

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 31, 2021

---

*Pulp, media e nuove fonti.*

*I venticinque anni di 'Gioventù cannibale'*

*Pulp, media and new sources: 'Gioventù cannibale' turns twenty-five*

GIULIO PAPADIA

---

## ABSTRACT

*L'articolo torna su Gioventù cannibale a 25 anni dalla sua uscita. Dopo aver discusso dell'aderenza al pulp, si punta lo sguardo su aspetti identificativi della scrittura cannibale: l'assimilazione di suggestioni mediatiche, la deformazione del linguaggio sulla spinta del parlato e della pubblicità, l'elisione dei confini fra cultura alta e bassa. Nel finale si cerca di tracciare un bilancio dell'esperienza antologica, inquadrandola in una prospettiva generale sulla narrativa contemporanea.*

PAROLE CHIAVE: *Gioventù cannibale, pulp, media, postmoderno*

*The paper returns to Gioventù cannibale 25 years after his release. After discussing about his adherence to pulp paradigms, it looks to characterizing aspects of the "cannibale" writing: assimilation of media suggestions, deformation of language induced by spoken and advertising, demolition of borders between highbrow and lowbrow. In the end, the article tries to reach an overall balance on the anthology, framing it in a general perspective about contemporary fiction.*

KEYWORDS: *Gioventù cannibal, pulp, media, postmodernism*

---

## AUTORE

*Giulio Papadia si è formato presso l'Università del Salento, occupandosi nella tesi triennale del racconto La tribù di Italo Svevo e in quella magistrale della possibile attribuzione del Fiore a Dante Alighieri. Collaboratore de La Balena Bianca, suoi articoli sono apparsi su «Oblio». Si è occupato di letteratura delle origini, letteratura italiana contemporanea, narratori dell'Otto-Novecento.*  
[giulio.papadia@studenti.unisalento.it](mailto:giulio.papadia@studenti.unisalento.it)

La letteratura sa essere pericolosa, ha un arco di durata più lungo di ogni altro *medium* o prodotto, una carica di memorabilità che sul lungo periodo straccia quello di cui sono capaci film e tv. Lui è consapevole di questa potenza. La utilizza come un'arma. È sfrontato. È dissociato: in difesa rannicchiato dietro lo scudo, va all'attacco sfrontatamente sventolando questa spada di cartapesta che è la letteratura.

GIUSEPPE GENNA, *Dies Irae*

**N**el 2021 ricorrono i venticinque anni dall'uscita di *Gioventù cannibale*, antologia di racconti che aprì le porte all'«irruzione caotica e confusa»<sup>1</sup> di alcuni giovani autori nella letteratura italiana contemporanea. Il quarto di secolo rappresenta l'occasione per ritornare su alcuni aspetti e su caratteristiche peculiari di quell'esperienza editoriale che ha lasciato il segno.

Anche a uno sguardo superficiale, lo scenario editoriale e letterario odierno appare sufficientemente mutato rispetto a quello del 1996. In primo luogo, l'egemonia culturale della letteratura, già in discussione da decenni, oggi appare definitivamente tramontata. Il libro soccombe sotto le picconate dei media audiovisivi tradizionali e delle nuovissime piattaforme *streaming* (che offrono contenuti sempre più sofisticati e attraenti), dunque pare ormai destituita di ogni fondamento l'ottimistica convinzione che sia in grado di competere con le altre forme di narrazione. Nel suo ultimo saggio narrativo *Bianco*, lo scrittore americano Bret Easton Ellis ha messo in evidenza in maniera netta ed esplicita il sostanziale indebolimento della letteratura, la sua perdita di centralità nel dibattito contemporaneo e, in definitiva, la sua incapacità di suscitare effetti tangibili sul pubblico. Si tratta, a ben vedere, di aspetti di una crisi probabilmente preesistente e che è stata esacerbata «dal sovraccarico sensoriale e dalla presunta libertà di scelta derivanti dalle nuove tecnologie».<sup>2</sup> Tuttavia, a vario titolo, qualcuno ne sostiene ancora la superiorità assoluta, perlopiù basandosi su un atavico e irrazionale pregiudizio verso cinema e televisione, come nella citazione dal romanzo di Giuseppe Genna posta in esergo (che tuttavia si conclude ironicamente paragonando la letteratura a un'arma inefficace e spuntata). Tale atteggiamento di chiusura da parte degli scrittori e dei critici rispetto ai "rivali" multimediali non è infrequente, e risponde a una precisa «autodifesa corporativa basata

<sup>1</sup> E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 15.

