

To Bathurst di ALEXANDER POPE, OVVERO LA STORIA
DEL CAPITALE TRA AMBIGUITÀ IDEOLOGICHE, *MIXED MODE*
E PROFETISMO MONDANO

RENATO RIZZOLI
UNIVERSITÀ DI TORINO
renato.rizzoli@unito.it

Received: April 2022; accepted: October 2022; published online: December 2022

The essay is focused on the analysis of the epistle addressed to Lord Bathurst on the use of riches, in which Pope, by drawing on classical and Christian sources, makes an apology of the ideal of *aurea mediocritas*, to which the landed aristocracy should conform, and a harsh criticism of the capitalistic system and its financial operations. Pope's discourse, however, shows a series of aporiae which undermine its coherency. I contend that these aporiae manifest themselves also on the metanarrative level, where the epistle acquires the features of a history of capital. Pope's representation of such a history is characterized by an intrinsic ambivalence which manifests itself in the ambiguous coexistence of two opposite modes of narration, epic and tragic.

Keywords: money, narrative mode, epic, tragedy, prophecy

“I daily hear such reports of advantages to be gaind by one project or other in the Stocks, that my spirit is Up with double Zeal in the desires of our trying to enrich ourselves [...] Let but Fortune favor us, & the World will be sure to admire our Prudence. If we fail, let's ev'n keep the mishap to ourselves. But 'tis Ignominious (in this Age of Hope and Golden Mountains) not to Venture.”
(*The Correspondence of Alexander Pope*, II, 33)

“I am [...] of late too much a man of business to mind metaphors and similes. I find subscribing much superior to writing, and there are a sort of little epigrams I more especially delight in, after the manner of rondeaus, which begin and end all in the same words; viz, Received – and A: Pope. These epigrams end smartly, and are each of 'em tagged with two guineas [...]”
(*The Correspondence of Alexander Pope*, I, 218–219)

To Allen Lord Bathurst è la terza delle quattro epistole che compongono i cosiddetti *Moral Essays*¹. Nonostante condivida con quella indirizzata a Lord Burlington argomento e titolo, *Of the Use of Riches*, essa rappresenta la più estesa e diffusa trattazione da parte di Pope del tema della ricchezza e del suo utilizzo. A differenza dell'*Epistle to Burlington*, circoscritta al tema della *Magnificence* (il giusto mezzo fra gli estremi della gretta sciattezza e dello sfoggio volgare) quale ideale aristocratico insieme estetico e comportamentale, *To Bathurst* possiede una maggiore “largeness of purpose” (Wasserman 1960, 11). Riaffermando la lezione aristotelica dell'*Etica Nicomachea*, secondo cui la virtù è il punto di equilibrio fra due vizi opposti e il bene relativo alla ricchezza non è il suo possesso bensì il suo uso, Pope – o per meglio dire, la *Persona* dell'*implied dramatic speaker*² – esalta l'ideale della liberalità (l'aurea *mediocritas* fra avarizia e prodigalità) quale precetto morale pratico cui la *landed aristocracy* deve conformarsi. Nutrito dalle fonti classiche e cristiane e improntato a un “prudential mode of paternalism” (Barrell, Guest 1988, 87), tale ideale etico-economico è impersonato da alcuni esempi virtuosi quali lo stesso Bathurst (“yet unspoiled by wealth!”, Pope 1951, 226) e, massimamente, “the Man of Ross” (Pope 1951, 250), modello di vita e di carità cristiane, che mette al servizio della comunità le sue risorse – e il cui elogio riflette la genuina matrice erasmiana del cattolicesimo di Pope, all'insegna del dialogo e dell'ecumenismo (Chapin 1973; Atkins 2013).

Il giusto uso delle ricchezze da parte dell'aristocrazia, da cui trae beneficio la società tutta, consiste allora nello sfruttarle e nell'impiegarle al meglio, legittimandone il monopolio attraverso una gestione etica e responsabile. Il dialogo epistolare termina all'insegna dell'armonia e della concordanza di vedute fra la *Persona* dell'*implied dramatic speaker* e il *peer* convertito ai principi dell'agire cristiano in economia, posti da Pope, in nome del suo cattolicesimo anti-settario, come elemento di unione e condivisione a fondamento di un modello di società e di nazione conservatrice, versione idealizzata degli interessi e dei valori

¹ Riguardo a *To Bathurst*, Pope dichiarò a Swift che “I never took more care in my life of any poem” (Bateson 1951, xxxiv). In origine Pope intitolò le quattro epistole *Ethic Epistles* e apparvero come secondo volume delle sue opere da lui curate e uscite nel 1735. Insieme all'*Essay on Man* contenuto nel primo volume, esse erano fino ad allora il risultato parziale di quell’ “Opus Magnum, the system of Ethics in the Horatian way” (Bateson 1951, xvi) che occupò gran parte dell'attività di Pope dal 1729 al 1734 e poi tralasciato. Nella ristampa del 1739 le epistole vennero raggruppate con le altre lettere in versi con il titolo di *Epistles to Several Persons*. Fu William Warburton, l'amico e curatore *post-mortem* delle sue opere, che nell'edizione da lui curata del 1751 raggruppò di nuovo separatamente le quattro epistole come terzo volume di *The Works of Alexander Pope*, attribuendogli il titolo di *Moral Essays*. Su questa scelta, Bateson commenta: “It [...] ignored altogether the social satire and worldly wisdom in which their real strength lies” (Bateson 1951, xxxvii). Sulla complessa storia testuale di *To Bathurst*, sul processo di composizione e revisione, si veda Ferraro 2021.

² Price Parkin definisce le peculiarità retoriche collegate all'*implied dramatic speaker* quale locutore dell'epistola: “1. *Unity* [...] Everything said is from the viewpoint of a single person [...] 2. *Objectivity* [...] 3. *Maximum relevancy of viewpoint* [...] 4. *Dramatic tension and particularity* [...] the speaker is a concrete individual in a particular situation which contains an element of conflict [...] 5. *Identification with a specific ideological convention*” (Perkin 1955, 8).

aristocratici tradizionali che trovano espressione nella cosiddetta *Country ideology* (Pocock 1975, 427)³.

Tuttavia *To Bathurst*, in quanto epistola di ispirazione oraziana, che dunque presuppone, così come prescrive Ambrose Philips sullo *Spectator*, “an insight into the Business and the prevailing Humours of the Age” (Bateson 1951, xxxviii)⁴, non si limita a promuovere ciò che Pope in una lettera a Caryll definisce come “the advancement of moral and religious virtue” (Wasserman 1960, 13) in ambito economico. Il genere epistolare consente a Pope non solo di assumere i panni del “lay theologian” intento a comporre un “Christian sermo” (Wasserman 1960, 12), legittimando attraverso una dovizia di riferimenti teologici e scritturali un modello economico virtuoso, ma di orchestrare una critica amara e pungente del capitalismo e dei suoi sviluppi recenti. Attraverso la condanna degli eccessi provocati dal denaro (con riferimento a fatti e personaggi circostanziati), egli si interroga sulla sua natura, sulla sua evoluzione quale strumento del credito, esprimendo un giudizio severo sulla rivoluzione finanziaria in atto in Inghilterra, che ha definitivamente soppiantato la *Tudor moral economy*, mito fondante del primato della *landed aristocracy*⁵. Pope si sofferma sul tracollo borsistico causato dalla South Sea Company e tratteggia infine nel racconto di Sir Balaam (allusione a un *director* della compagnia) la tragica parabola dell’anti-eroe borghese, il prototipo del capitalista urbano, con la sua vertiginosa ascesa sociale e politica e l’inevitabile caduta. La sua fine tragica è intesa non solo a stigmatizzare quella stagione di eccessi finanziari ma, ancor più necessario, a ribadire la condanna al sistema che, grazie al governo Walpole, ha continuato a operare immutato dopo lo scoppio della Bolla⁶.

³ Essa è il prodotto di quella pubblicistica che si fa portavoce degli interessi delle *élite* tradizionali del paese, i *gentlemen of estates*, che vedono minacciato il loro primato economico e sociale, a fronte della rapida ascesa dei cosiddetti *moneyed men*, la nuova classe arricchitasi con i profitti della finanza. Tale ideologia conservatrice è rappresentata politicamente in Parlamento da una fazione, formata per la gran parte da deputati Tories, che si oppone ai disegni del governo Whig, accusato di contribuire in maniera decisiva, quale promotore del debito pubblico, alla definitiva affermazione del nuovo regime finanziario del credito. Pocock inserisce la *Country ideology* e la sua concezione della proprietà terriera “in the Western tradition of political discussion [...] the tradition begun by Aristotle and continued by Aquinas, in which property appears as a moral and political phenomenon, a prerequisite to the leading of a ‘good life’, which is essentially civic” (Pocock 1985, 103). Il passo dell’epistola in cui il denaro è accusato di minacciare l’intangibilità e la sacralità della terra e dei suoi valori, “the Land’s betray’d” (Pope 1951, 34), costituisce un esplicito omaggio da parte di Pope a tale ideologia.

⁴ Gli altri requisiti elencati da Philips “for writing Epistles after the Model given us by *Horace*” sono: “a good Fund of strong masculine Sense”, “a thorough knowledge of mankind”, “a Mind well seasoned with the finest precepts of Morality”, “refined raillery, and a lively turn of wit, with an easy and concise manner of expression”, (Bateson 1951, xxxviii).

⁵ Sui molteplici aspetti della rivoluzione finanziaria, che ha coinvolto istituzioni pubbliche e private nell’utilizzo sistematico del credito attraverso l’emissione di moneta fiduciaria, con la possibilità di negoziare tali strumenti grazie al rapido sviluppo di un mercato secondario, si veda Dickson 1967 e Roseveare 1991.

⁶ Le cause della *South Sea Bubble* (1720) sono da ricercarsi nella megaoperazione finanziaria che ha portato la South Sea Company (costituitasi dopo il trattato di Utrecht per sfruttare il monopolio commerciale dell’*Asiento*) a rilevare gran parte del debito obbligazionario dello Stato e a convertirlo in azioni della compagnia, il cui valore aveva raggiunto quotazioni ben al di sopra del valore effettivo della compagnia, provocando così lo scoppio della bolla finanziaria che travolse la maggior parte degli investitori, compreso lo stesso Pope. Sulla vicenda si veda in particolare Carswell 1960 e Paul 2011. Sull’onda della sollevazione dell’opinione pubblica, il governo Whig

Sebbene Weinbrot ascriva i *Moral Essays* al genere dell'epistola piuttosto che a quello della satira oraziana propriamente detta, in quanto "the Horatian epistle should largely exclude invective and complaint, include discourse with polite friends, and show manageable folly not rampant vice" (1982, 173), la critica al capitalismo finanziario presente in *To Bathurst* reca evidenti le tracce delle satire e delle odi oraziane che hanno come bersaglio l'oro e la conseguente corruzione dei costumi, contrapposti alla semplicità e all'innocenza del mondo rurale (si tratta in particolare della sesta satira del secondo Libro dei *Sermones* e dell'Ode 16 del terzo Libro dei *Carmina*). La stessa condizione marginale di Pope (in aggiunta a quella confessionale) al tempo della stesura dei *Moral Essays*, definita come "the position of sophisticated rusticity (retired life) which he took up at Twickenham in the 1720s" (Mack 1969, 233), richiama quella di Orazio, il virtuoso recluso (*beatus ille*). Pope conferisce alla *Persona* dell'*implied dramatic speaker* voce autorevole e indipendenza di giudizio proprio in virtù di tale distacco.

E tuttavia l'esaltazione delle "rural stabilities" (Dixon 1968, 88) e la conseguente condanna del capitalismo e dei suoi sviluppi finanziari, poiché fondamentalmente operazione nostalgica (e in quanto tale omaggio alla *Country ideology* e al partito di Bolingbroke)⁷, presenta a tratti nodi problematici che minano la coerenza del discorso. A partire dagli anni Settanta, la critica ha progressivamente messo in discussione la lettura canonica di Wasserman basata sull'unità e sulla coerenza del componimento (Erskine-Hill 1972; Brown 1985; Barrell, Guest 1988; Nicholson 1994), evidenziando per contro, nella struttura argomentativa dell'epistola, la presenza di aporie, che sono da ultimo il segno dell'impossibilità di conciliare appieno Storia, ovvero la nuova realtà economica, e moralità. In altri termini, la posizione di Pope nei confronti di questi temi, così come si manifesta attraverso la mediazione dell'*implied dramatic speaker*, si rivela assai più ambigua e complessa rispetto alle manifeste finalità edificatorie e censorie dell'epistola.

Il saggio intende mostrare come tale ambiguità si rifletta anche sul piano strettamente letterario; il discorso economico all'interno dell'epistola, infatti, assume i tratti di una storia del capitale, e in quanto tale connotata da precise modalità narrative. Ed è proprio in relazione alle diverse modalità di rappresentazione di tale storia che si manifesta ancora una volta l'ambiguità, dando vita a una narrazione per così dire ambivalente, a tratti contraddittoria, in quanto caratterizzata dalla problematica compresenza di due *mode* narrativi

capeggiato da Robert Walpole punì i presunti colpevoli consegnando alla giustizia i *directors* della compagnia, ma il piano originario di conversione del debito non venne rivisto e, con esso, i fondamenti essenziali del mercato finanziario. "In the immediate aftermath of the Bubble, despite a profusion of regulatory proposals, and despite Parliament's consideration of some of them, almost nothing was done. Parliament and the courts declined repeated opportunities to curb securities trading. As a result, transactions of all sorts [...] continued to be unimpeded by the legislature and enforced by the courts [...] The securities market thus emerged from its first crisis relatively unregulated" (Banner 1998, 87).

