Μία Ιστορία της Καμόρα | Για το «Σάντοκαν» του Νάνι Μπαλεστρίνι

Τηλέμαχος Δουφεξής-Αντωνόπουλος

> *«Το ζήτημα είναι», είπε η Αλίκη, «εάν μπορείς να κάνεις τις λέξεις*
> *να σημαίνουν τόσα πολλά διαφορετικά πράγματα»*
> *«Το ζήτημα είναι», είπε ο Χάμπτυ Ντάμπτυ, «ποιος είναι το αφεντικό –αυτό είναι όλο»*

Μερικές φορές το νόημα των λέξεων εκρήγνυται, και είναι ακριβώς εκείνη τη στιγμή, τη στιγμή της έκρηξης, τη στιγμή που το γλωσσικό σύστημα του αφεντικού -το νόημα ενός κόσμου χωρίς νόημα-γίνεται συντρίμμια, που ξεπροβάλλει μέσα από τα θραύσματα η αφηγηματική τεχνική του Νάνι Μπαλεστρίνι. Ο δυναμιτισμός των λέξεων μήπως και μπορέσει να βγει νόημα από όλα αυτά που μας συμβαίνουν, αυτή είναι η δουλειά του.

Και αυτό στο ***Σάντοκαν, Μια Ιστορία της Καμόρα***, ξεκινάει ήδη από τον τίτλο. Σάντοκαν είναι το ψευδώνυμο του πλέον διαβόητου αφεντικού της Καμόρα κατά τη διάρκεια της γιγάντωσής της τις προηγούμενες δεκαετίες· Σάντοκαν είναι το όνομα μιας ιταλικής τηλεσειράς που παιζόταν κατά τις ίδιες δεκαετίες στην Ιταλία και προμήθευσε στον καμορίστα το ψευδώνυμό του· Σάντοκαν είναι το όνομα του πειρατή, ήρωα στα βιβλία του Σαλγκάρι που έξαψε το πάθος της αφελούς ανάγνωσης. Ο Μπαλεστρίνι, ξεκινάει αμέσως μετά ή σωστότερα πέρα από αυτό, προσθέτοντας τη λέξη *Ιστορία*, κάτω από ένα όνομα συνώνυμο της μυθοπλασίας προειδοποιώντας έτσι, ήδη από τον τίτλο, ότι όλο αυτό το ρομαντικοποιημένο ψεύδος για ήρωες που είναι τόσο πιο αληθινοί όσο πιο ψεύτικοι είναι, όλη αυτή η περιπέτεια που συμβαίνει πάντοτε κάπου αλλού, από κάποιους άλλους -ξεχωριστά, ιδιαίτερα εγώ- που δεν είμαστε εμείς, που δεν μπορούμε να είμαστε εμείς, αυτό ακριβώς

είναι η γλώσσα του αφεντικού, απότοκο και δημιουργός του κόσμου του αφεντικού.