<sup>2</sup> B. E. ELLIS, *Bianco*, trad. di Giuseppe Culicchia, Einaudi, Torino 2019, p. 5.

sulla qualità»,<sup>3</sup> originata dalla presunzione di avere sempre in mano le storie migliori e i mezzi più adeguati a raccontarle, così che cinema, televisione e rete sono spesso visti «come un concorrente temibile e barbarico al quale non assomigliare mai». <sup>4</sup> È un orientamento a cui oggi è sempre più difficile aderire, poiché ci si trova immersi in un contesto cross-mediale che espone a un contagio inevitabile con altri linguaggi. Non è un caso che in un suo lavoro<sup>5</sup> Giordano Meacci, uno dei maggiori autori e sceneggiatori dell'ultimo decennio e già candidato al Premio Strega, definisca cinema, pubblicità e fumetto come le nuove fonti della narrativa contemporanea.

Anche in virtù dell'entrata dei nuovi media nell'immaginario collettivo, nella seconda metà degli anni Novanta la narrativa giovanile si contraddistingueva per una spiccata tendenza all'innovazione sul piano contenutistico e linguistico, palesando in maniera evidente l'influenza di Pier Vittorio Tondelli, autore di rilievo ma anche scout e catalizzatore di novità. Molte produzioni di quel periodo tendevano linguisticamente al neostandard, e l'attenzione alle nuove generazioni veniva esplicitata richiamando «i miti, i riferimenti intertestuali e mediatici, la passione per forme culturali al margine, come la musica rock e pop e i fumetti». <sup>6</sup> La vitalità di questo sottobosco non aveva lasciato indifferenti le case editrici più dinamiche, che vedevano nelle antologie di racconti uno strumento di ricerca oltre che di promozione di nuove voci, in grado di assolvere almeno in parte alla funzione che era stata delle riviste letterarie fino agli anni Settanta del Novecento. Oltre all'esperienza tondelliana della trilogia *Under 25*, si contraddistingueva in tal senso la collana "Stile Libero" di Einaudi guidata da Severino Cesari. La pubblicazione di *Gioventù cannibale* nel 1996 si può considerare un vero e proprio laboratorio, che annoverava fra gli altri una serie di autori destinati ad avere un seguito duraturo, come Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Daniele Luttazzi e Andrea Pinketts. Quell'anno risultò una data spartiacque, fondamentale per comprendere lo sviluppo delle nuove tendenze letterarie, dal momento che uscirono anche *Fango* di Ammaniti, *Il segno di Caino* di Alda Teodorani, *Fonderie Italghisa* di Giuseppe Caliceti e *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa, ma è anche l'anno di *Fight Club* dell'americano Chuck Palahniuk, altro autore, come Ellis, da mettere in relazione ai narratori nostrani per collocare la nuova prosa in una prospettiva internazionale e non solo italiana.

<sup>3</sup> G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> G. MEACCI, *Sandro Veronesi e le Nuove Fonti*, in ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Parola di scrittore. La lingua nella narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, minimum fax, Roma 1997, pp. 204-218.

<sup>6</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2018, p. 39.

