

A brani Paratesto e intertestualità in «Gioventù cannibale»

Andrea Brondino

Pubblicato: 28 dicembre 2019

Abstract

The article interprets the paratext of *Gioventù cannibale* an instrument for the construction of a commercial case, as well as a starting point for a critical reassessment of the oeuvre, intended as an example of Italian late-postmodernism. Firstly, cultural models and premises of Italian *cannibali* are introduced (e.g. North-American pulp, avant-pop, and the refusal of a distinction between high brow and low brow culture). After a brief analysis of the title and the back-cover (the latter also offering unexpected ethical and religious suggestions, a typical trait of Italian postmodernism according to Remo Ceserani), the models of an alleged *cannibali* esthetic and philosophy, introduced in the preface by Daniele Brolli, are critically highlighted. A presence (the afterword by Emanuele Trevi) and an absence (the biographies of the authors), detected during the comparison between the first and the second edition of the text, allow a reflection on the *post-mortem* status of *cannibali* in 2006, yet an unfulfilled promise of Italian literature. Effects of intertextuality, visible in the paratext of the story *Il mondo dell'amore* by Aldo Nove, are lastly analysed in order to provide an example of the parodic but serious relation between the late 20th-century Italian avant-gardes and *cannibali*.

L'articolo analizza e interpreta il paratesto di *Gioventù cannibale* come strumento di costruzione di un caso editoriale e come punto di partenza per una revisione critica dell'opera, intesa come esempio emblematico di tardo-postmodernismo italiano. Si introducono dapprima riferimenti e premesse culturali dei cannibali italiani, quali il *pulp* nordamericano, l'*avant-pop* e il rigetto (ormai quasi un riflesso inconscio) di una distinzione estetica fra letteratura 'alta' e 'bassa'. Dopo una breve disamina delle connotazioni specifiche del titolo e della quarta di copertina (non priva, quest'ultima, di suggestioni moralistico-religiose, tratto tipico del postmodernismo italiano secondo Remo Ceserani), si evidenziano criticamente i modelli di una presunta estetica e filosofia cannibale, introdotti nella prefazione di Daniele Brolli del 1996. Una presenza (la postfazione di Emanuele Trevi) e un'assenza (le brevi biografie degli autori), rilevate nel confronto fra prima e seconda edizione, consentono di accertare lo stato *post-mortem* dei cannibali all'altezza del 2006, ormai promessa mancata della letteratura italiana di inizio millennio. Si analizzano infine esempi emblematici ed effetti di intertestualità nel paratesto del racconto *Il mondo dell'amore* di Aldo Nove, che offre spunti di riflessione sul rapporto, parodico e serio al tempo stesso, fra avanguardie novecentesche e linguaggio cannibale.

Keywords: Cannibali; pulp; Gioventù cannibale; postmodernismo; Aldo Nove.

Nota. Questo contributo è la rielaborazione di un intervento tenuto durante la giornata di studi *Alle soglie del racconto. Nei dintorni della narrativa breve italiana*, svoltasi all'Università degli Studi di Bergamo il 10 aprile 2019, a cura di Nunzia Palmieri, Giacomo Raccis e Damiano Sinfonico.

Andrea Brondino: University of Warwick

✉ A.Brondino@warwick.ac.uk

Andrea Brondino è dottorando in Italian Studies presso l'Università di Warwick. Lavora con la Prof. Jennifer Burns su una ricerca dal titolo provvisorio *The Decline and Resilience of Irony in Post-1989 Italian Literature*. Nella sua tesi analizza le pratiche letterarie dell'ironia in alcuni generi contemporanei (ad es., *pulp* italiano, *New Italian Epic* e *autofiction*), re-interpretandoli alla luce del dibattito sulla fine del postmodernismo.

Copyright © 2019 Andrea Brondino

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

«Un titolo è purtroppo già una chiave interpretativa», scriveva Umberto Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*.¹ Gerard Genette lo avrebbe ribadito pochi anni dopo nel suo paradigmatico saggio *Seuils*:² il titolo infatti, o meglio i titoli, assumono volenti o nolenti una rilevanza ermeneutica spesso decisiva, che si misura e si trasforma all'interno del percorso di ricezione letteraria. È un gioco divertente ma non sempre innocuo quello di immaginarsi che cosa si sarebbe detto e scritto – e di come sarebbe mutato il canone o anche la sola idea che abbiamo di esso – se, per esempio, *Moby Dick* si fosse chiamato *Il capitano Achab*, o *Don Chisciotte* di Cervantes *Sancho Panza*, o l'*Ulisse* di Joyce *Molly Bloom*. In fondo il paratesto è, come suggerisce Genette, davvero una 'soglia': innanzitutto, fra la cosiddetta realtà e il mondo del narrato. Risulta difficile studiare il paratesto senza ammettere un certo grado di etero-referenzialità del medium letterario. Esso rappresenta quel confine dove cade in pezzi ogni residua traccia di torre d'avorio. Su questa soglia si dissolve la differenziazione netta e presunta fra ciò che è letterario e ciò che è reale; in questo punto di collisione si frantuma l'utopia/distopia di un'autoreferenzialità assoluta della letteratura.

