

Ghost in the Market: Hauntological and Eerie Finance in *Cosmopolis*

Aldo Baratta

Abstract

This paper aims to analyze the intersections between the Gothic imaginary and Marxist theory using the speculative tools of hauntology and eerie as defined by Mark Fisher. Specifically, we will investigate how the financialization and digitalization of capital have initiated a process of spectralization of the market. The second part of the paper will be a close reading of Don DeLillo's *Cosmopolis* (2003), a novel that stages the ghostly movements of high finance by telling of phantom fluctuations in the stock market, people poised between materiality and immateriality, revivals of Gothic architecture, and defective temporalities.

Keywords

Ghost, Gothic Marxism, Hauntology, Eerie, Finance capitalism, Don DeLillo.

Ghost in the Market: la finanza hauntologica ed eerie in *Cosmopolis*

Aldo Baratta

1. Immaginario gotico e teoria marxista

«Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo» (Marx-Engels 1848: 3); uno dei pamphlet più incisivi della storia prende avvio da un monito intriso di immaginario gotico, in un incipit perfettamente riconducibile a una delle innumerevoli storie di fantasmi diffuse in quegli stessi anni.

La ricchezza inventiva di *Das Kommunistische Manifest* (1848) non deve sorprendere, giacché Marx – come appurato da un lavoro di Brugnolo (2000: 197-263) – fu uno scrittore sagace, oltre che un vivace lettore. L'accostamento tra comunismo e spettralità rimanda infatti a un esplicito debito shakespeariano. Nell'opera di Shakespeare lo spettro funge spesso da meccanismo rivelatorio atto a segnalare una rimozione parziale o interrotta, il riemergere di una verità che era stata occultata e che ha la potenzialità di sovvertire lo status quo; si pensi ai fantasmi di Banquo nel *Macbeth* o di Amleto senior nella tragedia omonima, spie dei crimini e dei complotti commessi la cui apparizione preannuncia una crisi imminente e turba l'ordine costituito. Allo stesso modo, per Marx ed Engels il comunismo era una forza sotterranea che s'insinuava tra i paesi europei risvegliando la volontà delle classi subalterne a lungo soffocata e sobillando una rivoluzione socioeconomica.

La dimestichezza letteraria di Marx è constatabile in numerosi luoghi della sua opera complessiva. Il deposito immaginifico da cui attinse non poteva che essere quello gotico, in quanto cultura letteraria maggiormente prospera in un Ottocento che reagiva ai rigori razionali e scientifici del Positivismo con fughe fisiologiche nel misticismo e dell'irrazionalismo. Marx era ossessionato dai fantasmi, e in generale dalle figurazioni della narrativa horror e magica. Nel *Manifest* viene scritto che «la società borghese moderna, che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti,

rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate» (Marx -Engels 1848: 12-13), equiparando progressi tecnologici e sortilegi necromantici. Altre associazioni tra macchine e demoni, senza elemosinare sul citazionismo dantesco, affiorano ripetutamente in *Das Kapital*:

La macchina individuale viene sostituita da un mostro meccanico il cui corpo riempie interi fabbricati e la cui potenza demoniaca, in un primo momento celata dal movimento misurato e solenne dei suoi arti giganteschi, infine irrompe nella febbrile danza vorticoso dei suoi innumerevoli organi reali di lavoro. (Marx 1872: 364, trad. mia)

Come è stato notato, tra i tanti, da Fusillo (2012: 20), le principali traduzioni europee hanno presentato la raccolta di merci che apre *Das Kapital* – «„ungeheure Warensammlung“»¹ (Marx 1872: 49) – marcandone una peculiarità quantitativa, inerente a un eccesso di dimensioni, quando l'aggettivo «ungeheure» andrebbe più correttamente tradotto in «mostruoso», «prodigioso», marcando piuttosto una peculiarità qualitativa votata alla straordinarietà ambivalente – positiva e negativa insieme – tipica del gotico. La celebre facezia del tavolo ballerino, utile a inquadrare la natura «sensibilmente sovrasensibile» della merce, potrebbe provenire da un qualsiasi racconto di oggetti posseduti e appartamenti infestati in voga in quel periodo (*ibid.*: 83, trad. mia). Anche la merce, come il comunismo, assume una fisionomia «fantasmagorica» (*ibid.*: 85, trad. mia), poiché innesca una concatenazione di rapporti che oltrepassano il piano fisico e materiale. Un'altra allusione frequente alla letteratura gotica concerne il personaggio del vampiro, sovrapponibile alla figura del capitalista nella sua sete insaziabile di profitto e nella sua attitudine a prelevare sostentamento – il plusvalore come sangue – dal corpo degli indifesi: «Il capitale è lavoro morto che resuscita come un vampiro solo succhiando lavoro vivo, e tanto più vive quanto più ne succhia» (*ibid.*: 230, trad. mia). Ciascun protagonista della narrativa gotica viene adoperato come stampo semiotico per evocare le movenze della società capitalistica, finanche lo zombie frankensteiniano – la forza-lavoro è «un mostro animato che inizia a muoversi come se avesse l'amore nel suo corpo» (Marx 1872: 196, trad. mia)² – e il licantropo – i

¹ «Warensammlung» può essere tradotto con «raccolta di merci».

² Tra l'altro, l'espressione «als hätt' es Lieb' im Leibe» proviene dal *Faust* goethiano, a riprova sia della conoscenza letteraria di Marx che del sottotesto esoterico del *Capitale*.

fabbricanti hanno una «fame da lupo mannaro» (*ibid.*: 258-259, trad. mia).

Le intersezioni tra immaginario gotico e teoria marxista non dipendono però soltanto da una decorazione elocutiva o dai gusti estetici di una stagione letteraria, bensì rispondono a significazioni più retoricamente urgenti e politicamente pronunciate; come scritto da Greenaway, «the Gothic has been increasingly theorized as not merely an aesthetic category or a particular kind of cultural production but also as a form that both responds to and critiques political structures» (2017: 20). Gli attrezzi narrativi dell'officina gotica – personaggi, ambientazioni, eventi, e così via – possono essere impiegati quali dispositivi ermeneutici attraverso cui individuare determinate logiche di potere in virtù di una latente attinenza epistemologica. Uno dei motivi essenziali del racconto gotico è il dualismo tra un'attenzione alla corporalità più intestina, riportata con una diligenza chirurgica che appaga le aspettative orrifiche e macabre del pubblico, e un'attenzione opposta all'immaterialità, all'evaporazione della carne: i corpi vengono smembrati e dissanguati o subiscono raccapriccianti metamorfosi che ne alterano del tutto la biologia, e allo stesso tempo diventano invisibili, intangibili o trasparenti dimorando spazi che non possono essere percepiti dai sensi tradizionali. Similarmente, l'industria capitalistica agisce per mezzo sia di viscerali coercizioni biopolitiche, votate alla gestione intima e totale del corpo del lavoratore, sia di interventi che trascendono l'esperienza concreta, come nel caso dell'astrazione del valore d'uso e delle fluttuazioni eteree del valore di scambio.