Un aspetto problematico è *in primis* quello della definizione “Cannibali”. Malgrado il tentativo unificante dell’etichetta, gli autori provenivano da esperienze eterogenee e col tempo sono giunti ad approdi narrativi distinti. Per ribadire l’impossibilità di una classificazione stringente, Marino Sinibaldi ha sottolineato che i loro racconti «appaiono in realtà parecchio diseguali e indicano direzioni perfino divergenti». <sup>7</sup> Per la presenza di un comune gusto per l’orrido e il raccapricciante si suole affiancarli al concetto di narratori *pulp* e quindi a una tradizione nobile, dal momento che «all’ascendenza letteraria underground (*Pulp* è un romanzo di Charles Bukowski) si somma il successo del lungometraggio di Quentin Tarantino *Pulp fiction*». <sup>8</sup> L’aver un cineasta fra i propri numi tutelari è indice di quanto questi narratori fossero variamente influenzati dai media. In tal senso, secondo Filippo La Porta, si deve intendere come pulp ogni produzione letteraria o filmica che «ricicla materiali bassi, popolari, legati ai generi». <sup>9</sup> Sempre Sinibaldi, in continuità con La Porta, sottolinea una certa ambivalenza del termine, che non segnala semplicemente un’attenzione verso le esplosioni cruente della barbarie umana, dal momento che «il cannibalismo, oltretutto forma estrema di vendetta e offesa, è pratica che aspira ad assorbire e incorporare il nemico, la sua storia e il suo valore, divorandolo». <sup>10</sup> I Cannibali, dunque, sono anche narratori che fagocitano forme, espressioni e linguaggi degli altri media.

Nelle intenzioni di Daniele Brolli, curatore della raccolta, gli undici autori selezionati dovevano rappresentare le punte di diamante della narrativa dell’orrore estremo, come indicato programmaticamente dal sottotitolo. Nell’introduzione si puntava il dito contro l’eccessivo moralismo della critica che ha sempre confinato ai margini la narrativa di genere, fino a declassarla al rango di letteratura minore:

Ben strana la sorte del narratore italiano. Da lui ci si aspetta che racconti storie di vita e che ne faccia merletto con l’uncinetto di una sintassi elaborata, ma il sangue deve essere omesso, come se il suo apparire decretasse lo scivolare del romanzo verso la cronaca. La cronaca è sicuramente fonte di storie, e quelle macabre, nere e sanguinose sono sicuramente le più affascinanti, con la loro capacità di organizzarsi da sole componendosi in un intreccio misterioso. Ma la tradizione del racconto italiano non le ammette nell’ambito della letteratura se non accompagnate

<sup>7</sup> M. SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Donzelli, Roma 1997, p. 65.

<sup>8</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., p. 134.

<sup>9</sup> F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 261, corsivo mio.

<sup>10</sup> M. SINIBALDI, *Pulp* cit., p. 70.

da un'interpretazione morale o ideologica. Vengono così confinate in un sottobosco popolare di rotocalchi o naturalmente sulle pagine di nera dei quotidiani.<sup>11</sup>

Se si prova a stilare un elenco degli autori italiani che in passato si sono confrontati col tema della violenza (Brolli cita Tozzi, Morovich, Scerbanenco e Fenoglio), ci si accorge che più o meno tutti finirono per essere ingabbiati in prodotti decisamente più convenzionali e legati alla letteratura tradizionale, molto vicini a manifestazioni del classico realismo sociale. Risulta chiaro in questo passaggio che il bersaglio della polemica sono i critici, e di riflesso gli autori che si sono uniformati anche inconsapevolmente ai dettami dell'intelligenza culturale, ma si comprende che nel fare riferimento alla cronaca nera, alla carta stampata e anche alla nascente "tv del dolore" Brolli sta già tracciando le linee che i Cannibali e altri, sia coevi che epigoni, seguiranno: usare la realtà cruda, e nella fattispecie quella filtrata dai media, come materia per le proprie storie. Accostare il cannibalismo – che come già detto indica al contempo violenza gratuita e assimilazione del linguaggio mediatico – e la freschezza della giovane età, condensare due concetti così semanticamente forti nel titolo *Gioventù cannibale* è stato sicuramente un escamotage indovinato per sedurre lettori e operatori culturali.