Se si rilegge la citazione di Eco («Un titolo è *purtroppo* già una chiave interpretativa»), non sfugge una certa insofferenza verso l'ipertrofia ermeneutica che dal titolo di per sé si sprigiona. Ed è noto che i titoli (e il linguaggio in genere) definiscono e confondono, illuminano e celano. I titoli tendono a distorcere la nostra prospettiva, spesso in un momento tanto iniziale della ricezione da sembrarci quasi un a-priori: da quando, cioè, sentiamo nominare il testo, o da quando lo afferriamo, più o meno casualmente, in libreria. L'antologia di racconti *Gioventù cannibale*³ non fa eccezione in questo senso.

Con l'etichetta editoriale di 'cannibale' si identificava, a partire da metà anni Novanta, una eterogenea serie di scrittori giovani che nelle nuove forme del *pulp* (di derivazione soprattutto nordamericana) trovavano la loro più congeniale forma d'espressione. Il termine *pulp* nasce negli Stati Uniti degli anni Venti per definire quel genere estremamente popolare di rivista contenente storie a puntate, spesso di carattere raccapricciante, erotico, o *weird*. La carta, fabbricata con la polpa dell'albero, era di qualità scadente e la rivista tendeva a ingiallire in fretta; ciò è segno del carattere effimero della storia in essa contenuta, creata per essere consumata dal vorace lettore che, sempre in trepidante attesa di un episodio seguente della propria saga preferita, non si presterà quasi certamente a ulteriori riletture. Per *pulp* si intende qui, tuttavia

¹ U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, «Alfabeta», 1983, 49, p. 19.

² G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

³ N. Ammaniti *et al.*, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

(sulla scia del noto film di Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*), l'ossessione estetica e in particolar modo letteraria per i temi della violenza, del sangue, della droga, della marginalità, del paesaggio post-industriale, dell'inebetimento provocato dall'assuefazione televisiva, dell'apatia giovanile di una generazione che alla soglia dei trent'anni si sente ancora preda di un'infanzia mai dismessa. Tra questi scrittori si annoverano di solito in Italia, fra gli altri, Niccolò Ammaniti, Enrico Brizzi, Aldo Nove, Matteo Galiano, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa, Alda Teodorani, Giuseppe Caliceti. Il 1996 rappresenta per questa nuova tendenza letteraria un vero e proprio anno di svolta: oltre all'antologia di racconti *Gioventù cannibale*, vengono pubblicati la raccolta *Fango* di Ammaniti, i romanzi *Il segno di Caino* di Teodorani, *Fonderie Italghisa* di Caliceti e *Occhi sulla graticola* di Scarpa. A segnalare la convergenza di questo gusto italiano con una più generale e internazionale tendenza editoriale verso la pubblicazione di testi per 'palati forti' basti citare l'uscita, nello stesso 1996, di *Fight Club*, romanzo che segna l'esordio di uno degli autori statunitensi più influenti della generazione *pulp*. Come pochi altri, Chuck Palahniuk riesce a inserirsi con disinvoltura nei canali mainstream della comunicazione mediatica ed editoriale, pur riuscendo tuttavia a mantenere un'aura, uno stile e un *appeal* tipici della letteratura underground e ribelle. Egli risulta emblematico in quanto nella sua figura, prima ancora che nella sua scrittura, è riscontrabile l'ormai avvenuta dissoluzione della distinzione fra 'cultura alta' e 'cultura bassa', una delle caratteristiche più comunemente associate alla definizione (problematica) di postmodernismo. Fredric Jameson, nel suo *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* scriveva infatti che è la

caratteristica fondamentale di tutti i fenomeni postmoderni [...]: la cancellazione del confine (essenzialmente proprio del modernismo avanzato) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di "testi" pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'industria culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno, da Leavis e il New Criticism americano fino ad Adorno e alla Scuola di Francoforte. Il postmodernismo ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio "degradato" di kitsch e scarti, di serial televisivi e cultura da «Reader's Digest», di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi tascabili da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e del fantasy: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente "citati", come avrebbero potuto fare un Joyce o un Mahler, ma incorporati in tutta la loro sostanza.⁴

Il postmodernismo letterario, al contrario del modernismo, ingloba quindi la struttura stessa della cosiddetta paraletteratura, anziché limitarsi a citarne (o parodiarne apertamente) lessico o stereotipi. A partire dagli anni Sessanta, e a partire da una trasformazione della poetica architettonica contemporanea (basti pensare a Robert Venturi o a Charles Jencks), viene così meno quel confine talvolta vituperato, talvolta strenuamente difeso, fra cultura *highbrow* e *lowbrow*.

