Sarah è un'anglo-indiana, mentre Daphne non lo era, essendo arrivata da poco in India quando inizia la sua vicenda; inoltre, Hari non è un *vero* indiano data la sua formazione inglese, mentre Ahmed lo è.

Ad ogni modo, "Just as Merrick's interest in Kumar had preceded his interest in Daphne, so he notices Ahmed Kasim before he takes an interest in Sarah"[16]. Come per il primo triangolo, è solo vedendo il desiderio di Ahmed per Sarah che Merrick si intromette e inizia a *desiderare* a sua volta *l'oggetto*. Merrick è consapevole di rivedere Daphne e Kumar in Sarah e Ahmed, ma non può fare a meno di ripetere lo stesso schema. Questa volta, però, la situazione triangolare sarà di minore intensità e di breve durata, in quanto Ahmed Kasim, a differenza di Kumar, sa "rimanere al suo posto" mentre Sarah non riesce a concepire l'idea di provare amore per un indiano, cosicché il suo rapporto con

Ahmed sboccia in una semplice amicizia[17] e non in un rapporto d'amore; di conseguenza Merrick perderà ben presto interesse per la situazione.

I triangoli erotici a cui prende parte Merrick sono in tutto cinque, dove con triangolo *erotico* si intende un rapporto triangolare formatosi per ragioni amorose. Curiosamente Crane, nella sua analisi del *Quartetto*, sostiene che soltanto le due triangolazioni fin qui prese in consideazione possano essere considerate *erotiche*, mentre liquida le rimanenti come "Other similar triangular patterns distinct from erotic triangles".[18] Questo giudizio di Crane non pare giustificato. È senz'altro vero che la natura erotica dei rapporti triangolari che seguono è meno evidente, ma questo perché, osservando le cinque triangolazioni a cui partecipa Merrick, si assiste a un curioso fenomeno, che si ripete lungo l'arco temporale delle vicende del *Quartetto*: l'intensità del *desiderio* di Merrick va scemando via via che si presentano nuove situazioni triangolari. Mentre la prima triangolazione, quella con Daphne e Hari, ha scatenato nel *villain* una reazione abnorme e ingovernabile, l'ultima volta che Merrick si lascia irretire dal desiderio triangolare, nel quarto ed ultimo volume dell'opera, poco prima di morire, il suo coinvolgimento è minimo, pressoché inesistente. Sembra quasi che il nocciolo della vicenda del *Quartetto*, la scena "primaria" dei giardini di Bibighar, irradi una luce di tenebra, che si affievolisce man mano che ci si allontana nel tempo: il desiderio triangolare di Merrick compie una vera e propria parabola discendente, e i nuovi triangoli erotici risultano come edulcorati rispetto al primo.

Tutti i rivali, o mediatori, che vengono coinvolti da Merrick nelle nuove triangolazioni sono funzionari angloindiani, appartenenti alla *upper class*, che hanno frequentato la stessa scuola, Chillingborough, frequentata da Hari Kumar.

Dopo Ahmed Kasim è Guy Perron, un giovane inglese studioso di storia impegnato nel Subcontinente come sergente, ad essere coinvolto nel gioco perverso di Merrick. Il *vertice*, o oggetto del desiderio, è ancora una volta Sarah Layton. Sebbene Merrick si comporti come un fidanzato geloso e tenti di impedire che i due giovani stiano soli e approfondiscano la loro conoscenza, il suo interesse per Sarah è meno intenso di quando il contendente era Ahmed, e notevolmente meno intenso rispetto a quando erano coinvolti Daphne e Kumar. L'attenzione di Merrick è ora quasi esclusivamente rivolta al *mediatore*, Perron, e Sarah, l'*oggetto*, passa in secondo piano.

Nella triangolazione successiva la vittima di Merrick è Teddie Bingham, il fidanzato della sorella di Sarah, Susan Layton, che, nel quarto volume, diventa il nuovo *oggetto del desiderio*. La situazione in questo caso è più complessa e ha una lunga gestazione, poiché la triangolazione con Bingham incomincia a prendere forma nel terzo volume, ancora prima che compaia sulla scena Perron, ma arriva a realizzarsi pienamente soltanto a quarto volume inoltrato, in forma postuma, poiché Merrick si interessa a Susan solo dopo la morte di Bingham, morte indirettamente causata dallo stesso Merrick (durante una spedizione nella giungla insieme a lui, Teddie Bingham cade in un'imboscata del nemico giapponese, perché vuole dimostrare al suo sinistro compagno, a lui socialmente "inferiore", di essere un soldato migliore; nel tentativo di salvarlo dalle fiamme,