Non è tuttavia unanime il giudizio sullo sperimentalismo e l'effettiva novità della silloge, tanto che si levarono una serie di voci critiche. Nel 1997 uscì *Cuore di pulp*, antologia edita da Stampa Alternativa e nata dalla polemica di autori che conoscevano l'opera cannibale come autentica narrativa dell'orrore (il nome più noto è Alda Teodorani, mentre gli altri autori hanno avuto fortuna molto modesta). Inoltre il già citato Filippo La Porta è stato perentorio nell'affermare che quello dei Cannibali non va considerato come un movimento d'avanguardia da collocare nel campo della narrativa di genere, ma è semplicemente «l'ennesimo travestimento della commedia all'italiana»: <sup>12</sup> c'è l'esibizione del sangue, si fa ricorso a elementi smaccatamente *gore*, ma si tratta più che altro di un gioco divertito, di una deviazione in chiave orrorifica del genere comico. Già nell'Ammaniti di *Branchie*, di due anni precedente a *Gioventù cannibale*, la violenza puntava a ingenerare un esito umoristico e palesava tutta «la sua matrice antirealistica e teatrale», <sup>13</sup> ed esiti analoghi si troveranno pure in *Fango*, sempre dell'autore romano, o in alcuni racconti di Aldo Nove contenuti in *Superwoobinda*.

Ciò che interessa maggiormente in questa sede, più che ritornare sull'opportunità o meno di fare paralleli con gli autori pulp, è sottolineare la prospettiva del tutto

---

<sup>11</sup> D. BROLLI, *Le favole cambiano*, in *Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996, p. VI-VII.

<sup>12</sup> F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 264.

<sup>13</sup> M. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 60.

nuova in cui i Cannibali si muovevano. Col loro *exploit*, infatti, si è giunti alla sublimazione di alcune caratteristiche della narrativa postmoderna, con una «elisione dei confini fra letteratura alta e bassa»<sup>14</sup> e come naturale conseguenza di questa compenetrazione reciproca si arriva all'ingresso definitivo «della narrativa in un sistema multimediale».<sup>15</sup> Inoltre, se nel postmoderno letterario uno dei principi cardine è l'intertestualità, qui i testi dialogano non tanto fra loro, ma con i nuovi media. Questo tipo di scrittura assorbe il linguaggio e lo sguardo tipico della società di massa, colloca le sue storie «in un paesaggio urbano massificato dominato da non luoghi»<sup>16</sup> e fonde abilmente nelle forme della narrativa breve le tematiche dell'ipermodernità: «il dominio del mercato e della pubblicità; le marche e il consumismo come ossessioni private e collettive».<sup>17</sup> Erano, quelli, anni che ancora risentivano dell'esplosione edonistica, della percezione di un benessere diffuso, del berlusconismo che insufflava ottimismo nei polmoni della nazione, della grande illusione che fosse alla portata di chiunque la scalata a posizioni di vertice in perfetto stile *self-made man*, e la televisione appariva come il mezzo più indicato per ottenere un'ascesa impetuosa.

Oltre ad agire direttamente sullo stile di vita e le aspirazioni delle persone e dei personaggi, creando un universo di desideri e punti di riferimento, il livello più evidente e immediato su cui i media intervengono è la lingua. I Cannibali si avvalgono di una prosa paratattica, frammentista, che asseconda gli anacoluti e le storture del parlato, fanno ricorso al turpiloquio e a modi dire gergali se non addirittura triviali, non disdegnano una vasta eco dei linguaggi televisivo e pubblicitario. Giuseppe Antonelli ha coniato la definizione di "lingua ipermedia" anche con riferimento alle caratteristiche di questi narratori, che usano un linguaggio «non solo mediato (dalla realtà alla letteratura, facendo i conti con la tradizione), ma "iper-mediato": cioè precipitato letterario del bombardamento mediatico, dell'*overload* informativo e della babele linguistica».<sup>18</sup> Quanto all'evidente debito dei Cannibali verso la sfera delle merci, dei consumi e della pubblicità, il linguista ha sintetizzato:

Non più tutti i libri (come nella biblioteca di Borges) o tutti i nomi (come nell'archivio di Saramago), ma tutte le marche (dunque tutte le merci). Il gioco di specchi che dà profondità al testo [...] non si svolge più nella dimensione del libresco: evade e cerca di fuori, sugli scaffali dell'ipermercato globale. Ci troviamo, così, in pieno

<sup>14</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>18</sup> G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006, p. 13.

consumismo, nel retrobottega di un vero tempio dell'immaginario postmoderno: il supermercato<sup>19</sup>.