⁷ Sulla figura di Lord Bolingbroke, già ministro del governo Tory presieduto da Harley, strenuo oppositore di Walpole attraverso l'organo di stampa *The Craftsman* e amico intimo di Pope, il quale trasse spunto dalla sua filosofia conservatrice nella redazione dell'*Essay on Man*, definendolo "my guide, philosopher, and friend" (Kramnick 1968, 8). Bateson afferma in riferimento alle *Epistles* che "Pope's 'virtue' was closely related [...] to Bolingbroke's 'patriotism'" (Bateson 1951, xlii).

opposti, epico e tragico. Un conflitto che, come si vedrà, si presenta sotto diversa forma anche nel *tale* finale.

Dal punto di vista teorico, le modalità narrative di rappresentazione della Storia sono state indagate da White (1973) con l'ausilio di strumenti mutuati dalla teoria letteraria. Gli elementi di costruzione del discorso storico, le sue strategie di rappresentazione vengono esaminati ricorrendo alle nozioni proprie del dominio della retorica e della poetica. Ai fini della presente analisi risulta utile in particolare il concetto di *emplotment* elaborato da White, che egli descrive in questi termini: "the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind" (White 1973, 7). L'epistola popiana, proprio perché appartiene di diritto alla sfera letteraria, nel momento in cui volge la riflessione sul capitale in narrazione, mostra chiaramente le caratteristiche retorico-formali e semantiche di tale operazione di affabulazione riconducibile a un preciso repertorio generico; ciò che White definisce come "the deep structure of the historical imagination" (2) emerge nell'epistola come dato metanarrativo esplicito.

Nell'enumerare le possibili tipologie finzionali del *plot*, White si avvale della classificazione adottata da Frye (1957), che comprende quattro differenti *modes*, Romance, Tragedy, Comedy e Satire, intesi come "archetypal story form" (White 1982, 8), categorie trascendentali e dunque riconducibili a più generi del sistema letteratura. A differenza di White e della sua fonte critica (che non contempla un *mode* specificamente epico, evocato invece dallo stesso White come possibilità), in questa sede si privilegerà un'accezione più tecnica, e quindi più neutra, della categoria di *mode*, secondo la definizione di Fowler: "a selection or abstraction from kind. It has few if any external rules but evokes a historical kind through samples of its internal repertoire" (White 1982, 56); e ancora: "Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind's features, and one from which overall external structure is absent" (107). Nel caso dell'epistola popiana, tale selezione o astrazione di elementi appartenenti rispettivamente al repertorio del genere tragico ed epico acquista significato nella contingenza, ossia in relazione alla configurazione di tali generi quali si presentano storicamente nel contesto letterario del primo Settecento. In altri termini, il *mode* epico e tragico, utilizzati nell'epistola quale modalità narrativa di *emplotment* del discorso sul capitale, si definiscono in stretto rapporto con la teoria e la prassi dei due generi di riferimento coevi della tragedia e dell'epica.

La natura e le finalità di tali generi sono codificate nell'apparato normativo della poetica neoclassica, che riserva ad essi il primato assoluto e al contempo li colloca entro un rigido schema di precettistica, destinata a promuovere in campo letterario i principi e i valori di una società cristiana. La tragedia deve essere rivolta al profitto dello spettatore attraverso gli esempi – l'aristotelica *catharsis* viene interpretata in termini morali e adattata al *prodesse* oraziano, inteso come esortazione a una condotta di vita virtuosa (Gellrich 1988, 193). Per cui la composizione del soggetto, sia nella sua iniziale versione eroica, sia nella sua successiva evoluzione nella direzione del patetico, deve soddisfare la morale in termini di giustizia poetica, che esige che la virtù sia ricompensata e il crimine punito⁸. Come teorizza Dryden

⁸ Brown si sofferma sulle caratteristiche permanenti che contraddistinguono l'evoluzione dall'*heroic tragedy* alla *affective tragedy*. Quest'ultima eredita le convenzioni dell'*heroic action*, "the narrow scope and flat char-

nelle *Observations on Rymer's Remarks on the Tragedies of the Last Age*, “the punishment of vice and reward of virtue are the most adequate ends of tragedy, because most conducing to good example of life” (Burnley De Bear 1976, 107); e se questo non fosse possibile, “at least by rendering virtue always amiable, though it be shewn unfortunate; and vice detestable though it be shewn triumphant” (108). La frattura, lo squilibrio innescati dal mutamento di fortuna (*metabolé*) sono solo temporanei, o virtuali, comunque alla fine ricomposti entro un ordine morale stabile e chiaramente delineato, che Rymer, nel suo trattato *The Tragedies of the Last Age* (1678), definisce in questi termini: “that constant order, that harmony and beauty of Providence, that necessary relation and chain, whereby the causes and the effects, the virtues and rewards, the vices and their punishment, are proportion'd and link'd together” (Burnley De Bear 1976, 115). Per soddisfare questa funzione esemplare, è necessario che la disposizione dell'azione e la caratterizzazione e il discorso dei personaggi rispondano al criterio della verosimiglianza, che significa da un lato unità d'azione (nonché di tempo e di luogo), e dall'altro convenienza dei costumi (*decorum*). Tali regole non sono più dettate solo dall'autorità, ma dalla ragione e dal suo valore normativo. Nella lettura di Reiss (1980), la tragedia è divenuta, in conformità agli altri generi letterari, una forma particolare di rappresentazione della natura, sia per quanto riguarda le regole formali di composizione desunte da Aristotele, che hanno l'autorità della natura stessa e dunque sono equiparabili ad essa, sia sul piano della referenzialità in quanto, come osserva Dennis nel suo *The Impartial Critick* (1693), “tragedy is a representation to the life” (Reiss 1980, 7). La tragedia ora si rapporta a un ordine prestabilito; la sua giustizia poetica è il riflesso di un determinato ordine morale del mondo: “Tragedy now helps to confirm the exactness, correctness and certitude of a known world order” (6). Se la tragedia in alcuni momenti cruciali della storia occidentale (nella Grecia del V secolo e nell'Europa del Cinque e Seicento) ha contribuito a fondare una nuova episteme, rendendo possibile ciò che Reiss definisce “a new class of discourse” (2), ovvero producendo e infine superando nella rappresentazione della catastrofe, quell'assenza, quell'impossibilità di significazione, in cui consiste, secondo Reiss, il tragico nel Rinascimento, “in Racine, Dryden and their contemporaries, the development of modern tragedy is concluded” (5). Ora “tragedy no longer shows, as it did among the Greeks or in Shakespeare, the ambiguous moment of an order's constitution; it has become the support of such an order” (298).

Analogamente svolge il genere epico, definito da Dryden, in deroga ad Aristotele, “the most noble, the most pleasant, and the most instructive way of writing verse, and, withal, the highest pattern of human life, as all Poets have agreed” (Dryden 1978, 13). Il neoclassicismo, a partire dalla teorizzazione di Le Bossu (*Traité du poème épique*, 1675), recepita in toto da Dryden, elabora una formula che riproduce il più strettamente possibile,

acterization, the substitution of pathetic situations for evaluation; simple and 'single' plot and 'regular' structures” (Brown 1981, 100). Tuttavia, a differenza dell'*heroic play*, l'*affective tragedy* consiste in una “action and apotheosis determined and achieved not by Herculean merit but by the pathos of despair and death” (71). Il protagonista è molto spesso un personaggio femminile, “The beset heroine is the natural recourse of affective form, since she is by definition a weak, domestic being excluded from issue of honor and empire and thus both pitiable and statusless” (86). Sulla transizione fra i due tipi di tragedia, si veda anche (Rothstein 1967).

secondo lo schema aristotelico, le regole della tragedia, guardando al contempo al modello celebrativo virgiliano, già privilegiato rispetto a quello omerico dai teorici del Rinascimento. Il soggetto, espresso in versi elevati, si deve conformare, nella visione di Dryden, al principio dell'unità d'azione della tragedia: "The Action of it is always one, entire, and great" (Dryden 1956, 267), e ispirarsi a una concezione rigorosa del verosimile (*decorum* nei comportamenti e nel linguaggio), funzionale al dichiarato fine morale. Esso è incarnato principalmente dal protagonista del poema: "The shining Quality of an Epick Heroe, his Magnanimity, his Constancy, his Patience, his Piety or whatever Characteristical Virtue his Poet gives him" (271). Le sue azioni, così come l'intero disegno, devono essere propriamente esemplari in quanto mirano a suscitare nel pubblico l'emulazione: "The Design of it, is to form the Mind to Heroick Virtue by Example" (267). L'utile, l'oraziano *prodesse*, è inoltre perseguito anche attraverso gli effetti emotivi suscitati dal *meraviglioso*, "the Machines which are us'd in an Epick Poem" (339), connotato in senso cristiano, così come prescrive Le Bossu, compendiato da Pope a margine delle sue traduzioni omeriche: "The chief passion which it aims to excite being admiration, nothing is so conducing to that as the marvellous; and the importance and dignity of the action is by nothing so greatly elevated as by the care and interposition of Heaven" (Pope 1967, 22). Nondimeno, anche il sovrannaturale è sottoposto al criterio del verosimile: "All these ways must be probable; for however necessary the marvellous is to the epic action, as nothing is so conducive to admiration; yet we can, on the other hand, admire nothing that we think impossible" (22).

La funzione sostanzialmente vicaria e conservatrice svolta dalla tragedia e dall'epica neoclassica in relazione a un determinato ordine epistemico, morale e sociale, e supportata da un apparato regolativo vincolante, ha come conseguenza, a dispetto dei proclami sul prestigio inattaccabile delle due forme, una produzione poetica cui non corrisponde un effettivo valore letterario, soprattutto in relazione alla celebrata tradizione rinascimentale. Quale che sia lo sviluppo e la tendenza propria dei due generi in questo frangente, e nonostante il temporaneo successo di alcune opere⁹, è lecito affermare che epica e tragedia attraversano una fase di crisi e di declino, già evidente nella percezione dei letterati augustei – Pope stesso si prende gioco dell'epica seria e delle sue regole di composizione in un articolo apparso sul *Guardian* il 10 giugno 1713 dal titolo *Receipt to Make an Epic Poem*, un paradossale *vademecum* per scrivere mediocri poemi, avendo come bersaglio implicito il sublime eroico di Blackmore, oggetto dei suoi attacchi anche nel successivo *Peri Bathous* (Gregori 2020, 107-108). La progressiva decadenza è il segno eloquente di una sempre più marcata distanza, uno iato fra queste forme letterarie e la realtà dell'Inghilterra contemporanea, caratterizzata da una società borghese e

⁹ Sul palcoscenico del Drury Lane riscossero un certo successo tragedie quali *The Orphan* (1680), *Venice Preserv'd* (1682), *The Mourning Bride* (1692), *The Fair Penitent* (1703), *The Distressed Mother* (1712), *Jane Shore* (1714), con protagoniste femminili interpretate da attrici rinomate come Anne Oldfield, Susannah Cibber, Hannah Pritchard, Mary Anne Yates. Si veda in proposito Nussbaum 2014. Parimenti ebbero inizialmente discreto successo di lettori alcuni poemi epici come *Prince Arthur* (1695) e *King Arthur* (1697) di Richard Blackmore, *Shipwreck* (1693) di William Falconer, e successivamente *Leonidas* (1737) di Richard Glover. In particolare, sul ruolo ricoperto da Blackmore quale ideologo di una poetica *whig*, si veda (Williams 2005).

mercantile in impetuoso sviluppo, le cui dinamiche male si adattano a essere rappresentate dalla mimesi tragica ed epica e dal loro modello estetico-ideologico neoclassico¹⁰.

È su tale sfondo letterario, in questo quadro di inattualità ormai conclamata delle due forme, che si delinea nell'epistola popiana la presenza di un *mode* tragico ed epico come modalità di *emplotment* della storia del capitale. Il sistema capitalistico rappresenta un argomento di bruciante attualità e al contempo controverso, ma proprio per questo adatto a un ripensamento di tali generi in quanto essi si misurano in questo contesto con uno degli aspetti cruciali della modernità che ha contribuito a decretare la loro crisi. Il significato potenzialmente innovativo di una modalità narrativa tragica ed epica è già annunciato dalla formula che le contiene. Il genere epistolare, che emerge da una tradizione relativamente minore per divenire uno dei generi dominanti della letteratura augustea, a differenza di altri generi non vincolato a un soggetto specifico e dunque con la possibilità di dare voce a un "tremendous range of related moral and imaginative concerns" (Dowling 1991, 9), costituisce esso stesso uno degli esiti del rinnovamento delle forme letterarie e del sistema neoclassico dei generi, sollecitato proprio da quella modernità non più declinabile con le forme sublimi della tragedia e dell'epica.

In questa prospettiva, il *mode* tragico ed epico all'interno dell'epistola popiana non appare solo come un'operazione di selezione/astrazione dal repertorio generico neoclassico, ma in virtù della dimensione esplicitamente letteraria dell'epistola stessa (l'*heroic couplet* è significativamente un lascito diretto dei due generi), e all'interno di essa della storia del capitale, in cui mito e storia si fondono, esso rappresenta una modalità concreta di rielaborazione di tali generi in dissoluzione. Rogers, avanzando la tesi della trasfigurazione dell'epica e della tragedia nella nuova forma del *novel*, non trascurava tuttavia di sottolineare quello che definisce come un fenomeno di "spillage", in particolare riguardante l'epica, che trasmigra verso generi quali "discursive poetry" e "history" (Rogers 1978, 58). *To Bathurst* testimonia il travaso non solo dell'epica ma anche della tragedia all'interno del genere epistolare, anch'esso un tipo di *discursive poetry*, che in virtù del suo ibridismo (Barrell, Guest lo collocano all'interno della nuova tendenza del "poem of mixed genre", Barrell, Guest 1988, 90) contempla anche la presenza della narrazione storica *sub specie* economica quale nuovo genere epico e tragico rivisitato (in quest'ultimo caso sotto forma di diegesi, benché versificata).