Zombie e fantasmi, entità ora malleabili fino alla completa manomissione organica ora evasive ed evanescenti, popolano la letteratura ottocentesca e la società industriale. L'immaginario gotico risulta allora indispensabile per visualizzare e decostruire le logiche capitalistiche in qualità di sito speculativo ed epistemologico³. Da questo fortunato connubio è derivata una scuola di pensiero battezzata Gothic Marxism, a cui lo stesso Mark Fisher ha avuto modo di contribuire attraverso alcuni passaggi della sua opera teorica: «The most Gothic description of Capital is also the most accurate. Capital is an abstract parasite, an insatiable vampire and zombie-maker; but the living flesh it converts into dead labor is ours, and the zombies it makes are us» (Fisher 2009: 15).

³ Per un maggiore approfondimento, cfr. Moretti 1978: 77-103.

2. Hauntology ed eerie: un'agentività dell'assenza

Tra gli esiti più fecondi del Gothic Marxism, e della confluenza tra immaginario gotico e marxismo in senso lato, spicca l'intuizione teorica formulata da Derrida col termine «hantologie» – parola macedonia che gioca sulla prossimità fonetica tra l'inglese *haunting* e il francese *ontologie*. Dinnanzi a una realtà, quale quella postmoderna, sempre più rarefatta, abitata da enti e forze alle soglie del fenomenico, l'ontologia si complica in un binomio tra presenza e assenza contemplando stati d'esistenza ulteriori rispetto all'immanente e all'oggettivo; come asseverato da Fisher, «nothing enjoys a purely positive existence. Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences» (Fisher 2014: 17-18). In seno a una disamina sul retaggio del marxismo, Derrida ha perciò proposto l'*hantologie* – poi resa dal dibattito internazionale in *hauntology* – per delineare un'ontologia fattasi spettrale, cioè alogica, ossimorica, contraddittoriamente duplice: al pari del fantasma della letteratura gotica, in bilico tra due mondi, la condizione postmoderna non ratifica una «distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être (*to be or not to be*)» (Derrida 1993: 33). Derrida eredita la mania di Marx per gli spettri – nonché il riferimento shakespeariano – e la schematizza in un passe-partout epistemologico per comprendere la realtà tutta: l'*hauntology* deve rimpiazzare l'ontologia, ormai incapace di esaurire l'attuale contingenza perché vincolata ad antinomie sclerotiche. «La logique spectrale est *de facto* une logique déconstructrice» (Derrida-Stiegler 1996: 131): lo spettro smantella le antitesi su cui s'impenna il pensiero logico occidentale tracciando delle cartografie della liminalità impellenti per orientarsi.

Nel puntualizzare che occorre «to think of hauntology as the agency of the virtual, with the spectre understood not as anything supernatural, but as that which acts without (physically) existing» (Fisher 2014: 18), Fisher affianca l'*hauntology* a un altro pilastro della propria opera teorica, ovvero il concetto di «eerie». Come argomentato in *The Weird and the Eerie*, «the eerie is fundamentally tied up with questions of agency» (Fisher 2016: 11); lungi dall'essere una mera circostanza estetico-sensoriale, «the eerie concerns the most fundamental metaphysical questions one could pose, questions to do with existence and non-existence: Why is there something here when there should be nothing? Why is there nothing here when there should be something?» (ibid.: 12). È definibile *eerie* un episodio nel quale si assiste agli effetti di un'azione il cui agente è fuori posto o non facilmente riconoscibile – se non del tutto mancante; nel quale, in altre parole,

si verifica «a failure of absence or [...] a failure of presence» (*ibid.*: 61), in cui l'ontologia si perverte in una causalità incongruente, apparentemente spontanea. Chi esegue l'azione appartiene a una dimensione altra, non percepibile dai parametri materiali ed empirici, proprio come nel caso delle intrusioni di un fantasma che infesta la magione di un romanzo gotico, impossibili da innestare in una coerenza causa-effetto immediata: il quadro si è spostato, ma non si sa chi o cosa lo abbia mosso – né se qualcosa lo abbia di fatto spostato. Eerie e hauntology sono intrinsecamente correlati: spettrale è un ente che non dovrebbe esistere e un agente che non dovrebbe agire, entrambi contesti paradossali.

3. La finanziarizzazione spettrale del tardo capitalismo

Nell'afferrire a un problema di agency, l'eerie «is about the forces that govern our lives and the world» (*ibid.*: 64), e in particolare quelle forze più velate e pervasive che statuiscono la nostra giurisdizione fenomenica attraverso interferenze trasversali, perlopiù inavvertibili. Il sistema capitalistico, in seguito al trionfo delle dottrine neoliberiste e alla disfatta di qualunque alternativa socioeconomica e ideologica, si è radicato come logica di potere della contemporaneità, e custodisce tale preminenza per mezzo di strategie più dissimulate rispetto ai modelli politici del passato. La seconda metà del Novecento è andata incontro a un drastico cambiamento nelle manifestazioni e nell'esercizio del potere: dai regimi totalitari, alimentati dalla repressione esplicita, dall'insistenza dei rituali performativi, da una sovranità di tipo monumentale e spettacolare, si è passati alla manipolazione inconscia, alla sopraffazione indiretta, a una graduale invisibilizzazione – e quindi naturalizzazione – degli apparati politici. Per Fisher, «Capital is at every level an eerie entity: conjured out of nothing, capital nevertheless exerts more influence than any allegedly substantial entity» (*ibid.*: 11); l'autorità capitalistica è un agente virtuale che aggirandosi tra gli interstizi del reale, in incursioni che travalicano l'empirico e il misurabile, ottiene un alone di invulnerabilità tipicamente spettrale. Un esempio di eerie è, d'altronde, la stessa «invisible hand» congetturata da Smith per giustificare l'autoregolazione e l'autoequilibrarsi del mercato: l'azione economica procederebbe per diffrazioni, traiettorie oblique ed energie indipendenti dalla volontà umana – quasi magiche nel loro agire incomputabile; come scrive Vogl, «questo gioco funziona solo se nessun altro giocatore occupa questa posizione» (2010: 40, trad. mia). La topica concettuale del fantasma, nel fornire l'idea di un'entità proveniente dall'ambito immateriale e sovrasensibile ma in grado di influenzare quel-

lo materiale e sensibile, è più che mai efficace nel focalizzare le dinamiche del potere capitalistico:

It should be especially clear to those of us in a globally tele-connected capitalist world that those forces are not fully available to our sensory apprehension. A force like capital does not exist in any substantial sense, yet it is capable of producing practically any kind of effect. (Fisher 2016: 64)

La spettralità eerie può elargire proficui spunti di ricerca in una società globalizzata nella quale il binomio interno-esterno non ha più alcuna validità, i consumatori vengono pilotati dal management di pulsioni emotive inconsapevoli e il presente quotidiano viene deliberato dalle schizofrenie delle quote azionarie.