La produzione artistica postmodernista in senso jamesoniano presenta un'assoluta eterogeneità interna e un'assenza di progettualità e solidarietà artistica: quel postmodernismo, in poche parole, non è certo una scuola o un movimento. Al di là delle differenze evidenti, si può

⁴ F. Jameson, *Postmodernismo, o la logica del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2015 (1° ed. digitale), p. 33.

tuttavia riconoscere nelle diverse manifestazioni artistiche che la compongono un implicito e non aprioristicamente concordato intento, anche politico: più che un'ibridazione, forse, ci si augurava infatti un vero e proprio appiattimento, un livellamento dell'alto sul basso. Dietro il pretesto letterario si cela molto più spesso uno spunto polemico di stampo sociale, politico, economico: dopo le teorizzazioni e le periodizzazioni, dopo gli immancabili peana sulla perdita di un *mos maiorum* letterario di cui nessuno ricordava più i dettami, dopo innumerevoli dibattiti fra apocalittici e integrati della nuova 'moda' artistica (spesso non pienamente intesa nel senso jamesoniano di dominante culturale), arrivò infine qualche sparuto e debole tentativo di applicazione e di rivalutazione in positivo della *pars destruens* postmodernista. L'avanguardia *avant-pop*, per esempio, che del postmodernismo era al tempo stesso un apparente ma dichiarato superamento, una tardiva presa di coscienza, un tentativo di reazione estetica coerente, predicava (lei sì, con un manifesto vero e proprio)⁵ il superamento di ogni snobismo letterario e artistico in nome di una commistione assoluta e indifferenziata di generi, forme, stili e fonti.

Ciò che preme evidenziare è che il filone 'cannibale' si nutre e divora, in consonanza con il suo appellativo, teorie e promesse culturali che fanno certamente (benché non solo) riferimento alle avanguardie culturali e agli autori citati in precedenza. I cannibali 'sbranano' in alto e in basso;⁶ assorbono e digeriscono al tempo stesso macerie culturali televisive e fini elaborazioni teoriche sullo stato della produzione estetica nell'epoca del tardo capitalismo; divorano al contempo i colti poeti italiani del Duecento e il linguaggio pubblicitario, fumettistico e filmico dell'ultraviolenza.⁷

Il titolo

È bene premettere che l'etichetta 'cannibale' non proviene né da un comune accordo fra gli autori, né da una posteriore definizione critica denigratoria. La denominazione è il frutto di una pura e semplice scelta editoriale; come ricorda Severino Cesari, la proposta fu di Daniele Brolli, autore anche della prefazione al testo:

Era tempo di chiudere il libro. Daniele – gli avevamo chiesto noi di *Stile libero*,⁸ Paolo Repetti e io – forse è il momento giusto, prepara, tu che sai, tu che conosci, una antologia dell'*orrore estremo*. Era nato dunque così il progetto: come antologia italiana di genere. Poi, a forza di discutere e litigare, di togliere e inserire autori (Daniele all'inizio era un po' sospettoso di Ammaniti, per esempio, poi se ne innamorò), l'antologia prese forma, e fu sempre più cosa comune. Il genere era sempre meno importante, importante era la forza genuina, l'energia dei testi. Alla fine, la *sentivamo*. Sentivamo il libro come una creatura viva. Ma si chiamava ancora... *Spaghetti splatter*. Questo era il titolo di prenotazione, quello che gli eventuali storici delle minime cose editoriali trove-

⁵ M. Amerika, *Avant-pop Manifesto: Thread Baring Itself in Ten Quick Posts*, 1998.

⁶ Cfr. M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1996; B. Ventavoli, *Pulp romanzo. Figgli di Pasolini, fratelli di Tarantino*, «Tuttolibri», 23 marzo 1996.

⁷ Sul tema cfr. F. La Porta, *The Horror Picture Show and the Very Real Horrors. About the Italian Pulp*, in S. Lucamante (ed.), *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the «Giovani Cannibali» Writers*, Madison and London, Fairleigh Dickinson University Press and Associated University Press, 2001, pp. 57-75.