Merrick perde il braccio e l'occhio sinistro). Il triangolo si realizza postumo in quanto Merrick *sposa* l'ormai vedova Bingham, Susan, dopo averla irretita con una una subdola manovra per conquistarne la fiducia.[19] Certamente Merrick sposa Susan Layton per compiere la tanto agognata scalata sociale, e l'elemento erotico parrebbe dunque quasi del tutto assente, ma si vedrà che invece non manca di manifestarsi. Questa triangolazione è comunque particolarmente interessante, perché il *soggetto desiderante*, Merrick, ottiene questa volta di *sostituirsi* al *mediatore*: sostituzione che è il fine ultimo in ogni situazione triangolare. Merrick, inoltre, subentra a Bingham non soltanto nel ruolo di marito, ma anche in quello di *padre*, poiché Susan era incinta al momento della morte del coniuge.

Nell'ultimo triangolo erotico cui Merrick dà vita, egli riesce addirittura a far separare la coppia che prende di mira, costituita dall'ufficiale Nigel Rowan e da sua moglie Laura. Questa volta Merrick sembra mosso esclusivamente da un capriccio, quasi che intendesse soltanto fare un dispetto crudele a Rowan: l'intensità del desiderio mimetico pare ormai diventata effimera, impalpabile.

Più ci si allontana dalla faccenda del Bibighar, dunque, più il desiderio di Merrick perde d'intensità, mentre le forti connotazioni erotiche iniziali si fanno via via più sfumate ed evanescenti. Alla parabola discendente del desiderio si contrappone una fulminea ascesa carrieristica e sociale di Merrick, che da poliziotto riesce a diventare ufficiale dell'esercito fino a raggiungere il grado di colonnello. Così Strobl, in *The Raj Revisited*, mette in relazione la scalata sociale di Merrick col declino dell'impero:

> His meteoric rise through the ranks after his transfer from the police to the army is therefore an indication, graph almost, of a corresponding decline of the Raj: of a perpetual lowering of standards and a rapid ebbing of morality. As such, Merrick symbolizes the triumph of crude power politics over what idealism there may have been left, both of the liberal and of the older paternalist persuasion.
>
> We see the process also reflected in the steady rise of his social fortunes. In Mayapore he is still on the outer fringes of Anglo-Indian society: by proposing to the ungainly but well-connected Daphne Manners he hopes to enter, through marriage, the ranks of the pukka sahiblog; in the second volume he acts as bestman to a true pukka sahib – albeit only by default, so to speak, (a more serious candidate for that honour having come down with jaundice); in the third volume he hobnobs freely with the Laytons, though still outwardly respectful and appearing to mind his place; in *Spoils* finally, now promoted to the rank of a full colonel no less, he realizes his social ambitions by marrying the widowed Susan Bingham (née Layton).[20]

Parrebbe quindi che il desiderio mimetico di Merrick si acquieti man mano che egli riesce a raggiungere i suoi obiettivi di scalata sociale, ma, come si vedrà, questa ipotesi si rivela inesatta e semplicistica alla luce di alcuni fattori.

L'elemento che perde importanza nella parabola discendente del desiderio di Merrick è soltanto la componente femminile, e, sebbene nella seconda triangolazione, quella gemella della prima con l'indiano Ahmed Kasim e Sarah Layton, Merrick abbia la sensazione di rivedere nella donna Daphne e nell'uomo Kumar ("I'd met [Ahmed] and I think subconsciously he'd impressed me as a man of Kumar's type" (*Scorpion*, 714)), in tutte le successive triangolazioni sono soltanto gli elementi che gli ricordano Kumar a colpirlo. L'ufficiale Rowan, ad esempio, è fortemente collegato alla faccenda del Bibighar, in quanto è stato lui a interrogare Kumar due anni dopo l'arresto e a farlo rilasciare; mentre Perron e Bingham – come del resto Rowan stesso – condividono con Kumar il privilegio di aver frequentato la prestigiosa scuola di Chillingborough, che a Merrick, per via delle sue troppo umili origini *lower-middle class*, era stata preclusa.

È evidente, quindi, che ciò che ossessiona Merrick è il ricordo di Kumar, del suo *rivale*, non quello dell'amata. In realtà, dietro alla violenza subita da Daphne nei giardini di Bibighar si nasconde quella perpetrata da Merrick ai danni di Kumar nelle segrete della prigione dove era stato rinchiuso. Una violenza, essa pure, di natura sessuale: Merrick, dopo aver fatto frustare Kumar, ne aveva manipolato brutalmente i genitali – svelando così la sua omosessualità e il suo sadismo. Per i lettori del *Quartetto* questi fatti restano celati a lungo e diventano manifesti soltanto in un passo del secondo volume della tetralogia, quando Hari Kumar racconta, durante un interrogatorio, al funzionario Nigel Rowan della violenza subita due anni prima. La perversione nascosta diverrà poi apertamente dominante in una sezione del quarto volume.