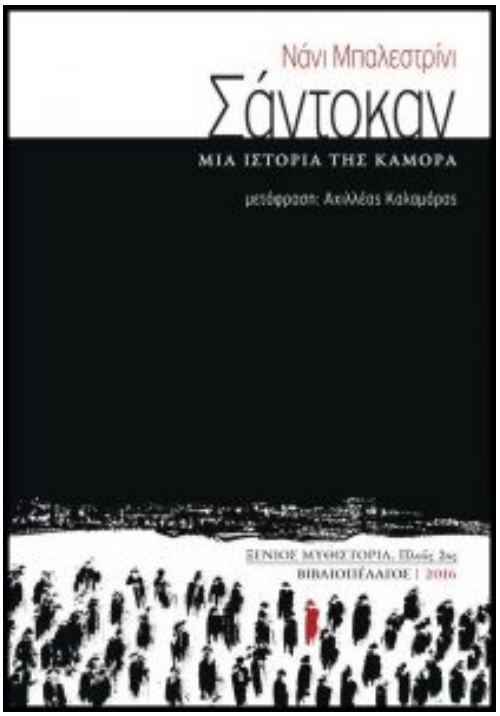
Η ιστορία της Καμόρα, η ιστορία των μαφιών, των bosses του εγκλήματος δεν έχει σε τίποτα να κάνει με το ρομαντικό ψεύδος που περιβάλλει τους πρωταγωνιστές, τα πάθη και τα διλλήματά τους, μια αφήγηση όπου το αστυνομικό γεγονός -η ύπαρξη της Καμόρα και η βία που τη συνοδεύει- συμπίπτει ήδη με την επικύρωση της ιστορίας της. Όχι δεν είναι έτσι: το ισχύον δεν συμπίπτει με το πραγματικό: το πραγματολογικό δεν συμπίπτει με το αληθινό: η ιστορία δεν είναι ποτέ η ιστορία της πάντοτε ίδιας στιγμής, της επιβεβαίωσης αυτού που συμβαίνει και που δεν μπορεί να είναι αλλιώς, αντιθέτως, η ιστορία είναι η άρνηση αυτής της παγωμένης διάρκειας, η ιστορία είναι πάντοτε η ιστορία μιας άρνησης.

Ο Μπαλεστρίνι εκκινεί πάντοτε απ' αυτή την **υποκειμενική «φιγούρα»** και εδώ στο Σάντοκαν δεν θα μπορούσε παρά να αφηγηθεί την ιστορία αυτών που δεν θέλησαν και ούτε πρόκειται να γίνουν ποτέ καμορίστες, όχι γιατί δεν μπόρεσαν αλλά γιατί δεν θέλησαν. Μολοντούτο, δεν υπάρχει κανείς αφελής συναισθηματισμός σε αυτή την προσπάθεια, ούτε, επιπλέον, η αναζήτηση κάποιου ηρωισμού –η αναζήτηση ενός εκδικητή που παίρνει τα όπλα εναντίον των μαφιόζων για παράδειγμα, ένα μοτίβο σύνηθες σε μια λογοτεχνία που δεν προσφέρει τίποτα έξω από το γεγονός ότι υπάρχει. Ο Μπαλεστρίνι αφηγείται ότι πρόκειται για μια άρνηση αναγκαία, μια άρνηση φυσική, φυσική όσο και η γλώσσα. Βρίσκεται λοιπόν στην προνομιακή θέση να μην ηθικολογεί.

> *Η Καμόρα είναι το αθέλητο αλλά προϋπολογισμένο προϊόν μιας διπλής αποτυχίας: της κρατικής ανεπάρκειας του αυτοαποκαλούμενου προνοιακού κράτους και της οικονομικής ένδειας που υφίσταται εντός της αυτοαποκαλούμενης κοινωνίας της αφθονίας.*

Η Καμόρα, επίσης, είναι το αποτέλεσμα μιας ταξικής

αντιπαλότητας όπου η προλεταριακή συνθήκη μετασχηματισμένη σε ταξικό μίσος δεν μετατρέπεται σε συνείδηση και δημιουργικότητα, αλλά, όπως παντού όπου το μίσος κυριαρχεί, στο αντίθετό του. «τα κάνει όλα άνω κάτω και από τότε αρχίζει να φουντώνει μέσα του ένα τεράστιο μίσος για τους πάντες και τα πάντα […] το κάνει επειδή τον μισεί όπως είναι βέβαιο ότι είχε μισήσει τον πατερά του είχε μισήσει τη μητέρα του είχε μισήσει το χωριό».