⁸ La collana «Stile Libero» nasce anch'essa nel 1996 con l'esplicito obbiettivo di pubblicare forme e generi inusuali, tra cui proprio i cannibali.

ranno nei “copertinari” Einaudi. Non ci piaceva tanto, ma sapevamo che un titolo sarebbe venuto. In genere, arrivano all'ultimo minuto. E quella notte arrivò, con gli altri proposti da Daniele. Quando leggemmo ad alta voce *Giovani cannibali*, *Gioventù cannibale*, ci guardammo: era lui. Chiudemmo il libro così. Non sapevamo che cosa sarebbe accaduto, ma eravamo assolutamente certi che non sarebbe accaduto nulla, con *Spaghetti splatter*. (Che poi quell'aggettivo, *cannibale*, venisse da lontano, dagli anni e dai fumetti di Andrea Pazienza – *siamo una generazione cannibale* – è anche possibile).⁹

Un'antologia di genere, quindi: con un titolo accattivante e sorprendente, attraente e orrido; in una parola, *unheimlich*. Un *unheimlich*, sia ben chiaro, *à la page*, frutto di un'attenta operazione commerciale: col termine ‘cannibali’ si allude infatti ai film dell'orrore, agli zombi della produzione cinematografica post-apocalittica. Ma si allude altresì alla voracità letteraria di questi autori, che fagocitano tutto ciò che è cultura, arte e tradizione in un solo boccone. Eppure, nella quarta di copertina, che è riportata senza modifiche anche nella seconda edizione del 2006, non manca un forse inatteso aggancio alla realtà e a un ‘pensiero debole’ legato al tema dell'impegno, oltre che un riferimento quasi moralistico (verrebbe da dire cattolico in senso proprio) alla finalità ultima della scrittura dei cannibali:

La grande carica di undici sfrenati, intemperanti, *cavalieri dell'Apocalisse* formato splatter nei reparti pieni di ogni ben di Dio del supermarket Italia. Tra atrocità quotidiane, adolescenza feroce e malinconie di sangue.¹⁰

Una covata di narratori italiani giovani o giovanissimi getta scompiglio nei vicoli della cittadella letteraria, negli schermi video e nei talk-show, tra le anime morte del perbenismo. Sfuggono a qualunque tentativo di incasellarli. Sanno farsi leggere, sono pieni di idee, qualcuno dice che sono «pulp», qualcuno li definisce «splatter» (dal cinema degli schizzi di sangue), forse adorano Stephen King e Quentin Tarantino, o forse no. Scrivono senza complessi di colpa verso cinema, tv e i nuovi media, perché li conoscono molto bene e di essi, come di molte altre cose, la loro scrittura si nutre in modo naturale. Da molto tempo non si era vista una così feroce e allegra brigata. Vale la pena leggerli. Vi accorgerete che fanno molto, molto sul serio. *E che obiettivo finale, neanche tanto mascherato, di tanto fragoroso divertimento è inventare linguaggi e stili finalmente «all'altezza» del Grande Nemico: la violenza e il male crescenti che, nell'indifferenza e nel chiacchiericcio generale, schiacciano i deboli, le vittime, e annegano ogni possibilità comune di salvezza.*¹¹

Cannibali sì, quindi; ma anche alla ricerca di una salvezza; spregiudicati e spudorati, certo; ma anche detrattori paradossali di un'ultraviolenza che, a prestare fede ai media, è molto più reale che virtuale. Daniele Luttazzi, uno degli autori di *Gioventù cannibale*, ricorda come «Fu un'antologia profetica: intellettuali come Mauri e Guglielmi la criticarono perché secondo loro conteneva una narrativa lontana dalla realtà italiana. Dopo qualche mese, l'Italia conobbe i casi del [mostro](#) di Firenze, del [serial killer](#) ligure, di [Erika e Omar](#), dei [satanisti](#) lombardi ecc. Gli artisti hanno le antenne e sentono in anticipo quello che sta per arrivare». ¹² Al di là delle forzature luttazziane, l'aura profetica della raccolta (e la costruzione anche a posteriori di un

⁹ S. Cesari, [Dopo i cannibali](#), «Carmilla», 4 giugno 2003.

¹⁰ *Atrocità quotidiane, adolescenza feroce e malinconie di sangue* sono anche i titoli delle tre sezioni in cui si divide la raccolta di racconti.

¹¹ Quarta di copertina di N. Ammaniti *et al.*, *Gioventù cannibale*, cit.; mio il corsivo.

¹² D. Luttazzi, *Lepidezze postribolari ovvero Populorum Progressio*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 328.

elemento rivelatore, ultimo, apocalittico appunto, relativo alla scrittura cannibale) è stata certamente uno dei motivi del successo commerciale dell'antologia. Accanto al 'cannibale' occorre tenere presente anche l'elemento della 'gioventù', che suggerisce novità, freschezza, coraggio, disprezzo del pudore e della morale, all'interno di una tradizione letteraria ormai consolidata;¹³ non è un caso che l'introduzione di Daniele Brolli a *Gioventù cannibale* si intitoli *Le favole cambiano*, come a voler sottolineare l'imminente svolta letteraria che, si poteva forse ottimisticamente ritenere, l'antologia avrebbe potuto inaugurare e favorire.