4. La vera natura del triangolo mimetico

La vera natura del desiderio di Merrick, dunque, è *omofilica*. Il vero oggetto del suo desiderio non sono Daphne, Sarah, Susan o Laura, bensì gli uomini che le affiancano. Ciascuna delle triangolazioni a cui Merrick partecipa è leggibile anche – e soprattutto – in senso *omoerotico*. Nel caso del primo triangolo, allora, Daphne è la *mediatrice* del desiderio e non l'oggetto: è Kumar il vero oggetto del desiderio (v. fig. 3).

> It is a clear instance of homosocial desire, the desire of one man for another (Merrick for Kumar) mediated through a woman (Daphne Manners). And as Sedgwick explains in *Between Men*, such homosocial desire is generally a mask used to cover or deny homosexualiy[21]

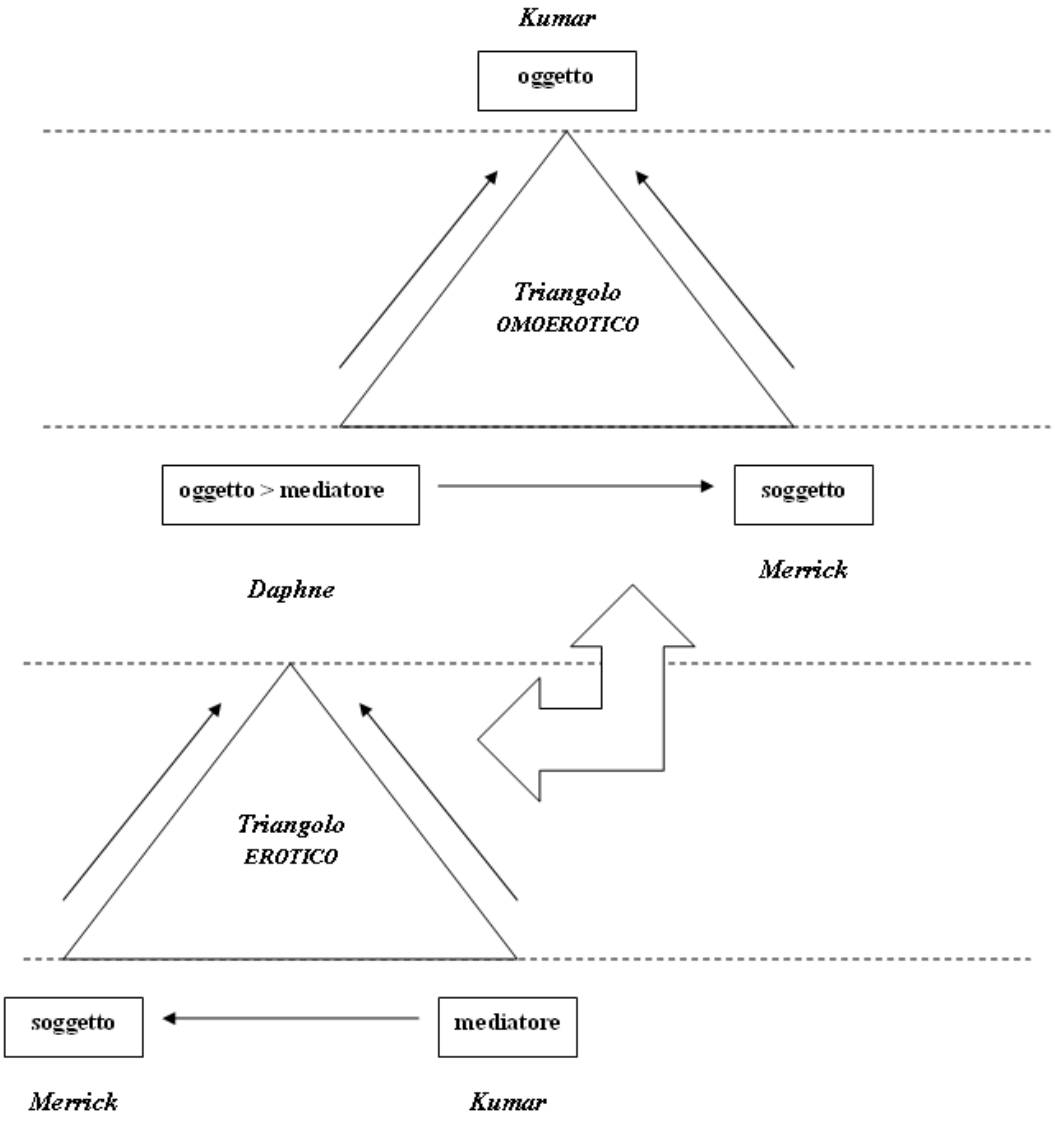

FIG. 3

Lo stesso discorso vale naturalmente anche per Sarah, Susan e Laura.