Tale conformità risalta nel momento in cui si indaga un fenomeno ipotizzato per la prima volta da Rudolf Hilferding all'inizio del Novecento (1923) e poi ripreso per denominare l'operazione economica preponderante della postmodernità, la «finanziarizzazione del capitale» – o «Finance capitalism». Il capitalismo finanziario rinvia a «a peculiar kind of circulation process of capital which appears in the form of interest-bearing capital and centres around the credit system» (Harvey 2007: 283): il capitale non ha più bisogno della produzione e della forza lavoro poiché subordina la ricchezza materiale all'accumulazione di profitti monetari; il risparmio teso all'investimento diventa la direttiva dell'economia contemporanea, traslata da un'ottica industriale a un'ottica di servizio. In una fase nella quale «the distinction between credit and capital vanishes» (Horwitz 1982: 217), i servizi finanziari – le banche, le compagnie di carte di credito e quelle assicurative, le società di investimento, etc. – generano una quota maggiore del reddito nazionale in confronto ai settori primario e secondario. Lapavitsas ha scritto che gli ultimi decenni:

have witnessed unprecedented expansion of financial activities, rapid growth of financial profits, permeation of the economy and society by financial relations, and domination of economic policy by the concerns of the financial sector. At the same time, the productive sector in mature countries has exhibited mediocre growth performance, profit rates have remained below the levels of the 1950s and 1960s, unemployment has generally risen and become persistent, and real wages have shown no tendency to rise in a sustained manner. An asymmetry has emerged between the sphere of production and the ballooning sphere of circulation. (Lapavitsas 2013: 793)

L'economia privilegia l'acquisto e la vendita di obbligazioni, *futures* e altri strumenti derivati rispetto ai beni fisici quali le risorse naturali e le attività manifatturiere. Dissolvendosi in un «fund of money values» che «bears only a remote and fluctuating relation» (Horwitz 1982: 217) con la produzione effettuale, il capitale diviene una forza capace di attualizzarsi e autodeterminarsi scavalcando i propri limiti materiali e storici. La finanziarizzazione, eliminando la componente fisica – corporale – del mercato, sfocia così in un processo di spettralizzazione, come evidenziato ancora una volta da Fisher:

The late capitalist world, governed by the abstractions of finance, is very clearly a world in which virtualities are effective, and perhaps the most ominous “spectre of Marx” is capital itself. (Fisher 2014: 18)

Coadiuvato dall'evoluzione della tecnologia cibernetica, il capitale si digitalizza in un «cyberspace in which money [...] has reached its ultimate dematerialization, as messages which pass instantaneously from one nodal point to another across the former globe, the former material world» (Jameson 1997: 260). Il denaro, da equivalente generale di tutti gli scambi, si riduce a unica merce di scambio, poiché i possedimenti del singolo si stimano solo nel loro valore semiotico e mai in quello oggettuale e utilitaristico. Ne consegue un'hauntology esente da una ripartizione netta tra ciò che reale, tangibile, solido, e ciò che sussiste solo nelle speculazioni del mercato in una sorta di «financial imaginary» (Haiven 2014), di Altrove fittizio nel quale le transazioni economiche sono slegate dal loro referente originario e levitano come fantasmi esonerati dal loro corpo morto – oramai superfluo. I circuiti finanziari si ramificano autonomamente in coreografie eerie che includono agentività dove non dovrebbe essercene, «independent of the general movements of business cycles in production, following their own rhythms» (Brunhoff 1976: 116).

Soprattutto, è la merce a interpretare il ruolo di fantasma che infesta l'economia contemporanea. Nel capitalismo finanziario la formula generale della circolazione delle merci D-M-D – ovvero trasformazione del denaro in merce, e ri-trasformazione della merce in denaro – muta in una formula D-D, poiché il capitale è generato dall'autoriproduzione del denaro e non dalla tradizionale produzione di merci. Pertanto la merce si eclissa, viene espulsa dalla cornice del lucro. Questa cancellazione lascia «a void at the heart of capitalism» (Arthur 2001: 32), uno squarcio nelle operazioni economiche, le quali perdendo il loro referente reale e lavorativo possono fluire in modo sfrenato, volatile, emancipate dall'«uncomfortable collisions

with matter» (Henwood 1997: 235). L'incremento del capitale finanziario si basa perciò su un'assenza strutturante che, proprio come in una condizione hauntologica ed eerie, agisce virtualmente, con movenze spettrali, da entità rimossa e sublimata. L'hauntology si fonda sul presupposto che «un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir» (Derrida 1993: 163); ugualmente la merce, pur venendo soppressa e privata del suo corpo fisico, resta come agente economico, come avanzo ectoplasmatico che suggestiona il capitale tramite la propria trasparenza. Più dettagliatamente, con le parole di Fisher: «Haunting [...] can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost or [...] the refusal of the ghost to give up on us» (Fisher 2014: 22); la merce è il grande lutto non elaborato dell'economia contemporanea, un revenant di cui il capitale finanziario non può fare a meno nella sua espansione ininterrotta. A fronte di quanto detto, l'incipit de *Das Kommunistische Manifest* potrebbe essere aggiornato in «Uno spettro si aggira per il mercato – lo spettro della merce»; l'espressione «Ghost in the Machine»⁴ si adatta in «Ghost in the Market», perché all'interno di uno spazio che dovrebbe essere inanimato quale è il mercato agisce invece una forza animata. La merce si disfa del suo involucro, ormai una zavorra cadaverica, e ascende a puro denaro astratto infestando il mercato con un'agentività dell'assenza.