I modelli culturali cannibali nella prefazione del 1996

Giorgio Bàrberi Squarotti¹⁴ ha rilevato nel 1996, in controtendenza con altri critici,¹⁵ che i «cannibali mangiano soprattutto letteratura»; la divorano, la fanno a pezzi, più che altro. Ciò lo si rileva fin dall'inizio a partire da un elemento paratestuale, ovvero l'epigrafe posta all'inizio della prefazione di Daniele Brolli:

I regimi in fondo sono menzogne che si rifriggono agli uomini per nascondergli i loro istinti. In realtà il circo romano aveva messo le cose a posto. [...] *Panem et circenses*, basta questo, pane, e poi sangue, ben gocciolante, dei gladiatori, ecco che cosa serve. [...] Insomma, tutto quello che si dà qui non è...letteratura o strip-tease, è noioso, ecco. Mentre con una buona esecuzione, allora sì che si vedrebbe il popolo soddisfatto. | Louis-Ferdinand Céline¹⁶

Céline diviene così uno dei riferimenti obbligati, anche se non tra i più intuitivi, probabilmente, della letteratura *pulp* italiana. Dalla commistione linguistica di stampo espressionistico, agli eccessi grotteschi e spietati di una scrittura che non lascia spazio alcuno all'ingenuità e alla cattiva coscienza; più di un tratto accomuna in effetti la poetica celiniana a quella cannibale. La prefazione di Brolli inizia non a caso con una riflessione polemica sul tema del moralismo:

Si sa che il moralismo è quella pulsione sadica che spinge chi ne è vittima a conservare i propri cadaveri negli armadi altrui. [...] Il moralista è in grado perciò di suddividere il mondo, con la sola forza delle proprie sentenze, tra ciò che è ammesso e giusto e ciò che va condannato. Tutto questo però presuppone l'intenzionalità del male, la cosciente programmazione del crimine, l'estasi innominabile del delitto. [...] Che cosa succede invece quando il male si rivela come scaturito dall'assenza, dalla completa mancanza di determinazione, originato da individui senza desideri né coscienza che iniziano a scorrazzare in lungo e in largo per il globo producendo dolore e morte? Possiamo chiamarli zombi, corpi senz'anima, serial killer, omicidi di massa, oppure semplicemente il prodotto di «nuovi scenari sociali». Il risultato è che di fronte a loro il moralista pontifica a vuoto; di fronte a loro inevitabilmente si svela l'ipocrisia dei suoi criteri di giudizio.¹⁷

¹³ Sul rapporto fra le 'scritture giovani' degli anni ottanta e i cannibali, cfr. M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, 'bad girls'*, Roma, Carocci, 2007; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 39-75.

¹⁴ G. Bàrberi Squarotti, *I giovani cannibali mangiano soprattutto letteratura*, «La Stampa», 7 novembre 1996.

¹⁵ Cfr. ad es. R. Luperini, *Giovani e cannibali solo basic instinct*, «L'Indice dei libri del mese», 1997, 3, p. 10.

¹⁶ D. Brolli, *Le favole cambiano*, in Ammaniti et al., *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 2006², p. v.

¹⁷ Ivi.

È qui importante rilevare come Brolli evidenzi una delle più spiccate (eppure spesso trascurate dalla letteratura critica) premesse filosofiche della sensibilità postmodernista: il rifiuto del principio di responsabilità¹⁸ in nome di una dissoluzione dell'individuo (vera o presunta).¹⁹ Dalla 'morte dell'autore' di Roland Barthes, alla morte dell'individuo di Foucault, fino alla 'società liquida' di Bauman: un filo rosso anti-soggettivistico è più che evidente nelle opere della filosofia post-strutturalista, nelle teorizzazioni sulla condizione delle arti e della società tardo capitalista. In fondo, Brolli non riporta nelle sue considerazioni nulla più che le estreme conseguenze di un pensiero che era già nell'Adorno di *Minima Moralia*, e che venne da lui sintetizzato in uno degli aforismi più efficaci del suo fondamentale saggio: «In molti individui appare già come una sfrontatezza che abbiano il coraggio di pronunciare la parola 'io'». ²⁰ È anche grazie a questo *milieu* culturale che la letteratura cannibale può pensare di passare indenne attraverso le maglie (ormai non più tanto strette) di una critica moralista ed eccessivamente colpevolizzante; d'altra parte, sarebbe ingenuo negare che buona parte dell'*appeal* commerciale del testo non si debba proprio a questa stessa 'apparenza di scandalo' che l'introduzione e la quarta di copertina intendono al tempo stesso negare e affermare, in un gioco di vedo-non-vedo che non cela certo i suoi più che evidenti (e legittimi) interessi di mercato.