L'elemento del repertorio generico che connota il *mode* epico e tragico della storia popiana del capitale è quello centrale del *mythos*, ovvero l'azione, la parte principale, l'anima della tragedia e dell'epica prima ancora dei caratteri e delle sentenze. Gli eventi della scoperta dell'oro, le origini dell'economia monetaria, il suo attuale dominio e i suoi effetti sulla società e sugli individui sono rappresentati secondo un'azione che realizza il *telos* proprio

¹⁰ Sul declino della forma tragica, si veda Steiner 1961. Pope, pur pagando tributo elogiativo alla tragedia secondo i dettami della poetica neoclassica, non manifestò alcuna intenzione di scriverne, né tantomeno di fare attività teatrale, inevitabilmente compromessa con la logica mercantile. Nella sua fase giovanile egli produsse un abbozzo di poema epico dal titolo *Alcander Prince of Rhodes* e verso la fine della sua carriera si dedicò a un progetto su Bruto, ma desistette e, per contro, si dedicò nel '42 alla *New Dunciad*. Analogamente, Dryden espresse l'intenzione di comporre un poema epico sul Black Prince e su King Arthur ma non andò mai oltre la fase embrionale di progettazione.

dei due generi: la felicità per mezzo dell'impresa eroica, dell'azione grande e perfetta, e l'infelicità, la catastrofe, conseguente all'azione orribile, alla trasgressione. L'azione contiene tutti gli elementi tipici della favola, il mutamento di fortuna, così come la presenza, anche per quanto riguarda la tragedia, della macchina del meraviglioso. Vale in questo contesto ciò che Damrosch afferma circa l'epica eroicomica popiana, ossia che "Pope possesses real narrative power, if narrative can be seen in the plotting of actions within lines and couplets and not just in an Aristotelian sequence of episodes" (Damrosch 1988, 195).

E proprio in relazione alla sequenzialità diegetica, l'azione si svolge secondo criteri differenti rispetto alla teoria e alla prassi neoclassica, configurando a partire da ciò una nuova modalità mimetica per entrambi i generi. Poiché la narrazione è inframmezzata da riflessioni morali, invettive satiriche ed esortazioni didattiche, l'azione non possiede la struttura canonica, una e compiuta, regolata dalla sequenzialità cronologica e insieme logico-causale. Essa si presenta come episodica, condensata, spesso nella forma del frammento; compiuta solo nella misura in cui il termine temporale coincide con il presente. La totalità, imperfetta, in deroga alla regola delle unità, scaturisce dalla somma delle parti disseminate all'interno dell'epistola, legate da nessi cronologici e logico-causali impliciti. La forma breve, *in a nutshell*, quale caratteristica tipicamente augustea dell'epica rivisitata come parodia comica (*mock-heroic*) assume qui un'ulteriore, radicale declinazione, che investe anche la tragedia, nella forma estrema della brevità composta da microsequenze.

Lo scarto rispetto all'unità d'azione del precetto neoclassico è evidente anche per quanto riguarda il *character type*. L'eroe protagonista è l'oro nelle sue varie declinazioni monetarie, fino alla sua recente dimensione cartacea, e insieme l'umanità, sia come soggetto collettivo, sia come individui particolari. Un personaggio simile, doppio, anzi molteplice, animato e inanimato, comporta un'azione che si sviluppa su un doppio binario, con il fuoco narrativo alternato sull'oggetto e sul soggetto. L'alterità degli attori del capitalismo rispetto al modello socio-comportamentale dell'eroe/eroina della tragedia e dell'epica neoclassica è il segno dell'ulteriore differenza circa l'argomento. Se il tema storico spesso è alla base dell'epica e della tragedia contemporanee quale massima garanzia di verosimile – una storia ridotta a *tableaux*, a sfondo artificioso (Gregori 2020, 113), o tutt'al più agitata dalle passioni (Johnson 1967, 175) –, in questo caso si tratta di una storia impoetica, riguardante un aspetto non canonico (*indecorum*), dove il verosimile viene sostituito dal vero (il capitalismo incarna la storia in quanto *dynamis*), o in alternativa dal racconto semi-mitologico (le origini dell'oro), entrambi veicolati da un linguaggio poetico alieno dal patetico sublime della tragedia o dalla vacua magniloquenza dell'epica.

Lo svuotamento dei codici estetico-ideologici che connotano i due generi neoclassici è massimamente evidente nell'assenza di una morale esemplare. L'esito felice o infelice dell'azione non implica una giustizia poetica, non c'è punizione del vizio, né ricompensa per la virtù, poiché la narrazione risulta priva della funzione didattica e con essa dell'affermazione dei principi di una società cristiana (quegli stessi principi che nell'epistola informano l'ideale edificante della *mediocritas* e dai quali ora la narrazione storica si discosta, sostituiti da una morale alternativa).

Epica e tragedia non sono più riconducibili a forme particolari di rappresentazione della natura, espressione della ragione, dell'armonia e dell'ordine, ma rappresentazione di una natura affatto differente, irriducibile al tradizionale schema neoclassico della conoscenza. Il sistema capitalistico, in quanto appartiene a un altro ordine di esperienza, non contempla un ordine metafisico al di fuori di esso che legittimi i suoi atti. La sua versione tragica non prevede dopo la catastrofe una catarsi, una salvezza possibile in termini di uno schema interpretativo entro cui collocarla. Essa è definitiva; la colpa, il peccato, si rivelano un male assoluto, irredimibile; il tragico rimane tale, per cui risulta impossibile una ricomposizione entro un ordine morale trascendente. Né tantomeno "that constant order, that harmony and beauty of providence" (Burnley, *De Bear* 1976, 115) ricorre nella sua versione epica, l'impresa eroica, costruzione materiale e simbolica dell'uomo 'artefice', così come effetto dell'opera del capitale. L'ammirazione che suscita "[t]he shining Quality of an Epick Heroe" (Dryden 1956, 271) è il frutto di una virtù non omologabile all'etica tradizionale; mentre il meraviglioso, "the care and interposition of Heaven" (Pope 1967, 22), quale ingrediente dell'impresa che accresce l'*admiration*, si configura come un sovranaturale secolarizzato che opera anch'esso secondo una logica immanente tutta materiale.

E tuttavia questa nuova poetica dei generi assume solo in parte il carattere di un disegno programmatico poiché epica e tragedia si presentano come forme embrionali imbricate l'una nell'altra a costituire una narrazione ambivalente, riflesso delle contraddizioni ideologiche che ricorrono nell'epistola sul tema delle ricchezze. Per questo motivo l'operazione che emerge si rivela opposta e speculare (e in quanto tale, doppiamente ironica) rispetto alla riscrittura dell'epica come genere eroicomico realizzata da Pope in altra sede. Qui non si tratta di un disegno deliberato, esaustivo, di rivisitazione di un genere (nello specifico, parodica), condotto con coerenza, bensì di una nuova forma *in nuce* diegeticamente mescolata di tragedia ed epica quale effetto indotto dall'*impasse* ideologica nel momento in cui essa si manifesta anche in quelle parti narrative dell'epistola relative alla storia del capitale.

Ma l'ironia non si ferma qui, in quanto l'operazione poetica di riconfigurazione e sovrapposizione generica, al contempo innovativa e imperfetta, appare conformarsi allo stesso statuto epistemico del credito quale forma aggiornata del capitale. La sua natura di proiezione fiduciaria nel futuro, ovvero di pura rappresentazione, giustifica sul piano letterario la possibilità di attribuire a esso significato attraverso le categorie rivisitate della tragedia e dell'epica (e, contestualmente, della morale); allo stesso tempo, però, l'elusività del referente determinato dalla stessa natura 'immaginativa' del credito apre la strada a una sua interpretazione ambigua, a un *mixed mode* narrativo in cui le categorie della tragedia e dell'epica si sovrappongono problematicamente.

In questa prospettiva, le aporie del discorso acquistano paradossalmente un valore estetico-letterario positivo, non quali verità a cui attingere separatamente "as different readers and different occasions demand" (Barrel, *Guest* 1988, 97), insieme espressione e superamento delle contraddizioni dell'ideologia capitalista, bensì quale differimento del significato, interpretazione aperta, frutto non solo dell'atteggiamento irrisolto verso il fenomeno del capitalismo ma anche, indirettamente, dell'adeguamento alla sua natura più profonda e destabilizzante.

L'oro: il mito delle origini come distacco dall'origine (e impossibilità di un ritorno)

Fin dall'*exordium*, in cui si delinea l'origine della ricchezza, intesa tuttavia già in senso attualizzato – l'oro si identifica con la moneta ("Commodious Gold", Pope 1951, 20), l'*homo economicus* è da subito *homo pecuniarius* –, è possibile notare una non perfetta coincidenza tra esito della Storia e giudizio morale. A differenza del suo aristocratico interlocutore, che nell'iniziale disputa pseudo-scolastica propone una narrazione delle origini in forma di commedia satirica, – egli attribuisce l'apparizione dell'oro a un beffardo disegno degli dei, desiderosi di vedere gli uomini contendersi stoltamente il suo possesso ("Gold but sent to keep the Fools in play" Pope 1951, 5) –, la versione della *Persona* dell'*implied dramatic speaker*, benché giunga alle stesse conclusioni (i due opposti atteggiamenti degli uomini nei confronti del denaro), si colloca su un altro piano. Egli attribuisce alla saggezza della "Nature" (Pope 1951, 9), ispirata nel suo operato dal dettato morale proveniente da Dio stesso ("as in duty bound", 9), di celare "the shining Mischief" (10), che nondimeno venne in seguito alla luce ("Flam'd forth", 12) ad opera del "Man's audacious Labor" (11), determinando come effetto "two sorts of men" (13), "To squander some, and some to hide agen" (14). Il racconto della primigenia innocenza, di un'età 'naturale', pre-economica, definitivamente contaminata dalla scoperta dell'oro, che inaugura una nuova epoca, è pervaso da echi classici ovidiani (l'età del Ferro quale ultimo stadio del progressivo decadere della società umana da una mitica *aurea aetas* delle origini) e insieme biblici. Il mito cristiano del peccato originale, l'abbandono dell'Eden, il passaggio cruciale alla Storia sono *topoi* che il discorso sulla comparsa dell'oro indirettamente evoca, delineando, nell'intreccio con i rimandi ovidiani (a partire dal Medioevo, il Libro I delle *Metamorfosi* è stato spesso interpretato alla luce del *Genesi*), un percorso tragico secondo il suo tipico moto discendente, dalla prosperità alla rovina attraverso la colpa. L'appropriazione dell'oro da parte dell'uomo rappresenta la *metabolé* tragica, il ribaltamento di fortuna, in quanto determina una rottura provocata dal gesto trasgressivo che crea un prima e un dopo, uno sradicamento dalle origini in quanto tempo assoluto senza tempo, perfetta armonia fra uomo e natura, e il conseguente precipitare in uno stato di infelicità e imperfezione.

Si definiscono così i contorni della narrazione delle origini del capitale secondo un modello tragico che non prevede catarsi e con essa il ristabilimento dell'ordine dopo la catastrofe. L'orizzonte, in virtù dell'atto irreversibile, è quello di una dannazione perenne dell'umanità, che in ogni momento si rinnova nel tempo post-lapsario della Storia: una visione cristiana distopica in quanto senza possibilità di redenzione. L'intervento divino ("careful Heav'n", Pope 1951, 13, la macchina del meraviglioso quale ulteriore elemento dell'azione successivo al mutamento di fortuna), limitandosi a indirizzare l'approccio degli uomini verso il denaro secondo due diversi atteggiamenti, lungi dal fungere da *deus ex machina* per liberare il genere umano dalla servitù, rappresenta la conferma di un destino ineluttabile già inscritto nella sua genesi, che la volontà divina non può (o non vuole) riscattare, bensì solo ratificare.

E tuttavia nel racconto della voce narrante la storia delle origini come distacco dalle origini non è solo una storia drammatica di caduta e corruzione che implica necessariamente una condanna senza appello dell'oro, in accordo alla tradizione di pensiero classica prima

e cristiana poi (il peccato capitale della *cupiditas* riassume tutti i vizi dell'ovidiana età del ferro). La stessa forma narrativa si presta a una diversa lettura della storia che si sovrappone problematicamente alla prima, come risulta evidente dal testo.

La scoperta dell'oro è descritta come "Man's audacious labour", un'impresa che presenta i tratti prometeici dell'empietà (il rimando più immediato è alle schiere sataniche miltoniane guidate da Mammona nella loro opera di violenza al grembo della terra alla ricerca dei suoi tesori), della superbia, dell'*hybris* tragica che viola e sconvolge le leggi morali della natura, ma che si profila allo stesso tempo come eroica, poiché la natura stessa è piegata dalla volontà dell'uomo secondo un disegno tutto immanente. La metafora relativa all'apparizione drammatica dell'oro sul palcoscenico del mondo ("Flam'd forth", tanto più drammatica in quanto presenza irreversibile) evoca il senso di un fenomeno epocale infausto (già anticipato nell'immagine del 'shining Mischief') però anche grandioso – fulgido non è solo il suo splendore ("rival to, its Sire, the sun", Pope 1951, 12), ma pure la modalità con cui è comparso grazie all'intervento dell'uomo. La sua genesi rimanda all'inevitabilità del Male come destino sulla terra e allo stesso tempo, secondo un'interpretazione del peccato originale come *felix culpa*, a un'idea di progresso raggiunto attraverso il lavoro – da poco teorizzato come distinta categoria economica –¹¹, un'attività tutta umana fatta di ingegno e disciplina, visione e razionalità, non solo riferita all'estrazione dell'oro ma anche indirettamente all'invenzione della moneta quale sua applicazione pratica.