Un ultimo versante hauntologico dell'attuale realtà socioeconomica riguarda la temporalità, e precisamente la scomparsa della delimitazione tra presente e futuro. Citando di nuovo *l'Amleto*, Derrida ha scritto: «“The time is out of joint”, le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté» (Derrida 1993: 42). L'ontologia contraddittoria della spettralità perturba persino il tempo, scardinando le categorie entro le quali viene solitamente suddiviso. Anche questa è una ripercussione del capitalismo finanziario: se il profitto matura in attesa di interessi futuri invece che con la produzione di merci, la concezione del tempo, prima lineare e teleologica, si contorce in una prospettiva autotelica e circolare; un criterio diver-

⁴ La formula filosofica «Ghost in the Machine» è stata introdotta da Gilbert Ryle in *The Concept of Mind* (1949) per indicare il dualismo cartesiano tra mente e corpo. Ryle critica la concezione della mente come entità autonoma e separata dal corpo che la ospita, resa metaforicamente dall'immagine di un fantasma che infesta una macchina, di una forza animata che occupa una forma inanimata. In senso lato, si riferisce a una circostanza nella quale si verifica un'attività apparentemente intellettuale e cosciente in una dimensione che non dovrebbe prevederla.

so di guadagno dissipa il presente e il futuro prossimo – contraddistinti dall'assolvimento dei bisogni primari – nel futuro remoto e probabilistico degli investimenti, tra una temporalità reale e una temporalità differita. L'investimento altro non è se non il residuo fantasmatico della merce, il non-rimosso immateriale dell'economia che permane occupando il tempo del mercato e inceppando la consequenzialità passato-presente-futuro conaturata invece alla produzione materiale tradizionale. Per questa ragione «the slow cancellation of the future [that] got underway in the 1970s and 1980s» (Berardi 2011: 18) è contigua all'affermazione del capitalismo finanziario: il presente non scorre e non si realizza più in un futuro compatto perché trattenuto dall'agency gravitazionale delle speculazioni, ovvero di corpi economici che persistono nel mercato putrefacendo l'avvenire. Da qui, «It doesn't feel like the future» (Fisher 2014: 8); il futuro non comincia mai davvero perché intralciato da una commistione eterna tra passato e presente, dal lutto ininterrotto per una merce che non si riesce a esorcizzare, a seppellire. L'hauntology interessa futuri già trascorsi prima ancora di compiersi, già decomposti prima ancora di nascere perché consumati dalle profezie dei mercati finanziari, in qualche modo già esperiti dalle simulazioni dei dati, dei calcoli, dei grafici; la merce, ora incorporata, non scade mai, e così facendo neanche il tempo può procedere secondo la consueta freccia degli eventi. In questa «space-time compression» (Harvey 1990: 286) nella quale passato e futuro si accavallano, il presente si estingue come momento distinto, o, meglio, «there is no present to grasp and articulate any more» (Fisher 2014: 9). Il presente si mostrifica in un blob informe di anticipazioni e riprese, di previsioni e ricordi, in un tempo onnivoro che fagocita nell'indifferenziazione la realtà vicina e lontana. Un'altra volta, è l'immaginario mostruoso del gotico a rappresentare icasticamente le proprietà del capitale, «a monstrous, infinitely plastic entity, capable of metabolizing and absorbing anything with which it comes into contact [...]; a strange hybrid of the ultra-modern and the archaic» (Fisher 2009: 6).

4. Cosmopolis: una ghost story finanziaria

In *Donner le temps. La fausse monnaie*, Derrida si chiede se sia possibile una letteratura monetaria, una storia letteraria del denaro: «Peut-on raconter l'histoire de l'argent ? Et cette histoire participera-t-elle ou non de quelque littérature ?» (Derrida 1992: 164). La letteratura, piuttosto che chiudersi in uno svago sterile come pretende l'atmosfera postmoderna, può investigare l'attualità attraverso le proprie prerogative, dacché «language offers a model to understand the functioning and crises of the contemporary capitalist

economy» (Hardt 2008: 8). La narrativa contemporanea può foggiare una propria retorica atta a contrastare la retorica della finanza (Marsh 2007: 2), allestendo uno spazio di frizione tra la dimensione culturale e quella economica – altrimenti appiattite una sull'altra dal tardo capitalismo.

L'opera di Don DeLillo è una cronistoria esemplare del capitalismo statunitense, «from the initial domestic crisis of the long boom to the hypertrophy of world electronic financial markets at the turn of the millennium» (Heffernan 2008: 57); i suoi romanzi inscenano le attività economiche degli ultimi anni proprio come auspicava Derrida. All'inizio del nuovo millennio, in una congiuntura durante la quale «the temporality [...] is as yet unframed» (Boxall 2006: 216), DeLillo pubblica in un lasso di tempo di soli tre anni due testi che, pur vertendo su trame superficialmente distanti, possono essere catalogati all'interno della stessa impalcatura tematica: *The Body Artist*, nel 2001, e *Cosmopolis*, nel 2003. Come scrive Boxall,

[i]n both *The Body Artist* and *Cosmopolis*, entry into this new post-millennial temporality produces a kind of spectral disjunction. Both novels are haunted by a history that appears in ghostly form, but that cannot quite make itself present, cannot quite manifest itself (*ibid.*)

I due romanzi compongono una sorta di dittico spettrale che contrassegna una decisa virata hauntologica dell'opera delilliana. D'altra parte, nel 2001 DeLillo aveva pubblicato un'importante riflessione sull'11 settembre che sin dal titolo – *In the Ruins of the Future* – si imbeveva di umori hauntologici.

Cosmopolis è stato sovente definito una delle maggiori ghost story dell'ultimo secolo, se non «il più importante romanzo contemporaneo sulla spettralità» (Lazzarin 2018: 141). La vicenda si snoda nell'arco di un'intera giornata dell'aprile del 2000: il giovane gestore patrimoniale multimiliardario Eric Packer decide di recarsi dal proprio barbiere a Hell's Kitchen viaggiando su una lussuosa e ipertecnologica limousine per una Manhattan scombussolata da visite presidenziali, rivolte anticapitaliste, processioni funebri per rapper sufi, pasticceri terroristi e riprese per film, il tutto mentre lo yen – contro cui il tycoon aveva scommesso in Borsa – continua a salire⁵. La data di ambientazione non è affatto casuale, considerando che

⁵ È stato notato che nel gergo finanziario «get a haircut» equivale a perdere un'ingente somma di denaro, errore che per l'appunto Eric commette investendo contro lo yen; cfr. Smith 2010: 238-252.

si colloca all'indomani dell'indebolimento del mercato azionario causato dallo scoppio della Dot-com Bubble, avvenuto nel marzo del 2000 – il momento in cui, secondo DeLillo, «the 20th century truly ended» (2003b, 17); come non è casuale il luogo di ambientazione, il quale – dato il nome del quartiere che funge da meta, Hell's Kitchen – connota l'odissea al pari di una catabasi, a conferma del profilo spettrale della trama.