La meglio Gioventù: la postfazione di Emanuele Trevi e le biografie degli autori nei paratesti delle edizioni del 1996 e del 2006

Per valutare gli esiti commerciali e letterari del gruppo dei cannibali si rende necessario un confronto fra il paratesto della prima edizione del 1996 e la seconda del 2006. Al di là delle differenze di design, vi è una continuità notevole nelle quarte di copertina (assoluta, se si eccettua l'*incipit* della quarta: «A dieci anni dalla prima edizione, torna l'antologia più letta, recensita, amata e odiata degli anni Novanta»). Anche l'immagine della lametta, ideata nel 1996 da Tullio Pericoli e da Pierluigi Cerri, è mantenuta nella copertina della raccolta. A livello paratestuale, vi sono però due differenze piuttosto significative. In primis, la postfazione di Emanuele Trevi del 2006. Una postfazione, è davvero il caso di segnalarlo, *post mortem*, dal momento che il gruppo cannibale si era ormai esaurito da diversi anni. Trevi riflette sull'assoluta indistinzione fra tragico e comico nella scrittura cannibale; sui modelli artistici del gruppo: fumettistici, innanzitutto, dalle tavole di Pazienza, a Rank Xerox, alle riviste *pulp* degli anni Settanta. Non mancano tuttavia dei riferimenti letterari, dai meno (*American Psycho* di Bret Easton Ellis) ai più sorprendenti: *Ricordi del sottosuolo* di Dostoevskij, o il Salgari più *splatter* che Trevi riporta in una delle epigrafi della sua postfazione:

Orribili scene si presentavano a ogni passo, dinanzi ai loro occhi. Vi erano mucchi di morti dovunque, orribilmente deformati da colpi di sciabola e spada, o colle braccia tronche, o coi petti squarciati, o col cranio spacca-

¹⁸ H. Jonas, *Il principio responsabilità*, trad. it. di P. Rinaudo, Torino, Einaudi, 2009.

¹⁹ Al tema accenna anche R. Ceserani, *Tra vegetariani e cannibali: il giornalismo, la letteratura, il mondo dei media e la rappresentazione della violenza sessuale*, «Nuevo Texto Crítico», XII, 1999, 23/24, p. 294 e *passim*.

²⁰ T.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2015¹², p.48.

to, orrende ferite dalle quali sfuggivano ancora getti di sangue che correvano giù per gli spalti o per le gradinate delle casematte, formando delle pozze esalanti acri odori. | Emilio Salgari, *Il Corsaro Nero*²¹

È però nella prima epigrafe della postfazione che è possibile ritrovare il significato ultimo dell'intervento di Trevi. Coscio dell'effettiva dissoluzione del gruppo cannibale, egli esordisce così:

MODA. Io sono la Moda, tua sorella. | MORTE. Mia sorella? | MODA. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità? | Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*. || Come ideale «prefazione d'autore» a questa nuova edizione di *Gioventù cannibale* ci vedrei bene una delle più belle *Operette morali* di Leopardi, il *Dialogo della Moda e della Morte*. Nel linguaggio artistico e letterario, il concetto di moda non è certo il più rispettato. Una moda finisce sempre per essere «passeggera», mentre un libro «di moda» non è un oggetto degno d'attenzione. Una corrente, una tendenza, un movimento possono essere presi sul serio – una moda, mai.²²

Trevi evidenzia così come il fenomeno 'cannibale' sia stato spesso etichettato come una 'moda' letteraria e passeggera; e così è effettivamente stato. Ma proprio nel momento in cui sembra maggiormente denigrare la caducità dell'oggetto della postfazione, ecco che sottolinea (anche attraverso la citazione leopardiana) come «i «libri di moda», per quanto antipatici, andrebbero sempre considerati con cautela. Anche al di là delle loro intenzioni, danno forma e rivelano aspetti della realtà che, altrimenti, sarebbero troppo importanti per poter evadere dal silenzio che li avvolge».²³ Moda e Morte si danno così la mano: se la critica spesso rifugge dalla contaminazione con ciò che appare come pure orpello effimero e transeunte, non può certo sottrarsi dalla disamina dell'ossessione umana per eccellenza: la morte appunto. Il legame fra Moda e Morte nei cannibali si intende ancor meglio, secondo Trevi, in un elemento tematico che sorge da un'intuizione («al di là delle intenzioni» degli autori) di «un legame profondo, e per nulla scontato, tra il *trash*, da una parte, e la violenza dall'altra».²⁴ La sensibilità 'cannibale' si può essere esaurita, insieme con la carica vitale di un gruppo di scrittori che, dopo l'esperienza *pulp*, si è dissolto nelle più diverse forme e direzioni. Resta però il merito di avere evidenziato temi ossessivi, oscure trame e corrispondenze, che non si potevano forse esprimere meglio se non attraverso la forma breve del racconto, attraverso una operazione letteraria collettiva e 'generazionale'. Essa esprime di fatto un 'comune sentire', che solo allora si traduceva in un linguaggio specifico, ulteriore rispetto a quello puramente giornalistico e massmediatico, legato ai *topoi* esausti della cronaca nera in particolar modo.