Si consuma – per utilizzare la terminologia di Antonelli – il digradare dal *logos* al *logo*, lo scivolamento verso l'abbreviazione merceologica, ovvero la possibilità di ridurre i personaggi a meri consumatori del mondo globalizzato e la loro caratterizzazione a psicologie elementari, definite solo dalle marche e dagli impulsi ingenerati dalla pubblicità. Tuttavia «i Cannibali non costruiscono una lingua radicalmente alternativa a quella del mercato»,<sup>20</sup> non puntano all'innovazione né alla creazione di un lessico sperimentale che si distacchi da quello mediatico, anzi finiscono spesso per recepirlo così com'è, senza intervenire su di esso.

Di fronte a un tale rimescolamento di generi, stili e registri, appare chiaro che il pubblico dei Cannibali «non è il pubblico consueto dell'opera letteraria, ma è, in potenza, l'intero pubblico dato dalla somma dei competenti in quei linguaggi in cui il narratore stesso riesce ad essere competente».<sup>21</sup> Proprio per quest'ambizione a superare la suddivisione fra media sembra più naturale paragonare i loro racconti al linguaggio televisivo dominante. In un'intervista rilasciata al «Manifesto», Aldo Nove fu brillantemente provocatorio nel dichiarare: «non credo che un racconto di Ammaniti sia più violento di una serata su Canale 5».<sup>22</sup> Era un chiaro riferimento alla svolta della tv italiana, che aveva visto un fiorire di programmi caratterizzati da un'indagine morbosa che non disdegnava l'esposizione del dolore, del delitto e del sangue a reti pressoché unificate, con un approccio voyeuristico ai casi di cronaca nera. Quello che pare dire Nove è che c'è «assoluta contiguità [...] tra la quiete rassicurante delle merci e degli spettacoli televisivi e l'orrore più sanguinario».<sup>23</sup> In sostanza, nel progettare i palinsesti non c'è nessuna cura di discernere a quale genere far aderire un programma televisivo, ma vi è una tale ibridazione che rende impossibile notare le differenze fra programmi di approfondimento, di cronaca o di intrattenimento (un esempio eclatante di questa inclinazione a mescolare linguaggi e livelli sul piccolo schermo era in quegli anni il *Maurizio Costanzo Show*). La caratteristica dei Cannibali è quella di utilizzare lo stesso schema, attuando una confusione fra piani diversi e affiancando stabilmente la normalità del quotidiano alla ferocia straordinaria. Se questa può apparire come un'innovazione nel campo della letteratura, segnala un limite di queste opere che non facevano altro che riproporre su

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 70.

<sup>20</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., p. 135.

<sup>21</sup> S. CESARI, *Narratori dell'eccesso*, in «Tuttolibri» («La Stampa»), 5 dicembre 1996, p. 27.

<sup>22</sup> A. PICCININI, *Da Giove a Magalli. Storia di un'apocalisse militante*, in «Il Manifesto», 29 maggio 1996, pp. 24-25.

<sup>23</sup> M. SINIBALDI, *Pulp* cit., p. 68.

carta un modello di narrazione che gli spettatori erano abituati a vedere già sugli schermi, senza alcuna ambizione a orientare il gusto dei lettori, ma mostrando su balternità rispetto a canoni che altri avevano dettato.

L'estrema semplificazione narrativa dei Cannibali, con salti a piè pari, paragrafi brevissimi, cambi repentini e spezzoni giustapposti, si avvale dell'«andamento desultorio dello zapping televisivo, sostituendo i tagli di montaggio ai più laboriosi e ingombranti raccordi narrativi tradizionali».<sup>24</sup> È lo specchio della frenesia della società dei consumi e dello spettacolo, nella quale «le nuove generazioni consumano in fretta tutto, ideologie, abiti, rapporti sentimentali, mode ecc., si stancano presto».<sup>25</sup>