La conseguenza sono la Storia e le società definite irreversibilmente da tale atto in quanto fondazione di civiltà, definitiva emancipazione dalla natura. Tutto ciò secondo un modello di narrazione epica in cui il ribaltamento di fortuna coincide con l'inizio dell'impresa che sovverte l'ordine naturale, con il gesto inaugurale dell'azione grande e perfetta che conduce alla felicità e in cui l'intervento divino, il meraviglioso, in una prospettiva totalmente immanente, asseconda l'azione degli uomini, facendo del principio la premessa per un destino radioso. Tale modello epico, al pari di quello tragico, non esprime alcuna morale esemplare imposta da un ordine metafisico superiore esterno all'azione; la virtù è intrinseca all'azione e il suo significato e l'ammirazione che suscita sono interamente compresi in una dimensione materiale che ridisegna l'etica, e con essa il concetto di eroico, con le qualità pragmatiche del capitale.

Il giudizio per nulla univoco sul fenomeno emerge dunque già a partire dal racconto delle origini proposto nell'epistola. Anzi, tale posizione risulta evidente proprio sul piano metadiegetico, ossia dei generi impiegati come modalità di *emplotment* degli eventi narrati. Alla storia degli albori del capitale come prologo drammatico alla catastrofe si sovrappone la sua versione eroica. L'*epos* si insinua nel quadro tragico relativizzandolo, ovvero evidenziando una visione più complessa della semplice censura morale. La tensione fra *mode* tragico ed epico è espressione del conflitto non solo fra due generi ma tra due "ideologemi" sottesi a essi (Jameson 1981, 87), ovvero due rappresentazioni antitetiche della storia del capitale a partire dalla sua origine, una ideologicamente conservatrice e una progressista, che rispecchiano la dialettica storica in atto in Inghilterra fra le classi aristocratiche e quelle

¹¹ Spetta ai Fisiocratici inglesi, in particolare a William Petty (*Treatise of Taxes and Contributions*, 1662), il primato della teorizzazione del lavoro come valore economico.

borghesi. In questo caso, l'inconscio politico che emerge non è quello della risoluzione simbolica del conflitto attraverso l'atto di narrazione, così come teorizza Jameson (80), bensì di una drammatizzazione irrisolta, sospesa. Come si vedrà, essa costituisce un tratto distintivo di tutta l'epistola e può essere intesa come il riflesso sul piano letterario della contraddizione storica di cui è vittima la classe aristocratica (alla quale Pope si rivolge nel suo complesso destinando l'epistola a Lord Bathurst), critica verso il capitalismo e i suoi recenti sviluppi finanziari, e tuttavia costretta a scendere a patti con esso, pena la perdita di potere e di ricchezza a beneficio dei nuovi ricchi, i *moneyed men*. Lo stesso ideale della *mediocritas* appare in quest'ottica non l'alternativa all'egemonia del capitale, bensì il risultato di un compromesso imperfetto fra l'accettazione della nuova realtà e la sua giustificazione in nome di quei valori idealizzati, da sempre sottesi al potere aristocratico. Il ritratto apologetico di "the Man of Ross", in particolare la descrizione dei suoi progetti e delle sue opere sul territorio (Pope 1951, 251-262), lungi dall'essere l'immagine tradizionale delle *rural stabilites*, rappresenta l'esemplificazione di questo compromesso imperfetto. Come afferma Brown, "[a]lmost inadvertently [...] Pope makes his main exemplar of rigoristic morality also a representative of the concrete works of capitalist prosperity" (Brown 1985, 116).

Il riconoscimento implicito della potenza del capitale è a ben vedere già presente nel momento in cui l'origine appare come svolta epocale dalla quale è impossibile recedere (l'epilogo dell'azione epico-tragica proiettato nel futuro ne è la conferma). La rappresentazione dell'economia monetaria come fenomeno irreversibile, e dunque in qualche modo necessitato, presuppone già la sua tacita legittimazione. Le sembianze del mito apposte al racconto epico-tragico configurano tale irreversibilità come condizione ontologica della Storia, sanzionata dal ricorso da parte dell'*implied dramatic speaker* alla provvidenza divina ("careful Heav'n") che interviene a governare il corso della storia inaugurato dall'uomo, dopo che in origine quest'ultimo era prevalso sul dettato divino imposto alla natura. Essa rende il rapporto con il denaro *naturale* radicandolo nella psicologia umana, nelle passioni ("'Tis Heav'n each Passion sends", Pope 1951, 161), ovvero determinando due opposti atteggiamenti: "To squander these, and those to hide agen". Attraverso la mitologizzazione delle origini, che comporta dunque l'ambigua sovrapposizione non solo di epica e tragedia, ma anche di azione umana e sanzione divina, Pope inserisce implicitamente il suo discorso nell'alveo della storia del capitalismo a partire dalla sua affermazione ideologica, interpretando il passato in chiave di dominio del presente – ironicamente, l'opposto dell'accezione neoclassica della storia, che interpreta il passato come chiave di comprensione del presente. Viene così rimossa la sua vera origine (la sua preistoria, direbbe Benjamin), ovvero la sua natura arbitraria; sia in termini di convenzione propria dello statuto della moneta, sia in termini di violenza, assenza di *nomos*, riguardante la genealogia più immediata del capitale in Inghilterra, ciò che Marx definisce accumulazione primitiva (e che smentisce ogni speranza di cristiana moderazione riposta nell'azione della classe aristocratica).

La condanna perciò non si traduce mai in rifiuto assoluto, vuoi motivato da una critica radicale o da un intento palinogenetico. Al contrario, poiché la *Persona* dell'*implied dramatic speaker* afferma che la sua visione coincide con quella del cielo ("And surely, Heav'n and I are of a mind", Pope 1951, 8), il racconto delle origini appare assumere ironicamente i contorni

di una profezia secolarizzata, senza finalità escatologiche – ciò è tanto più significativo in quanto lo stesso Pope, come si vedrà, ricorrerà più avanti esplicitamente al tema profetico. Un profetismo secondo cui l'attuale potere dell'oro, in quanto condizione ontologica, si ripropone identico a se stesso nel futuro – mito e profezia si compenetrano in quanto entrambi rivelazione ed entrambi legati strutturalmente alle forme dell'epica e della tragedia. Tale visione profetica non indica il superamento della Storia con la venuta del Cristo e l'avvento del Regno, bensì annuncia, all'interno del tempo post-lapsario, l'eterno ritorno dell'uguale, ovvero di una Storia che si riduce a storia del capitale (ancora una volta in opposizione alla sua concezione organicista neoclassica intesa come ascesa e caduta di civiltà), con il suo conseguente portato tragico ed epico di decadenza e progresso, libertà e predestinazione. In ciò risiede l'aspetto enigmatico e sibillino proprio della profezia, anch'esso orientato verso una prospettiva tutta immanente, che si volge dunque in narrazione ambigua, sospesa fra esiti opposti.

Il profetismo secolarizzato che emerge dalla narrazione delle origini appare doppiamente ironico alla luce dell'invettiva satirica rivolta dal locutore nel corso dell'epistola al fenomeno del credito e ai suoi promotori, ovvero agli sviluppi finanziari più recenti ed eclatanti del capitalismo. L'immagine di una profezia svilita, senza messianismo e senza redenzione, che egli utilizza per rappresentare la logica probabilistica del credito nella sua dimensione cartacea ("A leaf, like Sybil's, scatter to and fro/Our fates and fortunes", Pope 1951, 75-76) e coloro che lo praticano (Sir Balaam, allusivo del personaggio biblico incarnazione del falso profeta), sarebbe già in una certa misura rinvenibile nelle modalità narrative dell'origine – peraltro anch'esse veicolate, così come tutta l'epistola, su fogli di carta¹².

La storia del capitale. Ancora su tragedia, epica e profetismo mondano

Il quadro problematico si conferma nella rappresentazione della civiltà inaugurata dall'atto originario. In un contesto temporale che assume i contorni di un presente assoluto, i benefici dell'economia monetaria ("Useful, I grant, it serves what life requires", Pope 1951, 29) e i suoi risvolti negativi ("But dreadful too", Pope 1951, 30) vengono declinati in forma di ideale dialogo drammatico caratterizzato dalla figura dell'antitesi, la cui natura contrastiva è assecondata dal distico eroico, ovvero dalla forma *self-contained* di ciascun verso (Sitter 2007; Salvaggio 1983). Tale dialettica comporta sul piano metanarrativo il completo dispiegamento dei due distinti *mode*, tragico ed epico, che ora connotano la rappresentazione dell'azione, ovvero il corso della Storia, nella sua parte mediana e finale. La moneta diviene

¹² Wasserman (1960, 25) evidenzia come l'analogia fra la carta moneta e i fogli della Sibilla contenga una doppia accezione negativa. In ottica pagana, nel senso di una profezia imperfetta, a causa dei fogli sparsi nel vento che compromettevano la previsione del futuro (il riferimento è a Virgilio, *Eneide*, VI, 116-119); ma anche in ottica cristiana, in questo caso per contrasto, dal momento che gli *Oracula Sybillina* sono intesi nella tradizione cristiana, alla stregua del *Vecchio Testamento*, come preconizzatori dell'avvento del Cristo. La carta moneta rappresenta allora la sua versione blasfema, che non annuncia la vera fede e la salvezza dell'uomo, bensì la falsa religione del denaro e la sua dannazione. Entrambe le accezioni assumono una connotazione ironica alla luce del profetismo secolarizzato del locutore.

protagonista al pari dell'uomo; la sua personificazione è il segno della sua potenza rivoluzionaria, a un tempo creatrice e distruttrice.

Il potere di scambio del denaro, che emancipa dalle contingenze di natura ("What Nature wants, commodious Gold bestows", Pope 1951, 21) e che crea una società fondata su uno sviluppo teoricamente illimitato ("Trade it may help, Society extend", Pope 1951, 31), contribuendo da ultimo anche alla sicurezza e alla prosperità dello Stato ("It raises Armies in a Nation's aid", Pope 1951, 33)¹³, rimanda a un'idea di epica rivisitata nei contenuti e nella morale, incentrata sulle imprese del capitale, in cui il meraviglioso, sotto forma di meccanismo virtuoso, è intrinseco alla sua logica di espansione e al suo esito felice. L'eroe di tale quadro è la moneta con la sua presenza onnipervasiva; lo spazio nel quale opera in un tempo continuo e progressivo, contraddistinto dalla sua graduale, inarrestabile conquista, è quello propriamente epico, estensivo, che comprende più ambiti, naturale, sociale e finanche politico. Tuttavia la narrazione è condensata in un esiguo numero di versi sintatticamente autonomi la cui concisione conferisce al contempo sobrietà al tono encomiastico (preludio alla prosa piana del trattato economico), al movimento ampio della celebrazione propri del genere epico, e per contro stereotipicamente enfatizzati nei poemi neoclassici.

All'epica così configurata come storia legittimante dell'impero del capitale si contrappone dialetticamente la forma tragica riconducibile all'eccesso, alla degenerazione del sistema. La rappresentazione economicamente virtuosa si incrina; la moneta viene additata come causa di una serie di piaghe sociali, l'ingiustizia distributiva ("But how unequal it bestows, observe", Pope 1951, 23), l'avidità, il desiderio illimitato di acquisizione che annulla la differenza fra necessario e superfluo, lecito e illecito, in quanto ogni cosa è divenuta bene fungibile sul mercato ("And if we count among the needs of life/Another's Toil, why not another's Wife?", Pope 1951, 27-28). La narrazione si articola in una serie di situazioni spazio-temporali ben definite, drammaticamente intensive (ancora una volta assecondate dalla concisione del pentametro giambico *self-contained*) che succedono al tempo continuo e allo spazio onnicomprensivo del *mode* epico. L'*hamartia* originaria, la scoperta e l'utilizzo dell'oro, ha condotto l'uomo e la società alla catastrofe. Secondo un disegno drammatico che rievoca per certi aspetti la tragedia elisabettiana, il denaro, personificato alla stregua del *machiavellian villain*, trascina alla rovina coloro che lo perseguono sia come strumento che come fine, in quanto è accusato di indurre a veri e propri atti criminosi, assassinii ("the dark Assassin hires"), ruberie ("lures the Pyrate"), corruzione sul piano privato ("corrupts the Friend" Pope 1951, 32) e su quello politico ("bribes a Senate, and the Land's betray'd", Pope 1951, 34). Segno di una Storia pervasa dalla presenza del male, del demoniaco, che si rivela impermeabile a qualsiasi tentativo di riscattarlo e trascenderlo entro un ordine metafisico superiore. L'effetto complessivo, tuttavia, non è quello di un ribaltamento del giudizio, bensì di una dialettica permanente, che attesta "the equal capacities of riches for

¹³ Il verso allude in particolare alla fondazione della Bank of England (1694), avvenuta in occasione del prestito elargito dal *syndicate* capeggiato da Sir Gilbert Heathcote (citato nell'epistola come "The grave Sir Gilbert", Pope 1951, 103) a favore della monarchia allo scopo di sovvenzionare le campagne militari in Europa, a fronte del quale la Banca fu autorizzata a far circolare le proprie banconote fiduciarie, dando così inizio all'era del cartalismo.

good and evil” (Wasserman 1960, 24) e che dunque presuppone implicitamente la loro giustificazione, sebbene in un quadro tutt'altro che risolto.