4.1. Il fantasma della merce passata

Il testo si configura come un necrologio della merce e del denaro fisico, entrambi trapassati nell'Aldilà cybertecnologico e informatico delle speculazioni in Borsa. Sia *Cosmopolis* che *The Body Artist* sono romanzi luttuosi, nei quali il tempo è «the stretched, alienated, empty time of mourning: a mourning for the spirits that walk the halls, that speak to us from the last century, the last millennium, but that cannot enter into our space or time» (Boxall 2006: 216); ciò che viene raccontato è una perdita che non si riesce ad accettare, un rifiuto della morte, un passato impossibile da superare che angoscia il presente. Se però in *The Body Artist* il lutto è personale e privato, pertinente alla sola sfera affettiva, «in *Cosmopolis*, the work of mourning is more overtly political» (*ibid.*): la malinconia tipica di un lutto incompiuto non concerne solo un accidente biochimico individuale, bensì coinvolge la collettività in quanto effetto collaterale di una manovra socioeconomica. La dipartita della merce è una privazione che ciascun consumatore incorpora inconsapevolmente; il soggetto avverte l'assenza della materia produttiva che si sedimenta nella sua coscienza come oggetto perduto del desiderio, fomentando un attaccamento che nessuna operazione finanziaria potrà mai esaudire (De Marco 2013: 885).

Variano gli agenti fantasmatici, pur riproponendo la stessa logica; in *Cosmopolis* è il capitalismo ad assumere dei lineamenti spettrali, ribaltando l'incipit del *Manifest* di Marx ed Engels: «A SPECTER IS HAUNTING THE WORLD – THE SPECTER OF CAPITALISM» (DeLillo 2003a: 96). L'economia è invasa dagli spiriti delle speculazioni, delle ipotesi azionarie, tant'è che per Eric il denaro che conserva una consistenza fisica ha perso qualunque fascino:

Hundreds of millions of dollars a day moved back and forth behind the walls, a form of money so obsolete Eric didn't know how to think about it. It was hard, shiny, faceted. It was everything he'd left behind or never encountered, cut and polished, intensely three-dimensional. (*ibid.*: 64)

La vera ricchezza è ormai immateriale, informatica. Lo stesso dicasi per la proprietà in sé, che «no longer has weight or shape» (*ibid.*: 78). La personaggio di Vija Kinski, l'esperta di teoria, recita la funzione di autoco-scienza del romanzo esponendo attraverso i suoi monologhi i mutamenti economici ed epistemici provocati dal capitalismo finanziario. «Money», dice a Eric, «has lost its narrative quality [...]. Money is talking to itself» (*ibid.*: 77); la simbiosi tra valuta e merce viene troncata, e il denaro diventa un'entità autosufficiente, che ha fine in sé stessa, che non misura il valore di un oggetto altro ma solo il proprio in totale autoreferenzialità. Kinski aggiunge: «The only thing that matters is the price you pay. [...] You paid the money for the number itself. One hundred and four million. This is what you bought. And it's worth it. The number justifies itself» (*ibid.*: 78). La merce non ricopre più alcun incarico economico, poiché il patrimonio è soltanto monetario: il benessere è tarato non sulla quantità di cose possedute ma sulla facoltà del loro acquisto, non dal peso o dalla forma che hanno nella realtà fisica ma solo dal peso e dalla forma che hanno nell'etere del mercato; il valore di scambio schiaccia il valore d'uso. Il denaro è un fantasma che si è definitivamente scollato dal suo corpo – cioè dalla merce, da qualsiasi forma di referenzialità.

In *Cosmopolis* la moneta si comporta da *poltergeist* dispettoso: lo yen è il vero protagonista della storia, l'attore narrativo che più di ogni altro avanza nell'intreccio – anche più del tycoon stesso. I due spostamenti, quello dell'agente umano per Manhattan e quello dell'agente non umano per il mercato azionario, procedono in parallelo ma specularmente: dove il primo scende verso il basso di Hell's Kitchen e trova la morte, il secondo sale tra i titoli della Borsa conquistando un esorbitante primato finanziario. Nel suo ultimo dialogo Eric ammetterà: «I couldn't figure out the yen. [...] I couldn't chart the yen. [...] The yen eluded me» (*ibid.*: 190); il capitalismo finanziario è un territorio animistico, mosso da forze eerie che prendono vita quando non dovrebbero smentendo la supremazia agentiva umana.

4.2. Lo spettro Eric Packer tra materialità e immaterialità

La spettralizzazione della merce combacia con la spettralizzazione del corpo di Eric, entità strabica che abita simultaneamente la materia e la non materia, la città e il mercato, la biologia e l'informatica, il mondo dei vivi e quello dei morti. Sin dall'incipit viene inquadrato come uno spettro, come una figura sdoppiata la cui essenza rilascia costantemente residui effimeri ed ectoplasmatici: «Every act he performed was self-haunted and synthetic. The palest thought carried an anxious shadow» (*ibid.*: 6). Per descrivere

la sua silhouette l'ontologia deve rinnovarsi in hauntology abbracciando criteri di esistenza bipolari, sia positivi che negativi, e liminali e paradossali come quelli di un fantasma a cui è concesso di osservare il proprio corpo: «He could feel himself contained in the dark but also just beyond it, on the lighted outer surface, the other side, belonged to both, feeling both, being himself and seeing himself» (*ibid.*: 201). Ma Eric è anche uno zombie, un morto che cammina: il testo stesso, già dalle prime pagine, ne anticipa la morte e al contempo la permanenza tra i vivi – «When he died he would not end» (*ibid.*: 6). *Cosmopolis* è la storia di un'anima che fatica a raggiungere l'Oltretomba, incastrata com'è in contrattempi mondani, in ostacoli lungo la strada verso Hell's Kitchen – verso l'Inferno; nel corso del viaggio, il protagonista continua a perdere frammenti del proprio corpo, ovvero del proprio vestiario inteso alla stregua di membra, fino al finale dell'opera in cui appare quasi nudo, pienamente fantasmatico.