Νάνι Μπαλεστρίνι, Σάντοκαν: Μία ιστορία της Καμόρα, Μετάφραση: Αχιλλέας Καλαμάρας, Εκδόσεις: Βιβλιοπέλαγος, 2016, σελ. 186

Η Καμόρα είναι η ικανοποίηση των αναγκών που η διπλή αποτυχία κράτους και οικονομίας δημιούργησε, ωστόσο πρόκειται για μια ικανοποίηση μέσα στην ψευδαίσθηση: στη θέση των γυναικών και του έρωτα η εκπόρνευσή τους, στη θέση της φτώχειας η επιδεικτική κατανάλωση ενός πλούτου άχρηστου, στη θέση της παραγωγικής δραστηριότητας η κομπίνα και η σπέκουλα, στη θέση των δημόσιων θεσμών η επίπλαστη τάξη και η ιεραρχία, στη θέση

της δημιουργικότητας η βία και ο φόνος. Αυτό που εξαρχής αποστερήθηκε δεν μπορεί παρά να βρει την ικανοποίησή του εντός του πλούτου της αποστέρησης.

Η Καμόρα γίνεται οικονομία και κράτος και με τη σειρά τους η οικονομία και το κράτος γίνονται μαφιόζικα. **Η ιστορία της Καμόρα είναι η ιστορία της κοινωνίας που χρειάζεται την Καμόρα, του κράτους που δεν μπορεί να επιλύσει τις αντιφάσεις του χωρίς αυτήν**, «αυτό που θέλουν είναι να διατηρούν μια πλαστή και υποκριτική τάξη που όμως χαροποιεί τον ψεύτη και υποκριτή κόσμο του χωριού πέρα του ότι αποφεύγουν τα προβλήματα με τις δυνάμεις της τάξης».

Αυτή η διαμάχη μεταξύ κράτους και Καμόρα είναι που προμηθεύει το υλικό για τις υποτιθέμενες ιστορίες της Καμόρα, οι οποίες μπορεί να είναι τόσο αληθινές όσο αληθινή είναι η διαμάχη. Δικαστικές έρευνες, ειδικοί επί του θέματος, ανανήψαντες, δημοσιογράφοι, αναφέρονται στη γέννηση των μαφιών και στην ύπαρξη τους και αυτό είναι ήδη η επικύρωση αυτής της ύπαρξης. Και εδώ είναι το πρόβλημα και επιπλέον η τομή του Μπαλεστρίνι. Γιατί, σε τελική ανάλυση, η ιστορία της Καμόρα, η πραγματική της ιστορία, είναι η ιστορία της άρνησής της, ισοδυναμεί με την άρνηση των κοινωνικών συνθηκών και των στάσεων ζωής που τη γενούν και την εγκολπώνουν. Αρχίζει με την αφήγηση εκείνης της «φιγούρας» που λέει όχι σε κράτος και μαφίες, και που η αφήγησή αυτή κάνει τους θρύλους και τα ρομαντικά ψεύδη, που περιγράφουν αυτή τη μυθική διαμάχη «κλέφτη και αστυνόμου», να αποκαλύπτονται μέσα στην ανεπάρκειά τους.

Ο Ρομπέρτο Σαβιάνο, συγγραφέας του *Γόμορρα*, όντας ένας βαθύς γνώστης των εσωτερικών διαδικασιών των μαφιών και, συνεπώς, δεσμευμένος στα δικά του γραπτά από τη δικιά του γνώση, γράφει στον πρόλογο της 2ης ιταλικής έκδοσης του *Σάντοκαν*, ότι η προσέγγιση του Μπαλεστρίνι είναι «φαινομενολογική».

Πράγματι στα 16 κεφάλαια και τις 207 παραγράφους του *Σάντοκαν* το καθετί φτάνει στην έσχατη γλωσσική και νοηματική συνέπειά του. Χρησιμοποιώντας προϋπάρχον γλωσσικό υλικό