La stessa ambigua legittimazione del capitale si ripropone specularmente in negativo allorché il discorso evoca, in tono semiserio, l'ipotesi di un ritorno al modello economico premonetario. Se il denaro, grazie alla sua maneggiabilità, è lo strumento ideale della corruzione (“secret Gold”, Pope 1951, 38), l'economia del baratto al contrario ha rappresentato (e rappresenterebbe, nel caso di una sua riadozione) un deterrente, dal momento che le regalie assumerebbero una forma ingombrante alquanto imbarazzante, sia per il corruttore, sia per il corrotto: “Oh! That such bulky Bribes as all might see,/Still, as of old, incumber'd Villainy!” (Pope 1951, 35-36). Tuttavia l'ipotesi di un suo riuso in altri contesti altrettanto censurabili rivela la sua impraticabilità. In una serie di “Hogarthian cartoons” (Wasserman 1960, 24) dedicati al gioco d'azzardo quale sistematica occupazione alla moda della nobiltà (significativamente, nell'immaginario contemporaneo anche l'attività borsistica rientrava in questo ambito), il locutore tratteggia ipotetiche situazioni in cui gli antichi riti e premi legati alle competizioni sostituiscono la posta in denaro: “His Grace will game: to White's a Bull be led,/With spurning heels and with a butting head./To White's be carried, as to ancient games,/Fair Coursers, Vases, and alluring Dames” (Pope 1951, 55-58).

Il quadro anacronistico, in questo caso la trasposizione di elementi del passato nel presente, ulteriore variante di quella deformazione ironica del profetismo che informa l'epistola, suscita un effetto farsesco, se non addirittura grottesco. Tuttavia l'efficacia del rimedio è solo apparente, poiché basata su un paradosso, un'ipotesi unicamente letterale che conferma l'impossibilità di attualizzare il passato precapitalistico. Tale impossibilità assume, analogamente all'asserzione dell'irreversibilità del capitale, significati ambivalenti che riecheggiano il mito delle origini e le sue modalità ibride di rappresentazione del nuovo orizzonte destinale. L'anacronismo, che sul piano del contenuto richiama l'operazione popiana del *mock-heroic*, evoca da un lato il degrado della modernità rispetto all'età arcaica. Il senso eroico e sublime della competizione, il suo rituale insieme civile e religioso, simbolo di un tempo e di un'umanità ormai inattingibili, sottolineano per contrasto la prosaicità del presente, dove l'assenza di ideali, la corruzione, il vizio triviale del gioco d'azzardo sono la diretta conseguenza del trionfo del capitale e delle sue pratiche effimere cui la società è tragicamente votata. Dall'altro lato la stessa trasposizione letterale del passato evidenzia, da una prospettiva tutta contemporanea, l'estraneità dell'antico, e dunque paradossalmente il suo difetto di proprietà e di decoro alla luce della specificità storica del presente. Gli antichi riti e premi in natura sarebbero sviliti nella loro dimensione attualizzata da tutta una serie di soluzioni imbarazzanti che coinvolgerebbero personaggi eminenti dell'aristocrazia georgiana, qui allusi: “Shall then Uxorio, if the stakes he sweep,/Bear home six Whores, and make his Lady weep?/Or soft Adonis, so perfum'd and fine,/Drive to St. James's a whole herd of swine?” (Pope 1951, 59-62). Ciò significa riconoscere implicitamente come peculiari e legittime anche le pratiche capitalistiche, incluso il rischio finanziario e la sua versione ludica (“the nation's last great trade, Quadrille!”, Pope 1951, 64), in quanto frutto di una cultura emancipatasi dal passato, di un processo evolutivo irreversibile, così come si delinea nel mito delle origini.

Il discorso sul capitale, tuttavia, comprende anche il particolare, in quanto si focalizza sulle microstorie dei singoli individui, i cui comportamenti in merito all'uso delle ricchezze, secondo la tesi dell'epistola, sono condizionati da aspetti psicologici legati alla natura delle passioni. Il rapporto degli uomini con il denaro, afferma il locutore, è governato in particolare dalla passione dominante che caratterizza ogni individuo ("The ruling Passion, be it what it will", Pope 1951, 155) e che determina due opposti atteggiamenti, lo sperpero e l'accumulo, a seconda di quella prevalente¹⁴. Sebbene la prospettiva sia differente, anche in questo caso il quadro problematico persiste. Anzi, l'ambiguità diviene vera e propria aporia nel momento in cui alle microstorie degli eccessi dell'uso, narrate secondo modalità tragiche, si contrappone nel corso dell'epistola una loro sintesi conciliata dai toni profetici, in cui provvidenzialismo ed *epos* si saldano.

I *character sketch* di "Old Cotta" (Pope 1951, 179) e "his Son" (199) sono incentrati sui rispettivi eccessi causati dal "shining mischief", nel primo caso inteso come fine, nel secondo come strumento. Esso conduce alla rovina, ancora più pervasiva in quanto non evento occasionale ma comportamento sistematico, proprio perché connaturato alle passioni, ovvero intrinseco alla disposizione naturale dell'uomo. L'*hamartia* originaria appare qui ridefinita: essa risiede non solo nella scoperta dell'oro, ma ancor prima nell'imperfezione dell'uomo, nella sua intrinseca natura passionale, pronta ad accogliere la moneta come suo inevitabile destino tragico, sanzionato dalla stessa volontà divina ("careful Heav'n"). Nei *character sketch* di "Old Cotta" e "his son" il modello contemporaneo dell'*affective tragedy* viene completamente ribaltato. In questo caso non è la situazione sventurata, ingiusta del protagonista (molto spesso la donna innocente e remissiva) a provocare il *pathos*, ovvero a suscitare la pietà e la compassione da parte del pubblico, quanto piuttosto il *tyrannical humour* degradato a vizio monetario dell'eroe tragico a creare situazioni costantemente infelici senza possibilità di catarsi.

"Old Cotta sham'd his fortune and his birth" (Pope 1951, 179), poiché preda del peccato dell'*avaritia*, dell'idolatria del capitale, che trasforma la ricchezza in indigenza. A dispetto dei doveri e delle regole imposte dallo status nobiliare, la sua dimora è fredda e inospitale ("Like some lone Chartreux", Pope 1951, 189) e il suo stile di vita frugale ("Silence without, and Fasts within the wall", Pope 1951, 190) una sacrilega perversione degli ideali classici e cristiani della vita semplice e dell'autentica felicità. L'accumulazione si configura come rinuncia demoniaca, sottrazione di vita ("No rafter'd roofs with dance and tabor sound", Pope 1951, 191), solitudine e ostilità verso l'altro, il viandante ("Benighted wanderers, the forest o'er/Curse the sav'd candle, and unop'ning door", Pope 1951, 196) o il bisognoso ("the gaunt mastiff growling at the gate/Affrights the beggar", Pope 1951, 198). La visione

¹⁴ Il concetto di passione non è qui da intendersi nel senso cartesiano come possibile via alla perfezione dell'anima, a condizione che l'individuo ne mantenga il controllo, ma come eccesso che, al contrario, "conquers Reason still" (Pope 1951, 156), rendendola addirittura schiava. Pope ripropone qui la sua teoria, espressa precedentemente nell'*Essay on Man*, di una "master passion in the breast" (Pope 1950, II, 131) che fagocita tutte le altre e che rappresenta "The mind's disease" (II, 138). Una teoria che peraltro si contrappone a quanto egli afferma nello stesso componimento poco prima, dove la funzione della ragione nei confronti degli impulsi istintuali sarebbe quella di "check [...] and advise" (II, 70), ovvero quella di confinarli "to due bounds" (II, 119).

distopica emerge ora dalle singole microstorie: il possesso egoistico, esasperato di ricchezze, nella sua coazione a ripetere, diviene dannazione infernale, scandita da un tempo e uno spazio tragicamente svuotati, immobili, che equivalgono alla morte.

Il giovane Cotta rappresenta il vizio opposto, l'eccesso della dilapidazione, poiché per rimediare alle ristrettezze imposte dal padre "mistook the reverse of wrong for right" (Pope 1951, 200). L'abbondanza smodata della tavola ("What slaughter'd hecatombs, what floods of wine", Pope 1951, 203), l'ospitalità oltremodo generosa non sono però consacrate all'auto-celebrazione bensì alla causa politica della corona e del governo *whig*, di cui egli è entusiasta sostenitore, "'Tis George and Liberty that crowns the cup" (207). Per questo impegna tutte le risorse della sua proprietà ("oxen", Pope 1951, 206, "woods", 209, "[w]ool", 211) per finanziare il disegno espansionistico della corona e del governo, fino alla vendita della terra, "Last, for his Country's love, he sells his Lands" (212). La dissennata dilapidazione di ricchezze è scandita dal tempo drammaticamente progressivo del depauperamento, fino alla rovina economica; beffardo contrattare dell'invenzione del tempo come investimento e come profitto alla base del modello capitalistico. In città, nelle vesti di patriota, non ha miglior fortuna; il sacrificio che lo ha condotto al dissesto patrimoniale non sarà ripagato ("In vain at Court the Bankrupt pleads his cause", 217) e la nazione, ossia il potere *whig* che la rappresenta, lo abbandona cinicamente al suo destino giudiziario ("His thankless Country leaves him to her Laws", 218). Come sottolinea Jones (2013, 78), "Cotta gravely misunderstands the political marketplace, to the extent that he believes that honest investment in it will always be rewarded and that those who call themselves patriots will always be accepted as such". Nella mesta parabola del giovane Cotta emerge l'intreccio perverso fra politica e capitalismo, condensato nell'immagine di certa nobiltà che, illusa da seducenti miraggi economici, si compromette con il nuovo potere *whig*, dal quale rimane tragicamente ingannata. Sotto questo aspetto, il *character sketch* del giovane Cotta si pone anche come alternativa attualizzata dell'*heroic tragedy* con finale luttuoso. Qui la storia non è lo sfondo esotico per lo sfoggio retorico di passioni melodrammatiche, ma la realtà prosaica dell'Inghilterra contemporanea, caratterizzata da lotte e intrighi politici. La catastrofe non è provocata dal dissidio inconciliabile fra amore e onore, bensì dalla scelta del dovere patriottico verso il proprio paese, che si traduce nel sostegno alla corona e al governo *whig*. Tale scelta si rivela fatale in quanto la causa politica è totalmente corrotta e compromessa con la nuova realtà finanziaria, che ridefinisce l'etica pubblica secondo una logica meramente affaristica.

Gli eccessi dell'uso, tuttavia, sono interpretati in un altro passo dell'epistola relativo alla storia del capitale in una prospettiva affatto differente. I risvolti tragici legati ai comportamenti individuali lasciano il posto a una visione profetica delle opposte passioni che assume al contempo carattere provvidenzialistico e *mode* epico. Tale rappresentazione non si presenta problematicamente intrecciata a quella tragica ma ne costituisce l'alternativa, determinando così un'aporìa nel discorso.

La funzione della provvidenza, evocata nell'*exordium*, viene ulteriormente definita. Essa indirizza l'atteggiamento degli uomini nei confronti del denaro verso esiti opposti ("diff'rent men directs to diff'rent ends", Pope 1951, 162), secondo un disegno che armonizza gli estremi e li sussume in una disposizione superiore, espressione della volontà

divina: “Extremes in Man concur to general use” (Pope 1951, 164). Gli eccessi trovano una composizione secondo il principio della *discordia concors*, un disegno non immediatamente percepibile e anzi precluso agli uomini, ma espressione di un assetto del mondo che, benché frutto di una sintesi superiore, rimanda alla logica immanente del capitale, alle sue dinamiche impetuose e in apparenza caotiche, a cui tuttavia è sotteso un ordine economicamente virtuoso¹⁵.

Le molteplici, opposte azioni che coinvolgono la moneta vengono sussunte in una visione assoluta di conflitto e da ultimo di ordine che per ampiezza di argomento si configura come inedito esempio di narrazione epica. Il caos apparente dell'imperfezione degli estremi si tramuta, in virtù di un ribaltamento peripeteico operato dall'intervento provvidenziale del meraviglioso, in una sintesi conciliata. Il passaggio dalla situazione infelice a una risoluzione felice rimanda alla struttura dell'*heroic play* drydeniano, “an imitation, in little of the Heroick Poem” (Dryden 1978, 10) rivisitato ironicamente, in cui “[p]eripatetic action, complicated intrigue [...] and denouement” (Kirsch 1965, 18) sono evocati nel breve spazio di alcuni versi che hanno per protagonista non l'*Herculean hero*, bensì la somma degli individui nei loro comportamenti quotidiani riguardanti la vita della moneta.

Il *modus operandi* della macchina del meraviglioso, ovvero la sua dimensione sovranaturale e però verosimile, è assicurata dalla similitudine con il mondo naturale, soggetto allo stesso criterio provvidenziale di riconciliazione dei contrari: “Extremes in Nature equal good produce” (Pope 1951, 163). Il medesimo potere (“That Pow'r”, 166) che controlla e regola i fenomeni naturali – i moti opposti delle maree, gli eventi atmosferici estremi (168), così come i cicli di coltivazione della terra (167) – e che trae la vita dalla morte e la continuità dal mutamento (“Builds life on Death, on Change Duration founds”, 169) sovrintende anche ai gesti e alle azioni degli uomini in materia di ricchezza. L'epica delle “perpetual Revolutions” (Pope 1951, *The Argument*, 10) naturali si sovrappone all'epica delle rivoluzioni culturali innescate dalla moneta secondo un unico disegno provvidenziale (“the Order of Providence”, Pope 1951, *The Argument*, 10). La similitudine con i cicli ricorrenti della natura conferisce al dinamismo potenzialmente entropico degli eccessi monetari un carattere virtuoso secondo un'accezione distintamente materiale, evocato da concetti come *good* e *general use*. Una virtù che, paradossalmente, pare eguagliare, se non addirittura superare, i benefici dell'utilizzo etico e responsabile della ricchezza.