Il reale, sovrascritto dal mercato, oscilla tra la circoscrizione organica e biologica della materia e la circoscrizione inorganica e digitale della finanza. Ciò che avviene è un vero e proprio cambiamento di paradigma ontologico, in seguito al quale sbiadisce la frontiera tra ciò che è consistente e vitale e ciò che proviene dal dominio virtuale dei computer, dei calcoli e delle previsioni (*ibid.*: 24). In egual modo, Eric oscilla tra il materiale e l'immateriale come un fantasma non esorcizzabile. Da un lato, il tycoon vorrebbe abbandonare il proprio corpo, liberarsi della propria carne spregiata come impiccio in una realtà che si fa sempre più leggera e astratta; dall'altro, è irrimediabilmente attratto dalla propria corporalità declinata sia dalle sue vestigia materiche – gli escrementi soprattutto – che dalle sue pulsioni carnali – sesso, cibo, dolore. Si tratta della stessa incongruenza che dilania il mercato, il quale vorrebbe obliare la merce ma non può ancora farne davvero a meno. Nel corso del romanzo Eric rimane intrappolato più volte in questa soglia tra fisico e virtuale, come durante un esame alla prostata la cui invasività rispecchia il suo assillo per gli anfratti più intestini del corpo:

He felt the pain. It traveled the pathways. It informed the ganglion and spinal cord. He was here in his body, the structure he wanted to dismiss in theory even when he was shaping it under the measured effect of barbells and weights. He wanted to judge it redundant and transferable. It was convertible to wave arrays of information. (*ibid.*: 48)

Più cerca di affrancarsi dalla corporalità tendendo alla metafisica informatica, più ne viene arginato. Nel finale, in punto di morte, Eric si ren-

derà finalmente conto di non poter realizzare il desiderio di digitalizzare il proprio corpo, di non poter «to become quantum dust, transcending his body mass, the soft tissue over the bones, the muscle and fat» (*ibid.*: 206). Il dolore, i sensi, le emozioni e i ricordi – tutti elementi contraddistinti da una decisa immanenza, da un legame con l'empirico, da una particolarità impossibile da rendere universale – non possono essere trasferiti su un computer come dati eterni, in quanto rimasugli che ancorano l'anima di Eric al mondo terreno, che gli impediscono di varcare l'Aldilà informatico e di conseguire la piena immortalità.

La fluttuazione tra i due mondi non verrà risolta nemmeno dalla morte del suo corpo. La tecnologia del suo orologio da polso è talmente avanzata da mostrargli in anteprima non solo i movimenti della Borsa, ma anche il suo stesso decesso; di conseguenza, Eric è condannato al limbo tra vivi e morti, tra il materiale e l'immateriale, prigioniero come un fantasma che non ha più un corpo ma che non può ancora ascendere nell'Altrove: «This is not the end. He is dead inside the crystal of his watch but still alive in original space, waiting for the shot to sound» (*ibid.*: 209).

4.3. La limousine come architettura gotica

Un'ulteriore figura liminale, collocata tra il mondo materiale e immateriale come un varco per gli spiriti o un Caronte traghettatore, è la limousine su cui viaggia Eric.

La macchina è un prodotto di alta cybertecnologia: equipaggiata con sistemi di sorveglianza, schermi al plasma, e visori notturni e termici, è un mondo microscopico all'interno del quale Eric può vivere confortevolmente e vigilare qualsiasi fremito del mercato finanziario. Ciononostante, la limousine è anche un oggetto artigianale composto da pezzi d'arte antiquaria, da reliquie di un passato ben lontano dall'estetica digitale odierna – come del marmo michelangiolesco di Carrara (*ibid.*: 22) o una pergamena cufica (*ibid.*: 90). Tale involuppo tra antico e moderno, tra manifatturiero e cibernetico, risulta impossibile da sbrogliare, e mima l'analoga capacità del capitalismo di coagulare intorno a sé temporalità e gusti differenti. Come riflette Eric, è la «market culture's innovative brilliance, its ability to shape itself to its own flexible ends, absorbing everything around it» (*ibid.*: 99); la limousine riecheggia la natura di blob affamato, di creatura plastica, attraverso cui Fisher ha delineato il capitalismo.

L'auto svolge principalmente la funzione di perimetro, di barriera attraverso la quale Eric si scherma dall'esterno: il tycoon ambisce a impadronirsi di uno spazio impermeabile, conchiuso, insonorizzato, come

suggerisce il suo stesso cognome – *packer*, imballatore, da *to pack*, foderare, impacchettare; il protagonista dice di aver fatto «prousted» (*ibid.*: 70) la macchina, citando così il solipsismo proustiano, la tendenza a distaccarsi dall'alterità in un'esasperazione individualistica.

La dialettica tra interno ed esterno dà luogo all'ennesima dicotomia tra materiale e immateriale: tutto ciò che è al di fuori della limousine aderisce al piano della concretezza fisica da cui Eric vorrebbe ritirarsi, mentre il microcosmo che il tycoon ha settato al di dentro è retto dall'impalpabilità dei dati, dalla luce e dai colori degli schermi, dell'inconsistenza numerica delle proiezioni di mercato. Il romanzo, tramite la semiosi mobile della vettura, procede così lungo un doppio binario, separando per esempio il «context [...] touchless» della limousine dalla pressione nevrotica sui clacson dei guidatori in strada (*ibid.*: 13). Eric esce dalla macchina solo per adempiere ai propri bisogni fisiologici quali il cibo e il sesso, scrutando dal finestrino processioni irrequiete di corpi e materia – rivolte, cerimonie funebri, techno-rave, «bodies» che sono «blunt facts» (*ibid.*: 173) – come se appartenessero a un Altrove irrelato; dentro la limousine, al contrario, tutto è incorporeo.

Anche la macchina, come il suo proprietario, esita però sul confine tra i due estremi, come ulteriore spettro rivolto all'astrattezza ma trattenuto dal proprio corpo definito persino tumorale, dotato di una corporeità ipertrofica

He wanted such a car because he thought it was a platonic replica, weightless for all its size, less an object than an idea. But he knew this wasn't true. [...] He wanted the car because it was not only oversized but aggressively and contemptuously so, metastasizingly so. (*Ibid.*: 10)

È la stessa contraddizione che caratterizza il rapporto tra Eric e il suo corpo, ora disprezzato e quanto più possibile annullato, ora sottoposto a un morboso perfezionamento muscolare.

Infine, l'auto è di per sé un capolavoro di architettura gotica nel suo essere una costruzione luminosa, sinuosa, verticale e apparentemente senza peso. La limousine di Eric recupera quanto Barthes aveva scritto in merito alla Citroën DS, «l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques» (Barthes 1957: 140): le vetrate policrome equivalgono ai monitor che tappezzano l'interno della vettura; l'altezza coincide con la lunghezza, entrambe confronti con il senso del limite; e così via.