(μαγνητοφωνημένες αφηγήσεις, δημοσιογραφικά άρθρα, δικαστικά έγγραφα, φήμες, αστυνομικά έγγραφα…) και αποδομώντας το με τις τεχνικές του λογοτεχνικού μοντερνισμού (συνειρμική γραφή, ενδιάθετος λόγος, απουσία σημείων στίξης, αυτονομία παραγράφων, διάσπαση αφηγηματικής γραμμικότητας και των ενοτήτων χώρου-χρόνου) επιτυγχάνει από τη μία πλευρά να διαλύσει την αντικειμενική και αξιολογικά ουδέτερη κυρίαρχη περιγραφή και από την άλλη, αφαιρώντας από την συνειρμική γραφή κάθε υποτιθέμενο ψυχολογικό βάθος, κάθε μορφή κανονιστικής ηθικής, κάθε «εγώ» -η προσωπική αφήγηση είναι παντελώς ανώνυμη, ο συγγραφέας απουσιάζει, η δράση αφορά μόνο σε εξωτερικά συμβάντα- διαλύει όλη εκείνη τη λογοτεχνικότητα όπου το μόνο που μπορεί να κάνει κανείς είναι να εκφράζει χαρούμενα τα δουλικά αισθήματά του.

Όχι: εδώ η μορφή συμπίπτει με το περιεχόμενο: ό,τι περιγράφεται είναι αδιαμφισβήτητο.

Οι επαναλήψεις των λέξεων μέσα σε κάθε μία απ’ αυτές τις, χωρίς σημεία στίξης, παραγράφους, η επανάληψη του ίδιου μοτίβου μέσα σε διαφορετικά κάθε φορά συμφραζόμενα, η ελλικοειδής γραφή όπου το αντικειμενικό γεγονός καταβυθίζεται στο καθημερινό και τούμπαλιν, η ελλειπτικότητα και οι ασυνέχειες εντούτοις εντός μιας αδιάλειπτης συνέχειας λέξεων, εξαναγκάζουν είναι η σωστή λέξη- εξαναγκάζουν, λοιπόν, τον αναγνώστη να εγκατασταθεί εντός της συνείδησης μιας εποχής και αυτή είναι η μοναδική γλώσσα, μια γλώσσα φυσική, που μπορεί να το επιτρέψει.

Σε αντίθεση με όλη εκείνη τη λογοτεχνία που απευθύνεται σε ένα αδιαφοροποίητο παγκοσμιοποιημένο μαζικό κοινό όπου η ενότητά του καλλιεργείται μέσα από το νοσηρό πάθος της εισβολής στο ιδιαίτερο, το διαφορετικό, το γκροτέσκο, ο Μπαλεστρίνι αντιπροτείνει εκείνη τη λογοτεχνική συνθήκη όπου το εντόπιο ανυψώνεται στο οικουμενικό. Ας πάρουμε για παράδειγμα μερικά αφηγηματικά στοιχεία που θεωρούνται δεδομένα ποιοί-που-πότε και ας υποθέσουμε έναν καλά ενημερωμένο αναγνώστη που γνωρίζει ότι όλα αυτά με την Καμόρα συνέβησαν εκεί και εκεί από τον

τάδε και τον δείνα τότε και τότε. Το γνωστό δεν είναι ακόμα οικείο, δεν είναι συνειδητό και από αυτή την αδυναμία ξεκινάει η φαινομενολογική εκδίπλωση του Μπαλεστρίνι.

Που; Η ακρίβεια του εντοπισμού δεν αφορά στη χαρτογραφημένη βεβαιότητα. Το όνομα του τόπου είναι σβησμένο από τις σφαίρες, «υπάρχει η πινακίδα που γράφει *Καλωσήρθατε στο χωριό* αλλά το όνομα του χωριού δεν διαβάζεται επειδή έχει σβηστεί από έναν τεράστιο αριθμό από μαύρες τρύπες […] η πινακίδα δείχνει ότι το χωριό τελειώνει και ο δρόμος κάνει έτσι κι έτσι κι ύστερα έτσι» ούτε στην αποδεικτική ισχύ της αστυνομικής λεπτομέρειας, «ας υποθέσουμε λόγου χάρη ότι εδώ βρίσκεται αυτός ο δρόμος το μπλόκο βρίσκεται εδώ εκείνος που πρέπει να σκοτώσουν είναι εδώ». Αυτό που καθιστά τον τόπο πεδίο δράσης της Καμόρα δεν είναι τα γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά του· πρόκειται για την πληθυντική έλλειψη που τον κάνει ό,τι είναι και απαιτεί ενός άλλου είδους χαρτογράφηση,