Riconsiderando le triangolazioni alla luce della natura omofilica del desiderio di Merrick, si troverà che esse sono tutte leggibili in senso *omoerotico*: tutti e cinque gli uomini implicati, infatti, possiedono una notevole prestanza fisica, che Scott non manca di mettere in evidenza; inoltre, Merrick ha sempre un atteggiamento invadente, che in più occasioni si fa morboso, rivelando un interessamento eccessivo nei confronti dei suoi presunti mediatori. Questa morbosità è particolarmente vistosa, ad esempio, nel caso di Teddie Bingham, col quale più di una volta Merrick cerca apertamente il contatto fisico: " 'I can't help feeling,' Teddie began, and because he hesitated Merrick *put a hand on his shoulder*, to guide him. [...] Continuing along the correct path to B mess Merrick *allowed his hand to remain*." (*Towers*, 153; corsivo mio).

Nei confronti del suo commilitone Merrick usa una quantità eccessiva di attenzioni e gentilezze, e lo stesso fa con Guy Perron, seppure in maniera tutt'altro

che gentile, anzi piuttosto aggressiva e autoritaria. Questi elementi, uniti all'attrazione evidente che egli prova per i suoi rivali indiani, connotano indubbiamente di eroticità, o *omoeroticità*, tutte le triangolazioni prese in esame.

D'altra parte, il Sovrintendente di polizia Ronald Merrick, impegnato nel suo ruolo di funzionario anglo-indiano modello, non può certo accettare una verità che sarebbe catastrofica per l'immagine di sé che egli ha faticosamente costruito nel tempo cercando di imporla nel milieu che frequenta e che gli impedirebbe di raggiungere il suo obiettivo ultimo: la scalata sociale. Egli dunque mette in atto quella che Girard chiama la *mensonge romantique* della vita quotidiana, contrapposta alla *vérité romanesque* che solo nei romanzi viene svelata: "Seuls les romanciers rendent au médiateur la place usurpé par l'objet ; seuls les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise" (*Mensonge*, 22). La menzogna romantica è l'illusione che il desiderio sia riconducinibile a un soggetto solitario, cioè che esista il desiderio spontaneo. Coloro che sono soggetti alla menzogna romantica rinnegano e nascondono la verità *imitativa* del desiderio, il quale nasce nel soggetto soltanto in presenza di un mediatore, essi "défendent tous une même illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché" (*Mensonge*, 24). Secondo Girard il romanziere di genio pone in primo piano la figura del mediatore e così facendo egli rivela la natura imitativa del desiderio del soggetto, dietro alla quale si cela la natura *omofilica* del desiderio triangolare.

Arriverà, però, il momento in cui Merrick non potrà più rinnegare le proprie inclinazioni: sarà dopo che egli avrà ottenuto ciò che la sua *coscienza* aveva *voluto* stabilire essere il suo *oggetto* primario (ancorché illusorio): la promozione sociale.

Merrick è l'unico fra tutti i personaggi del *Quartetto* che riesce a perseguire fino in fondo il suo scopo ottenendo l'*objet*; egli cioè riesce, sposando Susan Layton, ad assurgere all'ambito livello sociale della *upper class* compiendo l'agognata *scalata sociale*.

Ma che cosa accade al *sujet désirant* una volta ottenuto l'oggetto del desiderio? Nulla, assolutamente niente dell'*autonomia divina* che si era aspettato:

> La déception est proprement métaphysique. Le sujet constate que la possession de l'objet n'a pas changé son être [...] La déception prouve irréfutablement l'absurdité du désir triangulaire. (*Mensonge*, 94)

Secondo la teoria girardiana, infatti, ciò che interessa realmente il *soggetto desiderante* è il *mediatore* e non l'*oggetto*: è il *mediatore* il *vero oggetto* del desiderio.

Non avendo più obiettivi da perseguire, il *villain* Merrick deve ora fare i conti con se stesso; egli cioè non può più nascondersi che, così come l'ideale dell'ascesa sociale, anche le donne a cui aveva dedicato le sue attenzioni erano soltanto *oggetti apparenti*.