4.4. Tempi slogati

In un'intervista risalente al 2010, DeLillo ha dichiarato che «the theme that seems to have evolved in my work during the past decade concerns time» (DeLillo 2010): il transito tra i due millenni ha suscitato nello scrittore importanti riflessioni sulla temporalità e sull'inadeguatezza dei parametri temporali tradizionali. Dove però in *The Body Artist* la temporalità è un «metaphysical and emotional conundrum» (Coward 2003: 218), in *Cosmopolis* il tempo è «a problem of politics and economics» (*ibid.*). Kinski asserisce che «We need a new theory of time» (DeLillo 2003a: 86). La virtualizzazione del denaro e l'evaporazione della merce inibiscono il movimento teleologico della storia; «Money makes time» (*ibid.*: 79), ma si tratta di un tempo slogato, fuori asse come quello hauntologico, impantanato in una ricorsività e in una velocità che scompaginano la tripartizione tra presente, passato e futuro. In *In the Ruins of the Future* DeLillo scrive che «The confluence of capital and technology seemed to accelerate time» (2001: 33): il cybercapitale reclama tempistiche differenti rispetto agli ordinari cicli produttivi, sfrecciando nei nanosecondi spasmodici degli investimenti, dei messaggi elettronici, dei guizzi della Borsa; «“It's cyber-capital that creates the future”» (DeLillo 2003a: 79). Dove la materialità accompagna lo scorrere del tempo, la vuotezza della cybertecnologia lo sollecita in virtù di una maggiore leggerezza calamitando l'avvenire. In un'altra occasione, DeLillo illustra la genesi di *Cosmopolis* in questi termini: «I started out simply with the idea of letting my protagonist drive across town in one day, a person who is already living in the future and fails to notice how susceptible he is to the destructive mechanisms of the present» (DeLillo 2003c: 28). Gli investimenti sono per definizione delle profezie, un tentativo di predire e catalizzare il futuro del mercato facendolo collassare sul presente; Eric, data la sua professione, «liked knowing what was coming» (DeLillo 2003a: 38). In questo modo, il futuro risulta sempre un presente prossimo, un presente costantemente in procinto di avverarsi, mai un evento remoto. Il cybercapitale agisce in sincronia piuttosto che in diacronia, nella simultaneità degli eventi finanziari, nella rete agentiva della Borsa in cui ogni ente viene influenzato dall'altro a dispetto della distanza che intercorre fra di essi – come in un entanglement quantistico; Eric nota che «Life is too contemporary» (*ibid.*: 27), tutto è fin troppo attuale. Questo esubero di sincronicità rende però il presente di per sé un fatto inconsistente, fugace; come scritto da Boxall, «Time, like money, is everywhere. It is supremely available, but, by virtue of such availability, it is untouchable and undiscoverable, a kind of ghost of itself» (2006: 224). Anche il presente diventa fantasmatico, inaf-

ferrabile. Ancora Kinski: «The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent» (DeLillo 2003a: 79). Il futuro ravvicinato sovrascrive il presente: non c'è più il tempo di vivere nell'attimo poiché qualsiasi momento dell'avvenire è in qualche modo già trascorso, reso passato dalle predizioni finanziarie, consumato dalle speculazioni. Il presente è a tal punto intrecciato al passato e al futuro da amalgamare l'orizzonte temporale su un unico istante di deissi anacronistica, disarticolata, paludosa, nel quale il clacson sembra «so old it sounded aboriginal» (*ibid.*: 14); proprio come il capitalismo – e la limousine di Eric –, l'arcaico si fonde al contemporaneo in un pantano fuori dal tempo. L'obiettivo ultimo della tecnologia cybercapitalistica è quello di dilatare il tempo oltre i confini stabiliti, vanificando le nozioni stesse di passato, presente e futuro in vista di una trascendenza completa della vita umana e di una piena finanziarizzazione dell'esistente: «It would be the master thrust of cyber-capital, to extend the human experience toward infinity as a medium for corporate growth and investment, for the accumulation of profits and vigorous reinvestment» (*ibid.*: 207); detto altrimenti, il cybercapitale intende trasformare ogni individuo in uno spettro sospeso nel tempo sconiurandone la morte – cioè l'andamento cronologico del corpo, concettualmente affine alla scadenza di una merce. La sommossa anticapitalistica che Eric incrocia nella sua discesa a Hell's Kitchen è, difatti, «a protest against the future» (*ibid.*: 91): i giovani vogliono debellare il capitalismo finanziario per ripristinare la normale segmentazione del tempo esorcizzandone la spettralità; «They want to normalize it, keep it from overwhelming the present» (*ibid.*).

La sfasatura temporale contagia l'architettura testuale del romanzo⁶. Le due parti in cui l'opera è divisa, che constano entrambe di due capitoli intervallati da un estratto dal diario di Benno Levin – l'assassino di Eric –, coniugano un'inversione temporale, giacché, mentre le sezioni narranti le vicende di Eric si dipanano secondo il consueto progresso cronologico – dalla mattina alla sera –, il racconto dell'omicida comincia di notte e poi va a ritroso fino alla mattina precedente⁷. Pertanto l'inedere della trama non è affatto teleologico, considerando che entrambe le porzioni di storia dedicate a Benno Levin andrebbero cronologicamente situate dopo la conclu-

⁶ Lo stesso accade, in modo più esplicito, in *Underworld* (1997).

⁷ L'inversione concerne anche lo spazio: Eric viaggia da est a ovest, dalla 1st Avenue alla 12th; Benno Levin da ovest ad est, dalla 12th Avenue alla 5th.

sione del romanzo, vale a dire dopo la morte di Eric, invece di intercalarne l'intreccio anticipando il mesto destino del tycoon.

5. Conclusioni

Cosmopolis è un documento della forza volatile e pervasiva del tardo capitalismo, l'attestazione di un potere capace di assimilare persino le narrazioni antagoniste al fine di renderle *instrumenta regni*, protesi ideologiche inedite. Il capitalismo finanziario decreta così efficientemente la propria egemonia attraverso processi di invisibilizzazione che normalizzano le sue movenze in un nuovo stato di natura, quasi in un nuovo paradigma fisio-ontologico, come il romanzo esplicita: «There's a common surface, an affinity between market movements and the natural world» (*ibid.*: 86). Qualsiasi concorrenza viene neutralizzata e inglobata, poiché è il capitalismo stesso a plasmare le contronarrazioni, le voci oppostive, tramite una falsa tolleranza che risale a una manipolazione perfettamente camuffata. In quello che è forse lo scambio più illuminante tra Eric e Kinski, viene detto a proposito dei rivoltosi anticapitalistici che assaltano Times Square:

"You know what capitalism produces. According to Marx and Engels".

"Its own grave-diggers", he said.