Il secondo elemento paratestuale che segna una marcata differenza fra le due edizioni è legato a una sezione finale, presente nell'edizione del 1996 e mancante nel 2006, riportante le biografie degli autori. È piuttosto ovvio che nel 1996 si sentisse l'esigenza editoriale di rendere riconoscibili gli autori della raccolta anche individualmente. Meno ovvio è forse azzardare un'ipotesi sulla mancanza della stessa sezione nel 2006, che suggerisce, a voler pensar male,

²¹ E. Trevi, *Spazzatura e violenza: sull'estetica cannibale*, in N. Ammanniti et al., *Gioventù cannibale*, cit., p. 204.

²² Ivi, p. 203.

²³ Ivi, p. 204.

²⁴ Ivi, p. 207.

una volontà di nascondimento colpevole dell'identità degli scrittori. Un suggerimento in questo senso ci viene da Ranieri Polese:²⁵

Dove sono finiti? Paolo Caredda fa il film-maker, Alda Teodorani continua con l'horror, Matteo Curtoni ha scritto un *Dizionario del serial killer*. Luttazzi è diventato il comico più odiato dal potere, Pinketts vive e scrive ancora come un eroe noir. Governi, Galiazzo e Massaron pubblicano da *Stile Libero*. Ammaniti ha avuto il successo internazionale con *Io non ho paura*. Aldo Nove – il più ideologico del gruppo: la definizione è di Cesare Garboli – nel nuovo libro *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*, ricorda così ascesa e caduta della generazione pulp (cioè, degli stessi cannibali): «Il fenomeno letterario del “pulp” nacque, a metà degli anni Novanta, come testimonianza letteraria di un mondo ormai ridotto a slogan, pubblicità, tette ma anche violenza, gratuita e spettacolare. Da quel linguaggio eravamo portati e veicolati verso un nuovo millennio. Con l'idea che stesse iniziando una festa. Una grande festa. La festa non ci fu».

Nelle parole di Aldo Nove è rintracciabile una forma di neo-millenarismo, letterario e non; se non fosse che alla presunta festa, nel 2000 si sia sostituito il nuovo trauma della Storia (l'undici settembre non ne è che la manifestazione più evidente per il mondo occidentale) e la recrudescenza di conflitti e di uno scontro di civiltà che a distanza di quasi vent'anni non sembrano certo risolti, quanto piuttosto esacerbati. Il gruppo cannibale, comunque, non si è solo esaurito; si è polverizzato nelle direzioni più disparate e imprevedibili. L'ultima esperienza collettiva del Novecento italiano non è certo stato un movimento; è tuttavia un paradosso solo suo che tale non-movimento si sia auto-distrutto in un moto browniano di defezioni, mutamenti di stile e di carriera? In quest'unico tratto, forse, la sensibilità 'cannibale' è accomunabile agli esiti e ai destini delle precedenti e più coerenti neo-avanguardie novecentesche.

L'intertestualità paratestuale di Aldo Nove e l'eredità delle avanguardie novecentesche

I 'cannibali' hanno certo un rapporto, più o meno evidente, più o meno ironico, più o meno conflittuale, più o meno labile a seconda delle individualità, con le avanguardie novecentesche. Non è un caso che sia proprio Aldo Nove, il più politico dei cannibali, a rendere evidente questa parentela in *Gioventù cannibale*. Il suo racconto *Il mondo dell'amore* è indubbiamente tra i più splatter e violenti della raccolta.²⁶ A livello paratestuale, *in primis*, Nove sorprende il lettore con un'epigrafe attribuita allo stesso Nove che recita: «Mi ricordo che da bambino non pensavo che finiva così».²⁷ Il lettore potrebbe ritenere che tale citazione appartenga davvero ad Aldo Nove, ma nell'atto della lettura ci si accorge che è in realtà una delle frasi pronunciate da uno dei due protagonisti. In seconda battuta, Nove stordisce il lettore con una citazione 'scolastica' dal noto poema di Giacomo da Lentini; ciò crea un effetto di contrasto corrosivo e assai violento con il testo del racconto che segue:

²⁵ R. Polese, *Il cannibale ha fatto crash*, «Il Corriere della Sera», 24 novembre 2006.

²⁶ La scena della evirazione finale è probabilmente reminiscente del caso di cronaca del 1993 di John Bobbit.

²⁷ A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in N. Ammaniti et al., *Gioventù cannibale*, cit., p. 53.