Se l'ottenimento dell'*objet*, dell'oggetto *apparente* del suo desiderio, il prestigio sociale, getta Merrick in un limbo senza piaceri e senza dolori, dove egli si aggira quasi irriconoscibile, sfigurato nel volto e nel corpo dal Male, che ha lasciato un'impronta visibile e palpabile su di lui (le cicatrici dell'incidente di guerra), interpretando la parte del padre modello (forse l'unica volta nella sua vita in cui egli compie senza secondi fini una buona azione, forse l'unica volta in cui manifesta sinceri sentimenti di affetto), le regioni infernali sono però impazienti di richiamare a sé la loro creatura, e incominciano a farlo tentando Merrick con il *vero oggetto* del suo desiderio, quello che nemmeno a se stesso egli osava ammettere: il rapporto omosessuale.

Se da un lato, però, Merrick non può sfuggire alla sua *vérité romanesque*, dall'altro non riesce ad accettare le proprie inclinazioni: non può *sostenere il proprio desiderio*. La lacerazione interiore lo porterà a una vera e propria rinuncia alla vita, e in senso letterale: egli farà in modo di essere ucciso.

Fin da quando, anni prima, Merrick aveva arrestato ingiustamente Kumar per i fatti di Bibighar, un movimento ribelle di fanatici indù aveva preso a perseguitarlo con messaggi oscuramente simbolici e minacce inquietanti. In *A Division of the Spoils*, quarto ed ultimo romanzo della tetralogia, la persecuzione assume la forma di giovani ragazzi indiani di bell'aspetto e stranamente colti, che si propongono come servitori o giardinieri presso il bungalow di Merrick (dove vive con la moglie e il figlio di lei), finché cede alle avances di uno di questi, Aziz, e una notte giace con lui. L'incontro viene reiterato, ma, dopo una prima volta in cui Merrick si è lasciato andare alla dolcezza e si è avvicinato a *scoprire* l'amore, gli incontri si fanno più violenti. Spesso il giovane amante di turno viene ricoperto di contusioni; dopo Aziz, infatti, Merrick assume sempre nuovi ragazzi, i quali poi regolarmente se ne vanno per essere misteriosamente rimpiazzati da altri.

Merrick, così perspicace, intuitivo e scaltro, dovrebbe senz'altro comprendere che la presenza di tutti quei giovani è fortemente sospetta, eppure decide di abbandonarsi a loro, consapevole di gettarsi a capofitto in una trappola con ogni probabilità mortale.

È la compresenza lacerante delle due tendenze contrapposte, che creano una "double impuissance à la communion et à la solitude" (*Mensonge*, 167), ad annientare Merrick e a fargli desiderare la morte. Egli desidera l'amore, che per lui è omosessuale, ma nel contempo non può sopportarlo. Ad aggiungersi a questo conflitto c'è il disgusto, che con ogni probabilità egli prova per se stesso, poiché accettando la sua omosessualità, e per di più il suo sentimento per un ragazzo *indiano*, egli riduce in frantumi tutti i suoi principi e insieme ad essi l'immagine di sé che si è costruito.

Quando verrà scoperto il cadavere di Merrick, strangolato nella sua stanza e preso a colpi d'accetta, circondato da segni cabalistici e con una scritta di sangue sullo specchio che recita: "Bibighar", l'accaduto viene provvidamente celato alla stampa e anche ai familiari e conoscenti dall'astuto Dmitri Bronowsky – il primo

ministro del principato di Mirat, dove è avvenuto l'omicidio – e dall'ufficiale Nigel Rowan, poiché, nell'estate del '47, a pochi mesi dall'indipendenza, l'assassinio di un ufficiale britannico da parte di fanatici indù avrebbe avuto delle conseguenze devastanti – che, pensa Bronowsky, forse Merrick si augurava:

> I believe – although you may not – that Aziz was the first young man he had actually made love to, and that this gave him a moment of profound peace, but in the next the kind he knew he couldn't bear, knew he couldn't bear because to admit this peace meant discarding every belief he had. I think he realized that, when he woke up after his first night with the boy. And I think that when the boy turned up the following night he just found himself punished and humiliated. And I believe that when Merrick beat him with his fist he was inviting retaliation. I believe he knew why Aziz had arrived. I am sure that finally, Mr Perron, he sought the occasion of his own death and that he grew impatient for it. [...] He wanted what happened to happen. Perhaps he hoped that his murder would be avanged in some splendidly spectacular way, in a kind of Wagnerian climax, the *raj* emerging from the twilight and sweeping down from the hills with flaming swords – (*Spoils*, 991).

5. Epilogo

Che nel *Quartetto* lo schema che si ripete senza posa sia quello triangolare è ormai chiaro; ciò che invece rimane oscuro è il perché della ripetitività ossessiva di tale schema. Alla luce di alcuni dettagli biografici dell'autore, però, il continuo intrecciarsi e riprodursi di rapporti triangolari nel *Raj Quartet* acquista senso; in special modo tenendo conto della natura *omofilica* del desiderio mimetico.