Forse il punto debole di questi narratori è proprio il corto respiro, l'incapacità di ricollocarsi rispetto alle mode transeunti, con il rischio concreto «di trovarsi presto senza un loro pubblico [...] e dunque di deperire».<sup>26</sup> In effetti come spesso avviene ai fenomeni dirompenti, per una graduale assimilazione e uniformazione ai canoni, anche l'esperienza inaugurata nel biennio '96/'97 ha esaurito in tempi brevi la sua spinta propulsiva, forse anche per la volontà degli stessi protagonisti di affrancarsi da quel brand fortunato, ma ingombrante. L'allontanamento da alcuni stili identificativi si ravvisa già in *Amore mio infinito* di Nove, o in *Ti prendo e ti porto via* e *Io non ho paura* di Ammaniti. Con *Come Dio comanda* ci si trova già ampiamente in una nuova fase, e appare completa la perdita della cifra stilistica cannibale sia a livello linguistico, con una normalizzazione progressiva, che contenutistico, con un generale addolcimento rispetto al modello pulp. Per descrivere il rapporto fra Cannibali e innovazione stilistica possono risultare efficaci le parole che Umberto Eco usava nelle *Postille a "Il nome della rosa"* per parlare del cinema sperimentale di metà anni Sessanta:

L'avanguardia stava diventando tradizione, ciò che era dissonante qualche anno prima diventava miele per le orecchie (o per gli occhi). E da questo non si poteva che trarre una conclusione. L'inaccettabilità del messaggio non era più criterio principe per una narrativa (e per qualsiasi arte) sperimentale, visto che l'inaccettabile era ormai codificato come piacevole<sup>27</sup>.

Gli elementi pulp e gore nel corso degli anni si sono sedimentati e hanno arricchito i generi del noir e del giallo all'italiana, che hanno goduto di un importante successo abbinato a una indubbia capacità di attrarre lettori non abituali. Si possono segnalare per esempio i lavori di Carlo Lucarelli, anche lui esordiente nei primi anni

<sup>24</sup> M. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 70.

<sup>25</sup> F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 261.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2018, p. 607.

Novanta ma che ha senz'altro beneficiato del contributo che i Cannibali hanno dato allo sdoganamento di un certo tipo di narrativa, oppure l'ex magistrato Giancarlo De Cataldo, autore di *Romanzo criminale*. Sono degne di nota la loro abilità nell'intercettare le logiche commerciali e la loro capacità di irrorare i propri romanzi con un forte afflusso di derivazioni filmiche e televisive, aspetto che si nota anche dal fatto che abbiano ispirato fortunatissime serie tv (*L'ispettore Coliandro*, *Romanzo criminale* e *Suburra*). In tal senso la maggiore dote dei Cannibali pare quella di essere riusciti a rendere letteratura e media non più dei compartimenti stagni, ma dialoganti fra loro.

La riuscita del progetto, in definitiva, non è dovuta tanto all'unitarietà della loro poetica quanto a ragioni contingenti e a un contesto socio-culturale forse irripetibile. Per alcuni critici il loro peso letterario sarebbe in verità abbastanza modesto, ma l'esperienza di *Gioventù cannibale* è stata fondamentale per far emergere alcune correnti sotterranee, ha consacrato Nove e Ammaniti (che successivamente si sono espressi in maniera molto diversa dagli esordi, divenendo emblema di una potenziale avanguardia normalizzata dal mercato), ha contribuito all'abbattimento delle pareti fra underground e mainstream, fra innovazione e vendibilità del prodotto, fra avanguardia e pop. La raccolta è stata una sorta di apripista per gli sviluppi successivi della narrativa italiana. Per dare un'idea del riverbero sull'industria culturale italiana, oltre al già nominato *Cuore di pulp*, si citi ad esempio *Disertori*, uscito sempre per Einaudi e che raccoglieva scritti di giovani narratori meridionali (anche questo titolo segnalava la carica iconoclasta e antitradizionalista degli autori).

L'affermazione inaspettata e per certi versi fuori dal comune dei Cannibali deve portare anche a delle riflessioni sul ruolo che la narrativa ha nel mondo contemporaneo, dato che il suo spazio rischia di essere sempre più residuale, eroso com'è dalle nuove forme della narrativa popolare. La letteratura deve evitare di chiudersi in una difesa autoreferenziale e snobistica, smetterla di bearsi della sua marginalità e irrilevanza, e ha di fronte a sé due possibili strade radicalmente differenti: da un lato prendere coscienza che si può avviare un dialogo con gli altri media, dall'altro comprendere la necessità assoluta di ritrovare una sua specificità che la renda competitiva e alternativa rispetto a ogni altra narrazione contemporanea, così da rendersi insostituibile.