Amor è un desio che vien da core | Per abundantia di gran plazimento: | E gli ogli in prima generan l'ardore | E lo core gli da nutrigamento || Giacomo da Lentini || Continuamente sul video si vedeva un troione biondo che ha il cazzo: è un travesta come quelli che c'è per andare a Milano! E si vedono tre pirla che strisciano per terra in un parco e aprono una Skoda dove dentro ci sono due tipe con i peli sotto le ascelle che lesbicano un po' e i tre pirla le violentano con la voce del professore bestiale che spiega questa violenza sessuale causata da scazzi con i genitori dei tipi. Infine, i pirla trascinano fuori una delle due lesbicone insanguinata dai cartoni che le hanno rotolato in faccia e l'ammazzano sulla ghiaia dopo averle estratto una tetta.²⁸

Eppure, dopo un'alternarsi incessante di immagini forti e raccapriccianti (che culmina in una climax al tempo stesso tragico e grottesco), il racconto si chiude con un'epigrafe tratta da una poesia di Nanni Balestrini. Il richiamo sembra dare vita e spazio all'unico momento di calma e di riflessione del racconto e si tramuta in una sorta di morale in codice della favola *pulp* che Nove ha appena narrato. La citazione, oltre a chiudere paradossalmente il racconto con un ulteriore effetto *flamboyant* di contrasto, rende omaggio ai 'padri nascosti', cioè a coloro che hanno teorizzato per primi la necessità di un linguaggio nuovo che potesse rappresentare al meglio le novità e le contraddizioni del mondo tardocapitalista:

«Nel paesaggio verbale | Dietro la pagina | Un vuoto incolmabile | Non mima niente | L'arte dell'impazienza
Sovrappone un'altra immagine | Mentre passiamo bruciando». || Nanni Balestrini²⁹

Come osserva Giulio Ferroni³⁰ in *Dopo la fine*, quella stessa avanguardia novecentesca cui Nove si rifà (senza troppa ironia parodistica o pudore) si è però anch'essa dissolta: il suo discorso di rottura si è polverizzato in un puro e semplice *mainstream*, mentre la deregulation stilistica e la celebrazione di un generico nuovo sono divenute le regole auree dell'industria culturale italiana.³¹ Nei cannibali non è certo rintracciabile la coerenza stilistica e ideologica di un'avanguardia vera e propria, ma nemmeno, in fondo, quella consapevolezza esibita della omologazione e della mercificazione dello sperimentalismo letterario che Pierpaolo Antonello³² rileva nella «pseudo-subversion»³³ cannibale;³⁴ vi è piuttosto, più semplicemente, un cinico sfruttamento economico (a beneficio in primo luogo della casa editrice) della propria posizione di presunta alterità culturale. È però innegabile che un 'effetto di avanguardia' sia stato intenzionalmente costruito, innanzitutto in quanto coadiuvante nella promozione commerciale del testo, proprio a partire dal paratesto dello pseudo-manifesto *Gioventù cannibale*. Per quanto riguarda la presunta originalità cannibale, essa è forse riscontrabile a livello formale (la contaminazione ibrida del linguaggio)³⁵ e contenutistico (la tematizzazione dell'*horror* e dello *splatter*), ma non certo sul piano ideologico. Il linguaggio dei cannibali è l'ultima e più plateale appendi-

²⁸ Ivi, p. 58.

²⁹ Ivi, p. 62.

³⁰ G. Ferroni, *Dopo la fine: una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 1996, p. 125 e *passim*.

³¹ Sul tema cfr. anche F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991.

³² *Cannibalizing the Avant-Garde*, in S. Lucamante (ed.), *Italian Pulp Fiction*, cit., pp. 46-52.

³³ Ivi, p. 44.

³⁴ Se non negli autori direttamente citati da Antonello, notoriamente i più consapevoli e smalzati del gruppo, ovvero Tiziano Scarpa e Aldo Nove.

³⁵ Cfr. fra gli altri F. La Porta, *The Horror Picture Show*, cit.

ce di un postmodernismo che trova nella scomparsa della differenziazione fra cultura alta e bassa, nel rifiuto della nozione di soggetto e nella devianza stilistica come regola di scrittura i propri capisaldi concettuali.

Remo Ceserani³⁶ aveva già individuato come la caratteristica specifica del postmodernismo italiano fosse quella di essersi sostanziato, a livello estetico prima che critico, in un Paese che non ha conosciuto una vera e propria modernizzazione, essendo l'Italia trapassata da una fase storica ancora a larghi tratti pre-moderna a una postmoderna nell'arco di un decennio o poco più. Elementi premoderni e postmoderni si confondono quindi nel discorso (anche ma non solo letterario) sul e del Belpaese. Ciò si riflette, forse inevitabilmente, anche nella scrittura cannibale: qui il gusto dello splatter convive con più o meno larvali tensioni religiose e moraliste; una evidente de-umanizzazione del personaggio si fonde con nostalgie passatiste, dove il linguaggio può ancora essere funzionalizzato in chiave umanistica ed emancipatoria, se non salvifica. Anche in questo senso, la scompaginata truppa dei cannibali rappresenta un'esperienza tarda di continuità, piuttosto che di svolta, con il passato recente della produzione letteraria italiana.

³⁶ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 146-147. Cfr. sul tema anche Id., *Modernity and Postmodernity. A Cultural Change Seen From the Italian Perspective*, «Italica», lxxi, 1994, 3, pp. 369-384.