La storia gloriosa del capitale ribadisce così la sua valenza trans-storica omologandosi alla storia naturale senza tempo. Profetismo e narrazione epica si compenetrano, in questo caso per magnificare non la *agency* umana, come nel caso del mito delle origini, bensì la volontà divina, che tuttavia la destina ai medesimi scopi. Tale prospettiva, che salda realtà

¹⁵ La nozione di *discordia concors* ha una lunga tradizione classica di formulazione: Empedocle, Platone, Cicerone, Orazio, Plotino. In seguito, annota Wasserman, “The doctrine appears in the writings of many of the Fathers and spread widely in the Renaissance, to account not only for the form and operation of the material universe, but also for politics, commerce, ethics and arts” (Wasserman 1960, 36). L'idea di armonia dell'universo come esito del conflitto fra contrari scaturito dalla volontà divina, le cui finalità devono rimanere un mistero da non indagare per l'uomo (“Know then thyself, presume not God to scan”, Pope 1950, II, 1), si contrappone alla concezione illuministica della natura quale espressione della ragione universale che ordina le cose verso i loro fini, e in quanto tale essa stessa religione naturale.

immanente e trascendenza, contingenza e verità universali, storia ed eternità, si configura di conseguenza, così come è proprio della narrazione epica, anche come profezia. La *Persona* dell'*implied dramatic speaker* assume il ruolo di profeta, colui che rivela a Bathurst e ai lettori una verità non immediatamente percepibile ("Hear then the truth", Pope 1951, 161), i cui fini ultimi, in accordo alla natura enigmatica della profezia, risultano per l'uomo insondabili. Nonostante il richiamo al trascendente e all'imperscrutabilità del disegno provvidenziale, tuttavia, tale profetismo si configura, in accordo alla peculiare forma di epica di cui è espressione, ancora una volta come previsione secolare, che attribuisce alla presenza dell'oro e al suo uso non solo carattere irreversibile, ma anche di utilità generale, quantunque scaturita da modalità imprevedibili.

Il provvidenzialismo evocato dal locutore, che nega qualsiasi nesso fra ricchezza e legittimità morale al suo possesso, e pure fra ricchezza e possibilità di salvezza – "No grace of Heav'n or token of th'Elect; Giv'n to the Fool, the Mad, the Vain, the Evil" (Pope 1951, 18-19) –, si colloca programmaticamente agli antipodi di quello protestante e della sua idea di predestinazione. Allo stesso modo si differenzia da quello positivo teorizzato da Defoe e operante su scala globale allo scopo di favorire i commerci e con essi l'intraprendenza e il lavoro degli uomini: "[...] how Providence – scrive Defoe sulla *Review* del 3 febbraio 1713 – concurs in, and seems to have prepared the world for, commerce; assists us in the diligent pursuit of needful improvement, and seems to expect trade should be preserved, encouraged and extended by all honest and prudent methods" (Payne 1951, 109).

Gli eccessi che si traducono in *general use*, sebbene tale concetto rimanga indeterminato e subordinato alla volontà divina (Nicholson 1994, 142), richiamano piuttosto, così come è stato evidenziato da Brown (1985, 110) in contrasto con la lettura di Alpers (1958) e Wasserman (1960), la tesi mandevilliana dei "Private Vices, Publick Benefits", espressa in *The Fable of the Bees*¹⁶.

Secondo Mandeville, le motivazioni dell'agire umano, svincolato da qualsiasi forma di provvidenzialismo, sono puramente egoistiche, per cui non esiste di per sé azione moralmente virtuosa. Al contrario azioni che, giudicate singolarmente e da un punto di vista cristiano, sono il prodotto di vizi privati, possono arrecare benefici materiali alla società. Prodigalità e avarizia, in particolare, sono considerate da Mandeville 'vizi' quanto mai necessari al buon funzionamento di un'economia dinamica come quella capitalista, ritenuta fondamentale per il benessere e la prosperità di una nazione: "I look upon Avarice and Prodigality in the Society as I do upon two contrary Poysons in Physick, of which it is certain that the noxious qualities being by mutual mischief corrected in both, they may assist each other, and often make a good Medicine between them" (Mandeville 1724, 108); e

¹⁶ Wasserman confuta l'ipotesi di una lettura mandevilliana del passo dell'epistola disgiungendo, a mio avviso artificiosamente, la prospettiva trascendente da quella immanente. La riconciliazione degli estremi è un atto sovranaturale e poiché si riferisce alla condizione morale dell'umanità nella sua interezza e non a quella del singolo individuo, pensare che l'individuo possa contribuire attivamente alla sua realizzazione è un'eresia. Perciò, secondo Wasserman, non si può attribuire a Pope l'idea di Mandeville secondo cui i vizi privati si mutano in virtù pubbliche in quanto "that which is truly a Christian vice is disposed by God into a total good in terms of God's mysterious purpose" (35).

ancora: “[...] what we call Evil in this World, Moral as well as Natural, is the grand Principle that makes us sociable Creatures; the solid Basis, the Life and Support of all Trades and Employments without Exception: That there we must look for the true Origin of all Arts and Sciences; and that the Moment Evil ceases, the Society must be spoiled, if not totally dissolved” (464).

L’analogia con le tesi di Mandeville evidenzia ulteriormente la dimensione economicamente virtuosa della sintesi provvidenziale degli opposti teorizzata dal locutore, e per riflesso la contraddizione insita nella condanna degli eccessi di “Old Cotta” e “his Son”, le cui azioni non possono considerarsi negative in quanto in realtà necessarie al compimento del disegno generale (la stessa aporia emerge in positivo con il ritratto di “the Man of Ross”). Tale contraddizione, che si sostanzia nella presenza di due modelli etici distinti e inconciliabili, segno della difficoltà da parte di Pope “in connecting his satire with his ‘philosophy’” (Brower 1959, 251), si manifesta sul piano metanarrativo nel conflitto non solo fra *mode* epico e tragico, bensì anche fra l’*agency* che connota la parabola drammatica dei due Cotta e la predestinazione alla base del disegno provvidenziale di *concordia discors*.

Coda. Il racconto di Sir Balaam: morality versus novelisation

Le ambiguità ideologiche che caratterizzano alcuni passaggi nodali dell’epistola sembrano lasciare spazio nella sezione finale, allorché la *Persona* dell’*implied dramatic speaker* narra la storia luttuosa di Sir Balaam (Pope 1951, 349-402), a una condanna senza appello dello sviluppo capitalistico e finanziario. Così si esprime Brown in merito: “the vignette of sir Balaam helps to reinstate by assertion a security of assessment that the body of the epistle tends to erode” (1985, 114). In realtà, proprio attraverso un’analisi di genere che tenga conto dei rimandi intertestuali e delle molteplici allusioni presenti nel “tale” finale, è possibile affermare che anche qui emerge, sebbene in forma più sfumata, la stessa problematicità che ricorre nella storia del capitale (in un certo senso il *tale* può ritenersi parte di essa in quanto in entrambi i casi storia e finzione si mescolano). E ancora una volta, significativamente, tale problematicità è espressa sul piano narrativo da un conflitto latente di generi riconducibile a variazioni sulla forma tragica ed epica.

D’altra parte, che il discorso sulla rivoluzione finanziaria e il conseguente scandalo borsistico della South Sea Company non sia esente da ambiguità, in accordo al tenore prevalente dell’epistola, lo attesta pure il passo precedente in cui viene introdotto il tema (Pope 1951, 135-152). La figura centrale dello scandalo, Sir John Blunt, consegnato alla giustizia e duramente sanzionato quale ideatore ed esecutore del piano finanziario, viene apostrofato come “Much injur’d Blunt!” (135). A questo proposito Erskine-Hill sottolinea l’“ambiguity with which Blunt is attacked and yet also in a sense defended” (Erskine-Hill 1972, 228-229). Nelle parole del locutore – a cui evidentemente non è estranea la posizione personale di Pope, che ha aderito come sottoscrittore all’operazione speculativa, e da cui ne è uscito con “half of what he imagined he had” (Sherburn 1956, 53) – la figura di Blunt assume un doppio significato. Egli rappresenta il principale responsabile della febbre speculativa, della dissennata ricerca del lucro che ha contagiato l’intera nazione; colui che, ironicamente, ha

posto fine allo scontro politico in Parlamento corrompendo nella stessa misura i rappresentanti di entrambi gli schieramenti allo scopo di realizzare il suo spregiudicato disegno: "And nobly wishing Party-rage to cease,/To buy both sides, and give thy Country peace" (Pope 1951, 151-152). E tuttavia egli è stato eccessivamente punito ("Much injur'd") in quanto assurto a capro espiatorio, reo di aver rivelato, grazie alla sua attività, una situazione endemica, un malessere profondo nel paese, da lui stesso definito nel suo memoriale *A True State of the South Sea Scheme* (1722) "The Distemper of the Times" (Erskine-Hill 1972, 220), in cui prevale l'ingordigia e il miraggio di una ricchezza facile. L'ulteriore ironia collegata al suo ruolo di profeta (tale anche in quanto Dissenter), ispirato non da Dio bensì da un negromante ("A wizard told him in these words our fate:/At Length Corruption, like a gen'ral flood [...] Shall deluge all; and Av'rice creeping on,/Spread like a low-born mist, and blot the Sun", Pope 1951, 136-140), è altrettanto ambigua, o meglio paradossale. Blunt è raffigurato al contempo come la versione secolarizzata e l'inversione parodica della figura scritturale di Noè, "uomo giusto e integro tra i contemporanei" (*Genesi* 6, 9), che fustiga i nuovi peccatori ("Statesman and Patriot [...] Peeress and Butler [...] Judges [...] and Bishops [...] And mighty Dukes", Pope 1951, 141-144) e la loro immoralità pubblica, di cui però risulta essere uno dei maggiori responsabili. Egli annuncia il diluvio ("See Britain sunk in lucre's sordid charms", 145), il fiume di corruzione e di carta moneta che sommerge con i suoi miasmi la nazione, dal quale tuttavia non verrà risparmiato.

La sibillina condanna di Blunt, per cui "no clear line appears [...] to separate good absolutely from bad" (Atkins 1983, 71), può essere intesa come segno ulteriore dell'impossibilità di conciliare appieno Storia e moralità; una Storia che comporta in questo caso anche il diretto coinvolgimento, la compromissione da parte dell'autore reale Pope. Nel racconto di Sir Balaam, ogni riferimento esplicito ai protagonisti è assente; Boyce (1962, 16) lo inserisce nei "portraits of individualized figures that were [...] either altogether imaginary or deliberately altered copies of real people". La rivoluzione finanziaria, con i suoi scandali, si condensa in una biografia immaginaria e il conflitto fra Storia e moralità assume di nuovo la forma, seppur più rarefatta, di una perturbante commistione di generi.

Sitter ascrive il racconto di Sir Balaam al nuovo genere del *character progress* letterario, in voga presso gli autori augustei, che coniuga satira in versi e narrazione breve e che egli definisce in questi termini: "brief narratives, generally in poetic satire [...] that portray a character by giving his or her ill-fated career [...] disaster, or an ironic success" (Sitter 1991, 6). E aggiunge: "These sketches differ from the 'characters' of Theophrastus and those popular throughout the seventeenth century in being linear and dynamic" (6-7)¹⁷. Nel *tale* di Sir Balaam, considerato "the most elaborate of Pope's character progresses" (27), sono proprio le modalità con cui Pope utilizza questa forma diegetica innovativa che producono effetti ibridi di genere, segno ricorrente dell'*impasse* ideologica che caratterizza il testo.

Solo in apparenza epilogo drammatico a sé stante, la storia luttuosa di Sir Balaam si configura nell'economia dell'epistola come *exemplum* negativo, supplemento diegetico (specu-

¹⁷ Su questo punto, Bos sottolinea come nell'epistola "both types of character sketch are present", indicando come esempio il ritratto dei due Cotta: "The behaviour of the miser is depicted in a traditional, static way. The actions of his prodigal son [...] are described in a clearly indicated temporal sequence" (Bos 1998, 152).

lare e contrario a “the Man of Ross”) a supporto del messaggio cristiano del testo, inteso come *sermo* che esorta alla virtù in tema di ricchezze (Wasserman 1960, 14). Dell'*exemplum* aneddotico, rivisitato in chiave satirica, esso ritiene la forma breve, il senso eloquente degli eventi, disposti secondo un rigoroso ordine cronologico e narrati come fatti realmente accaduti; in questo caso arricchiti con esplicite allusioni bibliche (come nel caso di Blunt) al personaggio di Balaam e alle tentazioni di Giobbe (Pope 1951, 350). Ed è proprio la presenza del demonio, del tema della morte e della caducità delle cose terrene, insieme alla dimensione allegorica del protagonista, *humanum genus more oeconomico*, a rimandare allo stesso tempo a una versione altrettanto negativa, tragico-satirica della *morality* medievale.