> *«επειδή το ζήτημα είναι ότι εσύ ζεις σ' ένα μέρος όπου τίποτα δεν είναι εξασφαλισμένο δηλαδή εσύ από τη στιγμή που γεννιέσαι δεν έχεις κανένα δικαίωμα καμία εγγύηση δεν έχεις τίποτα […] δημόσια μέσα μεταφοράς […] δημοτικές υπηρεσίες […] όχι εδώ στα μέρη μας δεν υπάρχει τίποτα απολύτως τίποτα δεν υπάρχει ένας κινηματογράφος ένα θέατρο μια βιβλιοθήκη ένα δημόσιο πάρκο ένα σχολείο ανεκτό […]ούτε τίποτα οτιδήποτε μπορείς να αποκτήσεις εδώ».*

Ποιοι; Χρησιμοποιώντας την τοπική ιδιόλεκτο «**οι γιοί του κανενός**» που περιγράφει τους ανθρώπους που ανήκουν στη χαμηλότερη ταξική διαστρωμάτωση μέσω μιας εξυψωμένης λογικής αναφέρεται σε όλους όσους σε οποιοδήποτε μέρος του πλανήτη μπορούν να περιγραφούν με αυτή τη φράση ανεξαρτήτως της εντοπιότητάς τους, «όταν μιλούσαν γι' αυτούς […] όλοι έλεγαν το ίδιο πράγμα ότι είναι οι γιοί του κανένα δηλαδή υποπρολετάριοι τιποτένιοι».

Είναι ένας τόπος οριοθετημένος, «είναι ένας χώρος εντελώς

οριοθετημένος έστω κι αν δεν υπάρχουν περιφράξεις όμως υπάρχουν οι περιπολίες […] παιδιά που γυρίζουν με τα αυτοκίνητα […] οι περίφημοι μουσκίλι», και πολλαπλασιαζόμενος και γι'αυτό παγκόσμιος είναι εδώ τώρα και ταυτόχρονα στην Πορτογαλία, τις ΗΠΑ, την Αφρική, τη Βραζιλία. Είναι ένας τόπος που θα μπορούσε να είναι παντού όπου υπάρχουν οι συνθήκες που τον κάνουν τέτοιο και παντού όπου υπάρχουν οι γιοί του κανενός.

Η ίδια φαινομενολογική εκδίπλωση συνεχίζεται αδιάλειπτη για το σύνολο των λέξεων-εννοιών-πραγματικοτήτων παρουσιαζόμενες σε όλο το κείμενο σε όλο το αντιφατικό πλέγμα των σχέσεων και συνεχώς πολλαπλασιαζόμενες. Για παράδειγμα η αντιστικτική παράθεση του ψευδεπίγραφου πλούτου και της επιδεικτικής κατανάλωσης στην προηγηθείσα ένδεια. Η αντικατάσταση της αθλιότητας με μια άλλη. Ή, η απίστευτη τυπολογία των γυναικών που υφίστανται τον ασφυκτικό έλεγχο της πατριαρχίας είτε πρόκειται για τις φεμέν ντε μαστ και τα «δωράκια» είτε για τις μαυροντυμένες μητέρες και αυτές που αναζητούν μια συντροφικότητα που να διαφεύγει από αυτόν τον έλεγχο.

Ακόμα και οι μυρουδιές, όπου η μπόχα της χωματερής, μια μετωνυμία για τις βρώμικες δουλειές στο 9ο κεφάλαιο, ολοκληρώνεται με τη μπόχα του αίματος στο νεκροτομείο στο τελευταίο κεφάλαιο. Η κόκα που από σύμβολο της νεοπλουτίστικης επιδεικτικής κατανάλωσης επανέρχεται ως το εμπόρευμα βεντέτα της Καμόρα σε επόμενη φάση ολοκληρώνοντας τον κύκλο. Ο κατάλογος θα μπορούσε να είναι πραγματικά ατελείωτος, θα μπορούσε να είναι λέξη προς λέξη.