È noto che Scott, come Merrick, era omosessuale e che, come la sua creatura, occultava la propria omosessualità. Paul Scott smise di vivere liberamente la sua sessualità dall'età di 21 anni, quando, dopo un anno di servizio militare, nel gennaio del 1941, accadde qualcosa che lo sconvolse profondamente e che avrebbe segnato per sempre la sua esistenza. Non è chiara la dinamica dei fatti, tuttavia ciò di cui si può avere certezza è che fu intercettata una lettera di Scott diretta ad un amico, dalla quale traspariva un alto grado di intimità e di coinvolgimento sentimentale, del tutto intollerabile all'interno del rigido ambiente militare. Fu soltanto allora che Scott si rese conto della pericolosità della sua condizione: se fosse stato scoperto dalle autorità, sarebbe potuto finire in prigione (l'omosessualità venne ritenuta un crimine nel Regno Unito fino al *Sexual Offences Act* del 1967) e avrebbe trascinato nella vergogna tutti i suoi cari; inoltre, in una prigione militare le ritorsioni e i maltrattamenti sarebbero stati durissimi. Non fu soltanto la presa di coscienza del pericolo a scioccarlo, ma forse ancora di più lo sconvolse il fatto che chi lo aveva scoperto era una persona che gli era molto vicina, forse un amico per cui provava dei sentimenti, e quindi egli visse l'episodio come un tradimento, tanto più in quanto sembra che questo qualcuno lo avesse minacciato e ricattato approfittando della situazione. L'esperienza del tradimento, insieme col terrore delle possibili conseguenze (alimentato anche da appassionate letture del *De Profundis* di Oscar Wilde), spinsero Scott a prendere la decisione – impressionante – di rinnegare la propria natura. Dimostrando una

forza di volontà e una determinazione straordinarie, egli relegò la propria omosessualità a qualcosa che "remained submerged beneath the level of consciousness"[22] e che riaffiorerà soltanto all'interno dei suoi romanzi.

La valenza traumatica del rapporto eterosessuale rimase intatta per Scott, che, pur omosessuale consapevole, decise di soffocare ad ogni costo la sua vera sessualità. Egli si sposò, ma del giorno del suo matrimonio gli rimase soltanto un ricordo vago e impreciso, come il ricordo di un sogno, o piuttosto di un incubo: di quell'evento restò nella sua memoria una scena quasi da plotone di esecuzione, con tanto di rimbombo di passi militari di sottofondo,

> Paul said afterwards that all he could ever remember about his own wedding was the sound of himself and his best man, Reg Baker, clumping up the echoing aisle of the empty church in their army boots (*which was odd, because wedding photos show he was married in his own civilian clothes*).[23]

Neanche a dirlo, il rapporto coniugale, dopo un primo breve periodo idilliaco, diventò tormentato e problematico. Ciò che Scott riservò alla moglie, durante i nove lunghi anni in cui scrisse la tetralogia e viaggiò in India, fu, ad esempio, un persecutorio e sprezzante sarcasmo e, cosa strana, egli sembrava non rendersi conto di maltrattare la moglie, così come non comprese che, in occasione di quelle che chiamava le sue "crisis conditions", ovvero tremende scenate a cui si abbandonava (indotte probabilmente anche dalle ingenti quantità di alcol che Scott ormai assumeva regolarmente), la moglie era arrivata a temere per la propria incolumità, tanto che aveva preso contatto con il "Centro per le donne vittime di violenze domestiche" e si era preparata una valigia d'emergenza, per poter fuggire dal marito in caso di necessità.

La forzata eterosessualità di Scott, la sua menzogna quotidiana, riecheggia la *menzogna romantica* girardiana, poiché Scott, disconoscendo la natura del suo desiderio, che lo avrebbe condotto all'omosessualità, piomba a capofitto nella maledizione mimetica, illudendosi che debba essere *il suo* il desiderio di "conformità" alle norme sociali comunemente accettate, il quale desiderio è, però, soltanto preso in prestito dalla società da cui proviene. Così, costretto a rinnegare la sua identità di omosessuale e a vivere come un *outsider*, Scott non può affrancarsi dal desiderio triangolare, non può liberarsi dallo stato mentale di essere desiderante *attraverso* il desiderio dell'Altro: omosessuale represso, egli esprime le sue lacerazioni interiori nel vorticoso moto dei rapporti triangolari.

La *verità romanzesca* di Scott, invece, la sua omosessualità, che – appunto – può riaffiorare soltanto nei suoi *romanzi*, dove le sue creature vengono incessantemente travolte nella dinamica perversa delle triangolazioni, che camuffano e attenuano, con la loro natura omofilica, il temuto e insopportabile incontro fra i due sessi, si manifesta negli eccessi di Merrick, nel suo orrore per se stesso e nella sua colpevolezza.