Come sottolinea Sitter, “Pope’s Satan frames the progress almost from the beginning” (Sitter 2007, 28)¹⁸. Il *Vice*, nella forma del demone in persona, si insinua nella coscienza di Balaam soggiogandola attraverso le operazioni sofisticate della finanza, suo strumento in quanto sua creatura: “The Tempter saw his time; the work he ply’d/Stocks and Subscriptions pour on ev’ry side” (Pope 1951, 369-370). Nel beffardo stravolgimento del mito di Danae – una lettura allegorica cristiana che assegna a Satana la parte di Giove (Wasserman 1960, 52-53) –, la pioggia d’oro diviene letteralmente tale e sancisce, con la ricchezza acquisita, la dannazione di Balaam: “the Daemon makes his full descent/In one abundant show’r of Cent. per Cent/Sinks deep within him, and possesses whole” (Pope 1951, 371-373). Sebbene egli sia “clear [...] of all other vice” (368), non vi è alcuna virtù pronta ad assisterlo; né tantomeno lo sorregge l’iniziale religiosità, la sua fede puritana, che al contrario legittima da subito, e anzi promuove la sua ricerca di guadagno: “Constant at Church, and Change” (347) – in ciò del tutto simile al Balaam biblico, che si professa vicino a Dio solo per ottenere la ricompensa materiale di Balak.

Il suo *progress* non implica dunque degenerazione, distacco dalle origini, poiché il germe della corruzione è già insito nell’apparente santità della sua condotta (“such saintship”, Pope 1951, 349). Dove vige il dominio del capitale – la “London column” (339) costituisce il cuore del distretto mercantile popolato dai *dissenters* come Balaam –, l’originaria tentazione di Satana si ripresenta in una forma definitiva che non prevede possibilità di riscatto e salvezza. Essa è scandita da un ulteriore riferimento biblico, ovvero dalla trasposizione parodica del racconto di Giobbe e della sua vittoriosa resistenza; il successo del demonio, a differenza della fonte, è dovuto al fatto che egli ora “tempts him by making rich, not making poor” (Pope 1951, 352)¹⁹. Wasserman (1960) evidenzia una serie di inversioni rispetto

¹⁸ Sitter (1991) individua nel *progress* del personaggio dieci stadi: “(1) begins as a ‘sober’ citizen with respectable credit rating; (2) inherits his father’s knighthood and estate and becomes the beneficiary of two dubious Cornish shipwrecks; (3) spends more, steals a diamond, and satisfies his conscience; (4) invests in stocks and swells to corporation director; (5) appears as a ‘man of spirit’ too busy for church or to notice his wife’s death; (6) marries quality, ‘bows at Court, and grows polite’; (7) buys a commission for his son and marries his daughter to a viscount; (8) gains a seat in Parliament and becomes a pensioner; (9) takes a bribe and hangs for it; (10) evades self-recognition to his last breath” (27-28).

¹⁹ La parodia di Pope lascia intatto il prestigio e il capitale simbolico del testo originale (ipotesto) che serve a connotare in termini negativo-differenziali il testo che risulta dalla trasformazione parodica (ipertesto). Non vi è alcuna fusione di orizzonti, né legittimazione reciproca; l’ipotesto rimane intatto, non scalfito nella sua autorità riproponendosi integralmente come modello anche nei confronti dell’ipertesto della contemporaneità. Quest’ul-

all'originale: la definizione ironica di "plain good man" (Pope 1951, 342), i "whirlwinds" scatenati dal diavolo, definito "Prince of Air" (353), che in questo caso annienta non i figli bensì il padre di Balaam, consentendogli di ereditare, e ancora il consiglio della moglie, "Live like yourself" (359), che egli segue. In questo modo, ai tratti di un Balaam capitalistico si assommano nel protagonista quelli speculari di un anti-Giobbe, antitetico al Giobbe della civiltà agraria.

La rivisitazione tragico-satirica, ovvero senza possibilità di catarsi, dell'*exemplum* e della *morality*, arricchita dai riferimenti biblici, fornisce un preciso modello mimetico, funzionale alla rappresentazione della corruzione e degli illeciti dell'età della finanza. Racchiudere la dimensione storico-epocale del fenomeno del credito in una biografia esemplare che ne riassume gli aspetti più negativi, significa esprimere un giudizio definitivo su di esso e al contempo prefigurare ulteriori rovesci, considerato il suo attuale potere, immutato a dispetto degli scandali. La lettura allegorica in chiave di inversione biblica ne riafferma la natura diabolica e sacrilega. Il riuso del repertorio biblico conferisce alle vicende contemporanee, per quanto inedite e destabilizzanti, un significato chiaro, le colloca, in rapporto all'immaginario cristiano, come assoluta alterità, creando una radicale discontinuità fra mito e Storia, fra la narrazione del *character progress* e quella biblica. In questo modo, l'autore implicito Pope, con la sua visione/rivelazione demoniaca della Storia, si pone autorevolmente sullo stesso piano dei profeti biblici, annunciando però non la salvezza per l'umanità, ma l'eterna dannazione nel mondo post-lapsario (ulteriore declinazione di quel profetismo secolarizzato senza finalità escatologiche che emerge a tratti nella storia del capitale).

Il profetismo apocalittico della voce narrante si traduce a livello di intreccio nel provvidenzialismo negativo che caratterizza la parabola tragica di Balaam (l'opposto, ma altrettanto ironico, del principio regolatore della *concordia discors*). Esso è riconducibile all'intervento di Satana ("so the Dev'l ordained," Pope 1951, 383), ovvero un agente superiore, una volontà perversa, che si sostituisce ironicamente all'imperscrutabile disegno divino e che allo stesso tempo smentisce il percorso di emancipazione del personaggio stesso, dalla predestinazione all'autodeterminazione, "What late he call'd a Blessing, now was Wit,/ And God's good Providence, a lucky Hit" (377-378). Tale provvidenzialismo satanico che informa la narrazione provvede un ordine logico-causale agli eventi e conferisce al percorso tragico un carattere di inevitabilità nell'ambito di un disegno preconstituito. Esso si configura come antitesi ironica del modello previsionale del credito e della sua concezione lucrativa del tempo inteso come incognita, rischio, che contempla quale unico criterio di giudizio l'opinione e la sua conseguente aleatorietà (Pocock 1975, 452). Non solo; paradossalmente, il provvidenzialismo satanico, in quanto letteralizzazione della connotazione diabolica del credito, ovvero di un tempo sacrilego, sottratto a Dio, e dunque espressione del Male, si rivela anche il suo 'doppio', sancendo in tal modo la perversità del suo modello previsionale e della crisi di rappresentazione che esso determina.

timo si pone come realtà irrimediabilmente degradata, non redenta dal rimando al modello biblico bensì condannata senza appello. Nella classificazione di Genette (1982) ciò non corrisponde propriamente alla parodia in quanto non è attuata con finalità comiche bensì satiriche; per questo Genette impiega il termine travestimento.

Tuttavia, la rivisitazione tragico-satirica del genere dell'*exemplum* e della *morality*, per quanto cifra dominante, non esaurisce la pluralità di rimandi intertestuali che caratterizza l'ibridismo del *character progress* di Sir Balaam. Nonostante il *tale* si ponga come antitesi del nuovo genere *in fieri* del *novel*, per certi versi operazione programmaticamente opposta, nondimeno esso reca la sua traccia, ovvero risente indirettamente di quel processo di *novelisation*, così come lo definisce Hammond (1997, 330) prendendo le mosse da Bakhtin, cui sono sottoposti i generi contemporanei al sorgere e allo svilupparsi del *novel*, i quali ne subiscono inevitabilmente l'influenza, o per meglio dire, ne condividono alcune tendenze (fra questi Hammond annovera significativamente anche la poesia eroicomica). L'ibridismo del *character progress*, il cui registro poetico include anche "occasional touches of middle-class colloquialism" (Brower 1959, 257), la sua evoluzione narrativa dai caratteri di Teofrasto possono essere considerati in tal senso testimonianza di ciò, dal momento che richiamano tratti distintivi del fenomeno, ossia "a tendency [...] towards a hybridization that breaks down traditionally observed generic boundaries", e una "aspiration [...] on the part of many disparate forms of writing toward the condition of narrative" (Hammond 1997, 250). In tal modo si ripropone nel *tale* sotto altra forma quel conflitto latente di generi che contrassegna sul piano narrativo le aporie dell'epistola sul tema dello sviluppo capitalistico-finanziario.

Nonostante, o forse proprio in virtù della struttura paratattica del racconto, l'ascesa di Sir Balaam appare connotata da un'azione che assume a tratti uno statuto autonomo e che in qualche modo eccede la cornice provvidenziale e didascalica. Al tempo e allo spazio configurati dalla prospettiva extradiegetica della voce narrante in funzione della visione cristiana distopica si contrappone il punto di vista intradiegetico del personaggio, ovvero lo spazio-tempo della vita raffigurata, evocato ma non esaurito dalle serie di particolari (domestici e non) su cui si sofferma la narrazione. Esso acquista spessore reale e forza semantica come flusso irreversibile e a ogni istante imprevedibile, caratterizzato dall'elemento chiave della Fortuna che scandisce la scalata del protagonista: l'eredità, il naufragio propizio, la gemma, il successo in borsa. Significativamente, l'immagine della Fortuna, dell'occasione, nella sua veste mitologico-letteraria di ascendenza rinascimentale viene impiegata dai contemporanei per descrivere in termini retorici la natura stessa del credito: "Like all these goddesses", osserva Pocock (1975, 453), "Credit typifies the instability of secular things, brought about by the interactions of particular human wills, appetites and passions".

In sintonia con tale cronotopo alternativo, la figura di Sir Balaam, la sua dimensione di (anti)eroe borghese appare dotata di una singolarità empirica e di una coscienza interiore che non si esauriscono nella mediazione figurale dell'allegoresi: "Pope, in the manner of Defoe and Richardson attempted to move the study of character much closer to what we would recognize as the analysis of individual behaviour [...] He moves close to the Lockean position that would equate identity with consciousness" (Morris 1984, 197-199). L'ascesa economica, dovuta alla sua capacità proteiforme di sfruttare a suo favore l'occasione, viene elaborata dalla coscienza secondo un percorso di autodeterminazione ("Live like yourself", Pope 1951, 359) che, per quanto disseminato di contraddizioni (vedi gli atti di fede inautentici), esclude infine qualsiasi disegno provvidenziale ("Things change their titles, as our manners turn", 379). In questa prospettiva, la presenza di Satana appa-

re come il simbolo luciferino dell'individualismo di Sir Balaam, l'oggettivazione diegetica dell'intraprendenza capitalista, dell'amoralità economica quale tratto distintivo della classe borghese, e in quanto tale motore della Storia.

Si profila dunque nel racconto di Sir Balaam una tensione dialettica fra la visione tragica, profetico-destinale del narratore, che annulla l'*agency* del protagonista, e la visione eroica del personaggio stesso, soggetto autodeterminato, agente della Storia nella misura in cui la sua iniziativa e le sue aspirazioni incontrano la Fortuna: un *epos* moderno la cui matrice letteraria e ideologica è rinvenibile nel genere del *novel* contemporaneo ai primi stadi di sviluppo; in particolare nei personaggi defoiani in quanto simboli della nascente epopea borghese.

Al pari del romanzo defoiano, il *progress* (ma il discorso si potrebbe estendere all'intera epistola) mostra una permeabilità di confini tra fatti e finzione, presentando realtà fittizie alla stregua di fatti e, per converso, fatti in forma di finzione. L'analogia ha importanti risvolti sul piano epistemologico in quanto accosta indirettamente questo aspetto che il *tale* ha in comune con l'*early novel* alla natura del credito. Anch'esso si configura come narrazione in cui realtà e immaginazione coesistono; parte della realtà del credito consiste infatti nella speculazione, ovvero nella rappresentazione di ciò che sarà. Come afferma Sherman, "Credit narratives, homologous with literary counterparts, appeal to imagination for consent to their truth claims" (1996, 28). Nella misura in cui il *tale* condivide con l'*early novel* tale statuto elusivo, esso rivela ironicamente sul piano formale un'affinità epistemologica con quello stesso regime del credito che viene implicitamente criticato nel corso della narrazione, proprio in virtù della sua dimensione aleatoria, mediante il provvidenzialismo profetico.

Inoltre, analogamente alla narrativa defoiana, nel *progress* popiano la dimensione storica e quella pubblica sociale si intrecciano con quella privata e persino intima. Il tempo storico e quello biografico quotidiano sono fusi a delineare i connotati dell'epoca, che diviene così narrativamente visibile. L'affermazione di Alpers, secondo cui "the type and range of social observation are unique in Pope's poetry: he has more of the novelist's interests in this poem than in any other" (1958, 23), riguarda l'intera epistola, ma è particolarmente adatta a descrivere il *tale* finale.

Sir Balaam riproduce il tragitto degli eroi defoiani – *individual adventurers* quali Moll, Roxana, Colonel Jack – in quanto racchiude all'interno del tempo dell'avventura gli stadi di sviluppo del capitalismo, la sua dinamica di evoluzione, "from treasure to capital [...] from specie to paper" (Thompson 1996, 2), che culmina nella rivoluzione finanziaria. Le modalità di arricchimento di Balaam corrispondono a quelle della marxiana *primitive accumulation*; non solo l'eredità paterna (Pope 1951, 354), ma soprattutto la predazione dei carichi delle navi naufragate (356) e l'illecita appropriazione del diamante (363-364) costituiscono le premesse per gli ingenti guadagni in Borsa e per un ruolo direttivo in una delle grandi compagnie che detengono il potere finanziario. Thompson rileva come l'intreccio nei romanzi di Defoe contempi criminali che si redimono sfruttando la qualità 'virtuale' del denaro nella sua forma cartacea, il suo anonimato e la sua facilità di circolazione: "The social amnesia made possible by paper allows traces of origin to be effaced, a function especially important to Defoe's criminals whose narratives aim at eventual respectability"

(Thompson 1996, 88)²⁰. Balaam consegue il successo e il prestigio sociale secondo analoghe modalità, ossia grazie alla trasformazione della ricchezza illecita in una forma di denaro virtuale, le azioni immateriali della Borsa che, in quanto possiedono la prerogativa di non dichiarare la propria origine, offrono la possibilità al protagonista di rimuovere le circostanze della sua fortuna.