"But these are not the grave-diggers. This is the free market itself. These people are a fantasy generated by the market. They don't exist outside the market. There is nowhere they can go to be on the outside. There is no outside. [...] The market culture is total. It breeds these men and women. They are necessary to the system they despise. They give it energy and definition. They are market-driven. They are traded on the markets of the world. This is why they exist, to invigorate and perpetuate the system". (*Ibid.*: 89-90)

Citando un infelice slogan thatcheriano, «There is no alternative»: il neoliberismo veicolato dal capitalismo finanziario è un sistema tanto persuasivo da modificare il dissenso in consenso – meglio, da creare e offrire esso stesso gli strumenti di dissenso così da sabotarli sin dal principio; non c'è nulla fuori dal mercato, non si può pensare autonomamente perché il mercato ha colonizzato ogni anfratto del reale.

Alla luce di quanto detto, il gotico si conferma un contributo ottimale per la teoria marxista: l'intersezione con la figurazione prettamente gotica

– letteraria e non – può disinnescare la naturalizzazione del capitalismo finanziario, svelando l’artificiosità delle sue logiche in virtù di una corrispondenza concettuale tra i due immaginari. Se l’hauntology ha sostituito l’ontologia come condizione d’esistenza, e se l’economia è posseduta da uno spettro che infesta il mercato con un’agency eerie, allora la teoria deve praticare *ghostbusting* restaurando la propria funzione decostruttiva nei riguardi del senso comune. L’eerie, per Fisher, possiede anche una valenza politicamente positiva in quanto spunto analitico che mette in discussione la realtà esistente, permettendoci attraverso la sua immaginazione straniante di confrontarci con quanto è stato rimosso, invisibilizzato. L’apparizione del fantasma garantisce una nuova consapevolezza sociale, in virtù delle verità che porta con sé. L’eerie non è soltanto un sentimento di malessere individuale e generalizzato; al contrario si origina a partire da una specifica lacerazione del tessuto epistemico-sociale. In questo modo, se correttamente esaminato, può diventare stimolo di cambiamento politico.

Bibliografia

- Arthur, Cristopher, "The Spectral Ontology of Value", *Radical Philosophy*, 107 (2001): 32-42.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Berardi, Franco Bifo, *After the Future*, Oakland-Edinburgh, AK Press, 2011.
- Boxall, Peter, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London-New York, Routledge, 2006.
- Brugnolo, Stefano, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurati e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Brunhoff, Suzanne de, *Le Monnaie chez Marx*, Paris, Les Éditions Sociales, 1967, trad. ingl. *Marx on Money*, New York, Urizen Books, 1976.
- Cowart, David, *Don DeLillo. The Physics of Language. Revised Edition*, Athens-London, The University of Georgia Press, 2003.
- De Marco, Alessandra, "'Morbidity Tiers of Immortality': Don DeLillo's Players and the Financialization of the USA", *Textual Practice*, 27.5 (2013): 875-898.
- DeLillo, Don, "In the Ruins of the Future", *Harper's Magazine* (2001): 33-40.
- DeLillo, Don, *Cosmopolis*, London, Picador, 2003a.
- DeLillo, Don, "Great American Novel? Terrifically Outdated", *The Times*, 14.05.2003b, 17.
- DeLillo, Don, "'Vielleicht sehe ich einiges klarer und früher als andere.' Der amerikanische Schriftsteller Don DeLillo über die prophetische Kraft seiner Bücher, den 11. September, Freundschaft unter Autorenkollegen und seinen neuen Roman *Cosmopolis*", trad. ingl., *Frankfurter Rundschau*, 271 (2003c): 28-29, http://perival.com/delillo/interview_henning_2003.html (ultimo accesso: 25/09/2024).
- DeLillo, Don, "An Interview with Don DeLillo, by Antonio Aiello", *PEN America*, 04.11.2010, <https://pen.org/transcript-interview/interview-don-delillo> (ultimo accesso: 25/09/2024).
- Derrida, Jacques, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- Derrida, Jacques - Stiegler, Bernard, *Échographies de la télévision: entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.
- Fisher, Mark, *Capitalist Realism. Is There no Alternative?* (2009), London, Zero Books, 2014.
- Fisher, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London, Zero Books, 2014.

- Fisher, Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Greenaway, Jonathan, "Your Home May Be Repossessed if You Do Not Keep Up With Your Payments: A Marxist Approach to Post-Recession Horror Film", *The Dark Arts Journal Gothic Capitalism*, 3.2 (2017): 20-31.
- Haiven, Max, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Hardt, Micheal, "Introduction: Language at Work", *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*, Ed. Christian Marazzi, Los Angeles, Semiotext(e), 2008: 7-13.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Harvey, David, *The Limits to Capital*, London, Verso, 2007.
- Heffernan, Nick, "'Money talking to itself': Finance Capitalism in the Fiction of Don DeLillo from *Players* to *Cosmopolis*", *Critical engagements. A Journal of Criticism and Theory*, 1.2 (2008): 53-78.
- Henwood, Doug, *Wall Street: How It Works and For Whom*, London, Verso, 1997.
- Hilferding, Rudolf, *Das Finanzkapital*, Wien, Wiener Volksbuchhandlung, 1923.
- Horwitz, Howard, "To Find the Value of X: The Pit as a Renunciation of Romance", *American Realism: New Essays*, Ed. Eric J. Sundquist, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982: 215-237.
- Jameson, Fredric, "Culture and Finance Capital", *Critical Inquiry*, 24.1 (1997): 246-265.
- Lapavistas, Costas, "The Financialization of Capitalism. 'Profiting without Producing'", *City*, 17.6 (2013): 792-805.
- Lazzarin, Stefano, "Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca", *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Ed. Ezio Puglia - Massimo Fusillo, et al., Bologna, il Mulino, 2018: 127-149.
- Marsh, Nicky, *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*, London, Continuum, 2007.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich, *Das Kommunistische Manifest* (1848), trad. it. *Manifesto del partito comunista*, Torino, Einaudi, 2014.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1872), Hamburg, Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2011.
- Moretti, Franco, "Dialectica della paura", *Calibano*, 2 (1978): 77-103.
- Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1949.

Smith, Aaron, "Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Postmodern in Don DeLillo's *Cosmopolis*", *GRAAT*, 7 (2010): 238-252.
Vogl, Joseph, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, diaphanes, 2010.

L'autore

Aldo Baratta

Aldo Baratta è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la Thing Theory, il romanzo contemporaneo e i legami fra letteratura e capitalismo.

Email: aldo.baratta@uniroma1.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Baratta, Aldo «Ghost in the Market: la finanza hautologica ed eerie in *Cosmopolis*», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 1-23.