Note

[1] I quattro romanzi che compongono *The Raj Quartet* sono: *The Jewel in the Crown* (1966), *The Day of the Scorpion* (1968), *The Towers of Silence* (1971) e *A Division of the Spoils* (1975); qui abbreviati, nel corso delle citazioni, come *Jewel*, *Scorpion*, *Towers* e *Spoils*. Le citazioni sono tratte dall'edizione in due volumi della Everyman's Library, London, 2007.

[2] Per Swinden, ad esempio, la polarità è fra coloro che si ostinano a credere che il Raj possa perdurare ancora a lungo, e coloro che invece incominciano a riconoscere la natura illusoria di questa convinzione (Patrick Swinden, *Paul Scott: Images of India*, New York, St. Martin's Press, 1980, p. 5); Haswell, invece, parla di "amateur idealist[s] vs professional realist[s]" (Janis E. Haswell, *Paul Scott's Philosophy of Place(s). The Fiction of Relationality*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2002, p. 38); Strobl di personaggi che hanno sviluppato una "capacity for evil" e di altri che invece ne hanno sviluppato una "for love" (Gerwin Strobl, *The Raj Revisited. The Challenge of Cross-Cultural Interpretation in the Anglo-Indian Novel*, New York/Salzburg, The Edwin Mellen Press, 1995, p. 150); Weinbaum parla di individualisti contro conformisti (Francine S. Weinbaum, *Paul Scott. A Critical Study*, Austin, The University of Texas Press, 1992, p. 140-141); mentre Petersone, come Swinden, parla di "those who realize the shaky and illusory nature of their historical existence [...] and those who realize it too late or refuse to believe it or do not realize it at all" (Karina Petersone, "The Concept of History in Paul Scott's Tetralogy *The Raj Quartet*", *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture* 37 (1989), p. 231), e così via.

[3] Schema che ricorre ossessivamente nel primo e nel secondo periodo creativo di Scott, ovvero negli otto romanzi che precedono il *Raj Quartet*, quando tutta l'attenzione dell'autore era rivolta alla questione dei "dilemmas of manhood".

[4] In Ralph J. Crane, "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's Raj Quartet", *The Journal of Commonwealth Literature* 39.19 (2004).

[5] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 196.

[6] Mayapore, che in hindi significa 'città dell'illusione', è il luogo dove si svolge la vicenda del primo romanzo del *Quartetto*, *The Jewel in the Crown*.

[7] La doppia freccia tra soggetto e oggetto sta a indicare la maggiore intensità del desiderio, mentre la doppia freccia tra mediatore e soggetto indica il maggiore influsso esercitato dal mediatore su quest'ultimo, in quanto la distanza spirituale è ora inferiore (ciò che causa l'intensificarsi del desiderio mimetico).

[8] In realtà, Hari Kumar è inglese in tutto e per tutto: è vissuto ed è stato educato, per volere del padre, dai due ai diciannove anni in Inghilterra, a contatto con i migliori ambienti e frequentando la *public school* più prestigiosa, Chillinborough – l'equivalente di fantasia della reale Haileybury, dove venivano educati i futuri amministratori dell'impero. Dopo che il padre fa bancarotta e si uccide, Kumar è costretto a tornare alla sua terra di origine, ma, una volta in India, diventa letteralmente *invisibile* agli occhi degli altri inglesi, e questo unicamente per via del colore della sua pelle.

[9] Kumar non si scompone di fronte all'atteggiamento autoritario di Merrick nemmeno dopo che Rajendra Singh lo colpisce al viso.

[10] Così pensa Merrick: "In India he automatically became a Sahib. He hobnobbed on equal terms with people who would snub him at home and knew they would snub him. When he considered all the things that made him one of them in India – colonial solidarity, equality of position, the wearing of a uniform, service to king and country – he knew that these were fake. They didn't fool either him or the middle and upper class people he hobnobbed with. What they had in common was the contempt they all felt for the native race of the country they ruled. He could be in a room with a senior English official and a senior Indian official and he could catch the eye of the English official who at home would never give him a second thought, and between them there'd be a flash of compulsive understanding that the Indian was inferior to both of them, as a man. And then if the Indian left the room the understanding would subtly change. He was then the inferior man." (*Scorpion*, 800). Come dice Weinbaum, infatti, "we retain a sense of sympathy for [Merrick], as for all of Scott's antagonists" (Weinbaum, *Paul Scott. A Critical Study*, cit., p. 148); ed è per la commistione di luci e ombre del suo personaggio che Allen Boyer parla di Merrick addirittura in termini di "one of literature's most formidable villains" (Allen Boyer, "Love, Sex, and History in 'The Raj Quartet' ", cit. in Strobl, *The Raj Revisited*, cit., p. 135).