Il fascino narrativo della moneta *in motion* scandisce l'ascesa del protagonista; la sua parabola esistenziale ne rispecchia il dinamismo e l'abilità metamorfica. Egli è colui che simbolicamente si impossessa e sottomette Lady Credit, l'allegoria del credito che compare sulla *Review* e sullo *Spectator* ad opera rispettivamente di Defoe e Addison e che vedeva nella volubilità della natura femminile il correlativo oggettivo dell'instabilità del credito, il suo fascino e insieme il suo pericolo (Brown 2001, 95-131). Per questo motivo il *tale* richiama tutte le caratteristiche dell'impianto tematico del *novel* defoiano, incluso il conseguimento della ricchezza economica e di conseguenza del credito sociale ("a measure of gentility", Macey 1983, 70). E ciò, nonostante esso contempra, a differenza della narrativa defoiana intrinsecamente 'aperta' ("a narrative of accumulation [...] is by definition a story without end", Thompson 1996, 112), un finale opposto, risolutivo nel suo esito tragico e insieme satirico ("a romance ending turned upside down", Bogel 1983, 78). Di qui l'affermazione di Sitter secondo cui "the early novels are progresses interrupted" (1991, 44), a conferma indiretta della presenza inequivocabile nel *character progress* di elementi dell'*early novel*.

E tuttavia tale presenza, più che manifestarsi, così come sostiene Sitter, secondo un modello di *novel* dal finale luttuoso, che lo induce a definire *tout court* il *progress* come "an alternative to the novel" (1991, 46), ovvero implicitamente un *anti-novel* che ne decostruisce parodicamente la forma, si configura piuttosto come traccia positiva, complicanza, effetto dell'internalizzazione di alcune sue caratteristiche. La dinamica stessa del *plot* suffraga tale presenza per così dire interrotta; è infatti rilevabile una sorta di cesura fra l'ultima parte politico-cortigiana che conduce alla catastrofe e la macrosequenza finanziaria, che si esaurisce con il protagonista del tutto assorbito dal successo ["His Compting-house employ'd the Sunday-morn;/Seldom at Church ('twas such a busy life", Pope 1951, 380-381)] e appagato dal suo compromesso ipocrita tra fede e affari ("But duly sent his family and wife", Pope 1951, 382). A tal punto che la tragedia finale dà l'impressione di un supplemento che non smentisce l'ascesa capitalista, la quale in realtà non ha nulla a che vedere con la caduta di Balaam, classificabile come dramma domestico e scandalo politico.

²⁰ Secondo l'interpretazione di Thompson, i personaggi di Defoe, attraverso l'educazione finanziaria descritta come processo, ripercorrono la logica storica del processo di simbolizzazione, definito da Goux (1973) come il processo storico che porta a una forma generalizzata del valore, ovvero che porta il valore ad assumere una forma generalizzata nell'ambito dello scambio attraverso l'identificazione di un elemento idealizzato e in quanto tale escluso, collocato in un preciso ordine gerarchico rispetto agli altri elementi che misurano il loro valore rispetto a esso: la moneta e il linguaggio come 'general equivalent', rispettivamente nell'ambito dei beni e dei segni. I personaggi di Defoe entrano nel simbolico, ovvero imparano i misteri dello scambio, il carattere astratto del denaro, così come del linguaggio, attraverso il credito (i gioielli di Roxana commutati in lettere di cambio, il dialogo di Moll con il *bank clerk* su come investire il suo denaro prima del viaggio nel Lancashire, e in particolare in *Colonel Jack*, definito come "compressed allegory of paper credit" (Thompson 1996, 100).

Ed è proprio questa traccia latente del *novel*, imbricata e allo stesso tempo contrapposta alla struttura predominante dell'*exemplum/morality* tragico-satirico, in accordo allo statuto ibrido del *progress*, che innesca ancora una volta quel conflitto di genere, segno dell'intrinseca ambiguità dell'epistola riguardo all'affermazione dell'economia capitalista, finanche riscontrabile in un luogo del testo, la chiusa in forma di *tale*, dal significato in apparenza univoco. L'inconscio che emerge ancora una volta dal conflitto assume qui la forma di un ritorno del rimosso dell'ideologia capitalista borghese all'interno di una narrazione che mira a condannarne i valori.

In conclusione, la dimensione problematica di *To Bathurst*, che come si è visto risulta evidente anche sul piano letterario, riflette non solo la crisi e la condizione liminale di una classe sociale quale quella aristocratica, divisa fra realismo e nostalgia, o da un punto di vista più intimo e personale, un sottaciuto (ma non per questo meno perturbante) divario fra parola e azione da parte dell'autore reale Pope (Nicholson 2005, 79). Essa riflette sul piano ideologico il dilemma culturale del momento, che ricorre in più luoghi della produzione popiana, ovvero la precaria coesistenza fra Storia e moralità, fra virtù intesa in senso classico e utile economico; in altri termini, come la società può aspirare al bene comune nel momento in cui gli individui tendono alla ricerca del profitto personale. Un dilemma che da ultimo appare irrisolvibile non solo in Pope, bensì più in generale nella coscienza dei suoi contemporanei, così come riporta Pocock (1975, 437): "Solutions were of course to be found in seeking to depict society as an economic mechanism, in which the exchange of goods and the division of labor operated to turn universal selfishness to universal benefit [...] But there was a certain sense in which all this was either beside the point or the admission of a necessary evil".

Bibliografia

- Alpers, Paul J. 1958. "Pope's *To Bathurst* and the Mandevillian State." *ELH* 25 (1): 23–42.
- Atkins, G. Douglas. 1983. "Who Shall Decide? The Economy of Truth in Pope's *Epistle to Bathurst*." *The Eighteenth Century* 24 (1): 65–78.
- Atkins, G. Douglas. 2013. *Alexander Pope's Catholic Vision. "Slave to No Sect."* Basingstoke: Palgrave.
- Banner, Stuart. 1998. *Anglo-American Securities Regulation. Cultural and Political Roots 1690-1860.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrell, John and Helen Guest. 1988. "The Uses of Contradiction: Pope's *Epistle to Bathurst*." In *Poetry, Language and Politics*, edited by John Barrell, 79–99. Manchester: Manchester University Press.
- Bateson, Frederick W. 1951. "Introduction to Epistles to Several Persons (Moral Essays)." In *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, Vol. III, ii, edited by Frederick W. Bateson, xi–xlvi. London: Methuen.
- Bogel, Frederic V. 1983. *Acts of Knowledge. Pope's Later Poems.* Lewisburgh: Bucknell University Press.
- Bos, Jaques. 1998. "Individuality and Inwardness in the Literary Character Sketches of the Seventeenth Century." *Journal of the Warburg and Courtauld Studies* 61: 142–157.
- Boyce, Benjamin. 1962. *The Character-Sketches in Pope's Poems.* Durham NC: Duke University Press.
- Brower, Reuben A. 1959. *Alexander Pope. The Poetry of Allusion.* Oxford: Clarendon Press.
- Brown, Laura. 1981. *English Dramatic Form, 1660-1760. An Essay in Generic History.* New Haven: Yale University Press.
- Brown, Laura. 1985. *Alexander Pope.* Oxford: Blackwell.

- Brown, Laura. 2001. *Fables of Modernity. Literature and Culture in the English Eighteenth Century*. Ithaca: Cornell University Press.
- Burnley Jones, Thora, Bernard De Bear Nicol. 1976. *Neo-Classical Dramatic Criticism, 1560-1770*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carswell, John. 1960. *The South Sea Bubble*. London: Cresset.
- Chapin, Chester. 1973. "Alexander Pope: Erasmian Catholic." *Eighteenth-Century Studies* 6 (4): 411–430.
- Damrosch, Leo. 1988. "Pope's Epic. What Happened to Narrative?" *The Eighteenth Century* 29 (2): 189–207.
- Dickson, Peter G. M. 1967. *The Financial Revolution in England. A Study in the Development of Public Credit, 1688-1756*. London: Macmillan.
- Dixon, Peter. 1968. *The World of Pope's Satires. An Introduction to the Epistles and Imitations of Horace*. London: Methuen.
- Dowling, William C. 1991. *The Epistolary Moment. The Poetics of the Eighteenth-Century Verse Epistle*. Princeton: Princeton University Press.
- Dryden, John. 1956. "Dedication of the Aeneis to the Earl of Mulgrave." In *The Works of John Dryden. The Works of Virgil in English*, Vol. V, edited by William Frost, Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press.
- Dryden, John. 1978. "Of Heroique Playes, prefixed to The Conquest of Granada, Part I." In *The Works of John Dryden*, Vol. XI, edited by David S. Rodes, John Loftis, Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press.
- Erskine-Hill, Howard. 1972. "Pope and the Financial Revolution." In *Alexander Pope*, edited by Peter Dixon, 200-229. London: G. Bell and Sons.
- Ferraro, Julian. 2021. "The Distribution of Wealth in Alexander Pope's *Epistle to Bathurst*." *Review of English Studies* 72: 502–519.
- Fowler, Alistair. 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gellrich, Michelle. 1988. *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Goux, Jean-Joseph. 1973. *Freud, Marx: économie et symbolique*. Paris: Editions du Seuil.
- Gregori, Flavio. 2020. "'In a nutshell'. La miniaturizzazione dell'epica e la poesia eroicomico inglese dell'età neoclassica." *Le Forme e la Storia* XIII (1): 87–132.
- Hammond, Brean S. 1997. *Professional Imaginative Writing in England, 1670-1740. Hackney for Bread*. Oxford: Clarendon Press.
- Jameson, Frederic. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Johnson, James W. 1967. *The Formation of English Neo-Classical Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Jones, Emrys D. 2013. *Friendship and Allegiance in Eighteenth-Century Literature. The Politics of Private Virtue in the Age of Walpole*. Basingstoke: Palgrave.
- Kirsch, Arthur C. 1965. *Dryden's Heroic Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Kramnick, Ian. 1968. *Bolingbroke and His Circle. The Politics of Nostalgia in the Age of Walpole*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Macey, Samuel L. 1983. *Money and the Novel. Mercenary Motivation in Defoe and His Immediate Successors*. Victoria: Sono Nis Press.
- Mack, Maynard. 1969. *The Garden and the City. Retirement and Politics in the Later Poetry of Pope, 1731-1743*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mandeville, Bernard. 1724³. *The Fable of the Bees, Or, Private Vices, Publick Benefits*. London: J. Tonson.
- Morris, David B. 1984. *Alexander Pope. The Genius of Sense*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Nicholson, Colin. 1994. *Writing and the Rise of Finance. Capital Satires of the Early Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, Colin. 2005. "The Mercantile Bard: Commerce and Conflict in Pope." In *Pope on the Margins and in the Center*, edited by Flavio Gregori, 77-94. *Studies in the Literary Imagination* 38 (1).
- Nussbaum, Felicity A. 2014. "The Unaccountable Pleasure of Eighteenth-Century Tragedy." *PMLA* 129 (4): 688-707.
- Paul, Helen J. 2011. *The South Sea Bubble. An Economic History of its Origins and Consequences*. London: Routledge.
- Payne, William L. (ed.). 1951. *The Best of Defoe's Review. An Anthology*. New York: Columbia University Press.
- Pocock, John G. A. 1975. *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- Pocock, John G. A. 1985. *Virtue, Commerce, and History. Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pope, Alexander. 1950. "An Essay on Man." In *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, Vol. III, i*, edited by Maynard Mack. London: Methuen.
- Pope, Alexander. 1951. "To Allen Lord Bathurst." In *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, Vol. III, ii, Epistles to Several Persons (Moral Essays)*, edited by Frederick W. Bateson. London: Methuen.
- Pope, Alexander. 1967. "A General View of the Epic Poem and of the Iliad and Odyssey Extracted from Le Bossu." In *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, Vol. IX, The Homer Translations*, edited by Maynard Mack. London: Methuen.
- Price Parkin, Rebecca. 1955. *The Poetic Workmanship of Alexander Pope*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reiss, Timothy J. 1980. *Tragedy and Truth. Studies in the Development of a Renaissance and Neoclassical Discourse*. New Haven: Yale University Press.
- Rogers, Pat. 1978. *The Eighteenth Century*. London: Methuen.
- Roseveare, Henry. 1991. *The Financial Revolution, 1660-1760*. London: Longman.
- Rothstein, Eric. 1967. *Restoration Tragedy. Form and the Process of Change*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Salvaggio, Ruth. 1983. "Time, Space, and the Couplet." *Philological Quarterly* 62 (1): 95-108.
- Sherburn, George (ed.). 1956. *The Correspondence of Alexander Pope*. 5 Vols. Oxford: Clarendon Press.
- Sherman, Sandra. 1996. *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century. Accounting for Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sitter, John. 1991. *Arguments of Augustan Wit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sitter, John. 2007. "Pope's Versification and Voice." In *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, edited by Pat Rogers, 37-48. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiner, Georg. 1961. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber.

- Thompson, James. 1996. *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*. Durham NC: Duke University Press.
- Wasserman, Earl R. 1960. *Pope's Epistle to Bathurst*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Weinbrot, Howard D. 1982. *Alexander Pope and the Traditions of Formal Verse Satire*. Princeton: Princeton University Press.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Williams, Abigail. 2005. *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture, 1681-1714*. Cambridge: Cambridge University Press.