Το καλύτερο παράδειγμα αυτής της τεχνικής για μένα, είναι η λούπα της οικογένειας και ο τρόπος με τον οποίο η περιγραφή μιας παραδοσιακής ιταλικής οικογένειας μας οδηγεί στον οικογενειακό πυρήνα της Καμόρα, που μας οδηγεί στις σχέσεις πολλών οικογενειών που δημιουργούν τη μαφιόζικη φαμίλια έως ότου η οικογένεια να απεκδυθεί κάθε χαρακτηριστικό της πλην του ουσιώδους, του ελέγχου για να μας οδηγήσει σε ένα από τα

ωραιότερα αποσπάσματα του βιβλίου, από αυτά που τονίζουν τον τρόπο προσέγγισης του Μπαλεστρίνι, «στα χωράφια η φατρία προτιμά λευκούς από την ανατολική Ευρώπη […] επειδή τους φέρνει εδώ με ολόκληρη την οικογένεια […] υπάρχει μεγαλύτερη δυνατότητα ελέγχου γιατί είναι ένα πράγμα ο νεαρός μαροκινός ή αφρικανός που είναι μόνος του σε μια ξένη χώρα και μπορεί να δημιουργήσει μπελάδες».

Μία επόμενη αφηγηματική τεχνική είναι η μετωνυμία που στο κεφάλαιο της πολιτικής, το 8ο, φθάνει σε έναν αποκαλυπτικό παροξυσμό. Το κεφάλαιο μιλά για το χρήμα, τις μπίζνες και ολίγον από ψηφοθηρία. Η αντικειμενικότητα της δημοσιογραφίας παρουσιάζεται μέσω της φημολογίας και των μύθων, η αντικειμενικότητα μέσω της υποκρισίας, κ.ο.κ. (σελ.77)

Τέλος, υπάρχει η ειρωνεία. Για παράδειγμα το 11ο κεφάλαιο υπό τον γενικό τίτλο *Αλμπανόβα,* όπου Αλμπανόβα τυγχάνει να είναι το όνομα που επιχείρησε να δώσει ο Μουσολίνι σε κάποια προσπάθεια ενοποίησης δήμων και οι Καμορίστες χρησιμοποίησαν σαν εταιρικό όνομα για τις δραστηριότητές τους στην Αν. Ευρώπη, «ίσως επειδή σκέφτονται ότι είναι ένα όνομα που φέρνει γούρι» (σελ. 125). Αν και νομίζω ό,τι καλύτερο όλων είναι το κεφάλαιο *Η Νίκη του Σάντοκαν,* όπου η νίκη του καταλήγει σε ένα κατάλογο βίαιων θανάτων, εντελώς άσχετων και αθώων περαστικών.

> *Και πρέπει να δούμε ότι σε αυτή την αφήγηση δεν υπάρχει μόνο η επίκριση για το τι είδους είναι η νίκη αυτή του αρχικαμορίστα αλλά και όλης εκείνης της λογοτεχνίας που αναζητά «ήρωες». Όλοι οι ήρωες είναι φονιάδες.*

Χωρίς τον φόνο και το ηθικό χρέος που δημιουργεί πιθανώς να μην υπήρχε λογοτεχνία. Το καταστατικό γεγονός της είναι ο φόνος. Το καταστατικό γεγονός της ιστορίας της Καμόρα είναι επίσης ένας φόνος. Πρέπει λοιπόν να βρεθεί ο τρόπος να αφηγηθούμε τον θάνατο, τον εξαναγκαστικό βίαιο θάνατο. Στο Σάντοκαν αρχίζουμε να βρίσκουμε τις προϋποθέσεις μιας τέτοιας γλώσσας, ατελούς ακόμα, αλλά ωστόσο δικιάς μας, «θυμάμαι που