[11] La protagonista del primo libro del *Quartetto*, una timida e goffa ragazza inglese della *upper-class*, giunta da pochi mesi in India. La vicenda dello stupro in cui Daphne sarà coinvolta e il fatto che lei non sia una vera anglo-indiana bensì un'inglese "di passaggio", ricordano Adela Quested in *A Passage to India* di Forster, con la differenza sostanziale che in *A Passage to India* la violenza non ha luogo, poiché il presunto stupro è in realtà una fantasia che nasce dalla sessualità repressa di Adela. Il *Quartetto* ha numerosi altri elementi in comune con *A Passage to India*, a cui Scott si è apertamente ispirato.

[12] Merrick.

[13] I 'Bibighar Gardens' sono i giardini di un palazzo moghul ormai in rovina. Il nome "Bibighar", che in hindi significa 'casa delle donne', rimanda ad uno storico fatto di sangue, quando, durante l'Ammutinamento del 1857, a Cawnpore, le donne e i bambini bianchi, trucidati durante la ribellione, furono macabramente ammucchiati all'interno del pozzo di un palazzo che portava tale nome; il tragico episodio viene ricordato come "The Well of Bibighar".

[14] La popolazione indiana, guidata da Mohandas Karamchand Gandhi, aveva manifestato lo scontento nei confronti degli inglesi che si erano rifiutati di adempiere la promessa di lasciare il subcontinente – già pronunciata e non mantenuta al termine della Grande Guerra – e che, nel '42, trascinavano il paese in un secondo conflitto mondiale senza nemmeno consultare i membri del Partito del Congresso. Alle proteste nonviolente del *Quit India movement*, le autorità britanniche reagirono incarcerando tutti gli esponenti del Congresso, incluso Gandhi, più un enorme numero di manifestanti (circa 100.000), nonché soffocando nel sangue le manifestazioni, proliferate ovunque dopo gli arresti, riportando alla memoria il massacro di Amritsar del 1919.

[15] Quando Kumar due anni più tardi verrà rilasciato, Daphne è già morta nel dare alla luce Parvati, colei che con ogni probabilità è la loro figlia.

[16] Crane, "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's Raj Quartet", cit., p. 23.

[17] L'impensabile legame d'amicizia fra *ruler* e *ruled*, impossibile in *A Passage to India* ("'No, not yet,' and the sky said, 'No, not there.'", London, Penguin Books, 2005, p. 306), che nel *Quartetto* può verificarsi perché l'impero sta ormai cadendo.

[18] Crane, "Playing the White Man", cit., p. 27.

[19] Egli, infatti, sapendo che Susan aveva avuto dei gravi disturbi psichici in seguito alla morte del marito, riesce a rubare le sue cartelle cliniche e a fingere così di *comprendere* l'animo di lei, che accanto a lui si sente infine protetta.

[20] Strobl, *The Raj Revisited*, cit., p. 145-146.

[21] Crane, "Playing the White Man", cit., p. 23.

[22] Hilary Spurling, *Paul Scott. A Life,* (1990), London, Pimlico, 1991, p. 205.

[23] *Ibid*, p. 112; corsivo mio.

Opere Citate

Crane, Ralph J., "Playing the White Man: Ronald Merrick, Whiteness, and Erotic Triangles in Paul Scott's *Raj Quartet*", *The Journal of Commonwealth Literature* 39.19 (2004), pp. 19-28.

Forster, E.M., *A Passage to India*, (1924), London, Penguin Books, 2005.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Haswell, Janis E., *Paul Scott's Philosophy of Place(s). The Fiction of Relationality,* New York, Peter Lang Publishing Inc., 2002.

Petersone, Karina, "The Concept of History in Paul Scott's Tetralogy *The Raj Quartet*", *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 37 (1989), pp. 228-233.

Scott Paul, *The Raj Quartet*, Vol. 1: *The Jewel in the Crown*, *The Day of the Scorpion*; Vol. 2: *The Towers of Silence*, *A Division of the Spoils*, London, Everyman's Library, 2007.

Spurling, Hilary, *Paul Scott. A Life,* (1990), London, Pimlico, 1991.

Strobl, Gerwin, *The Raj Revisited. The Challenge of Cross-Cultural Interpretation in the Anglo-Indian Novel,* New York, The Edwin Mellen Press, 1995.

Swinden, Patrick, *Paul Scott: Images of India,* New York, St. Martin's Press, 1980.

Weinbaum, Francine S., *Paul Scott. A Critical Study,* Austin, The University of Texas Press, 1992.