είδα αυτόν τον νεκρό τον πρώτο πραγματικό νεκρό που είδα από κοντά […] κοιτάει με έκπληξη επειδή δεν γνωρίζει ακόμα τι σημαίνει να σκοτώνεις […] ο Τζιάνι από μια καθωσπρέπει πλούσια καλλιεργημένη οικογένεια και όλα τα σχετικά του εξηγεί όχι μόνο σ' αυτόν αλλά σε όλο το πουλμανάκι με το νι και με το σίγμα ποιος είναι εκείνος που σκότωσαν και για ποιον λόγο τον σκότωσαν και ποιος τον σκότωσε και όλα αυτά τα αφηγείται σαν να αφηγείται ποδοσφαιρικό αγώνα».

Σε αυτόν τον αστερισμό ειρωνείας μεταφορών, μετωνυμιών, λεκτικών θραυσμάτων υπάρχουν δύο σταθεροί άξονες που τέμνονται και συγκρατούν γύρω τους τον αστερισμό: το χρήμα και η βία.

Το χρήμα ήδη από μόνο του ένα ψευδαισθησιακό αντικείμενο που συγκαλύπτει τη βία των κοινωνικών σχέσεων, εδώ μεγενθύνεται, διογκώνεται και γίνεται το κίνητρο μιας παράλογης βίας, «αυτός κατάλαβε ότι εκεί […] υπάρχουν τα χρήματα τα αληθινά χρήματα εκείνα με τα δέκα μηδενικά» και συνεχίζει «αυτός θέλει να έχει κάτι περισσότερο θέλει να έχει την εξουσία θέλει να έχει το μάξιμουμ τα θέλει όλα έτσι είναι». Η αντιστικτική αναφορά στον τίτλο του πρώτου του βιβλίου, *Τα θέλουμε Όλα*, και η μετατροπή της γιορταστικής εξέγερσης του εργάτη-μάζα και του πρώτου πληθυντικού, στην τυφλή εξέγερση της μαφιόζικης βίας και τον πρώτο ενικό, είναι η πρόσκληση του Μπαλεστρίνι να συνειδητοποιήσουμε τι πραγματικά έχει αλλάξει. Ο αφηγητής στο *Σάντοκαν* είναι εντελώς ανώνυμος, για να έχει όλα τα ονόματα, για να μπορεί να διακρίνει μεταξύ πρώτου ενικού και πρώτου πληθυντικού.

Μπορεί να μεταφραστεί ένα τέτοιο βιβλίο; Όχι. Είναι ένα βιβλίο που πρέπει να εγγραφεί μέσα στη γλώσσα, όχι εκείνη των αφεντικών την άλλη. Ο Αχιλλέας Καλαμάρας απέδειξε ότι τη γνωρίζει, ένα έργο δυσκολότερο από μια απλή μετάφραση.

Στο εξώφυλλο του βιβλίου η ζωγραφιά του Κώστα Μανιατόπουλου δίνει το εικονόγραπτο αντίστοιχο που αναλογεί σε ένα τέτοιο βιβλίο. Σ΄αυτή τη διαλεκτική άστεως ερήμου σ' αυτή την πληθυντική μοναξιά όπου ξεχωρίζουν μόνο λίγες κόκκινες

φιγούρες -«κόκκινοι»; ματωμένοι; διαφορετικοί;- είναι που πρέπει να αναζητηθεί μια νέα ικανότητα, μια νέα απαίτηση, μακριά από το χρήμα, τη βία και την εξουσία του θανάτου, μια απαίτηση για τρυφερότητα και ζωή. Το βιβλίο του Νάνι Μπαλεστρίνι μας δείχνει το δρόμο κατά κει «ξανάφυγα αμέσως το ίδιο βράδυ για τον Βορρά πέταξα τα ρούχα που ακόμα βρωμούσαν εκείνη τη φριχτή μπόχα του κατεψυγμένου αίματος ζήτησα να με πάνε στο σταθμό και ορκίστηκα λυσσασμένα ότι δεν θα επιστρέψω ποτέ πια στο χωριό μου».