

IL RACCONTO METAFISICO

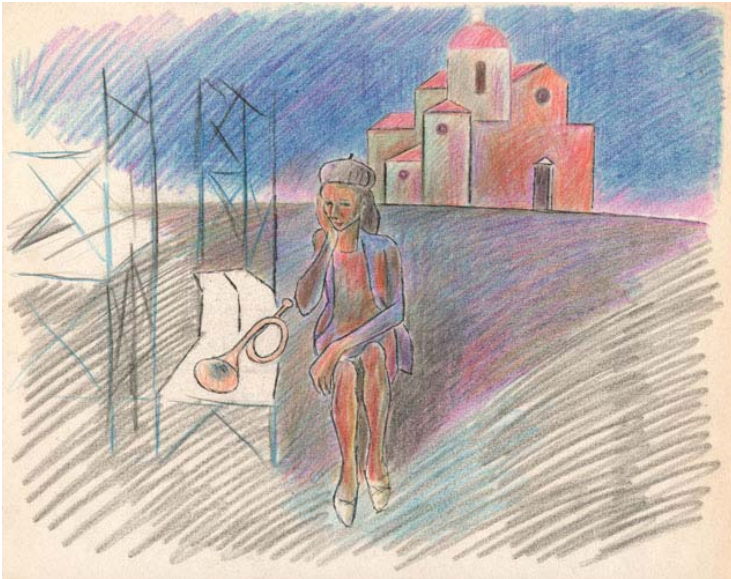
La posizione

Una tesi da alcuni sostenuta è quella che l'Italia sia da cercare in provincia: con questo però è accettabile solo sul piano paradossale l'idea di Leo Longanesi che l'unica Italia rimasta sia quella delle vecchie zie sopravvissute nella dimensione paesana, nel chiuso di una villa triste e nei ricordi di un mondo scomparso. Resiste però sempre il fatto inquietante che l'Italia non è definibile in quanto tale (è dubbio se mai esisterà), per cui, mancando di una dimensione nazionale, i fatti culturali e artistici che la riguardano risultano dispersi in una miriade di centri isolati, dotati di maggiore o minore autonomia, ma comunque esistenti con una dimensione propria anche sul piano culturale. È un discorso che è ormai evidente nella letteratura in cui, anche volendo ignorare la stupenda stagione novecentesca dei dialetti, si sono sempre raggruppati gli autori in regioni, arrivando perfino a definire vere e proprie «linee» geografiche. La mancanza di una capitale in senso stretto accentua il fenomeno, dato che se Roma è la capitale politica e religiosa, Firenze è quella linguistica, Milano quella economica e così via, non sapremmo individuare in Italia una città che possa dare il tono alla vita artistica nazionale, sull'esempio di quello che è Parigi per la Francia.

Da questo risulta un certo andamento oscillatorio della nostra storia artistica recente, infatti nei molti momenti in cui l'arte italiana non riesce ad assumere il ruolo di protagonista nel quadro europeo, gli artisti, non avendo un futurismo o una scuola metafisica a cui aderire, sembrano trovarsi in stato di smarrimento culturale. Analizzando questi periodi assieme a tutte quelle espressioni che furono dette « provinciali », per intenderci quelle forme d'arte che vennero prese di mira in blocco dai futuristi, pronti ad accusare chiunque di « passatista » o di « professore », si incontrano varie posizioni che vanno ben oltre lo stato d'animo, per arrivare a una vera e propria scelta di identificazione culturale, di chiara origine etnica e antropologica, quindi dalle diversissime motivazioni. Tale scelta può essere fuori tempo, come quella dei naïfs (pur tanto di moda qualche anno fa), come quella dei continuatori di una tradizione paesaggistica che diventa paesana, come quella dei continuatori di un accademismo formale morto oggi perfino nelle accademie di belle arti italiane, il grande cimitero dei rottami dell'Europa. Ma è nel suo tempo chi, proteso disperatamente verso un linguaggio europeo, è provincialmente prontissimo ad accettare qualsiasi eco gli arrivi attraverso le Biennali veneziane, le riviste o addirittura i massmedia? Che senso può avere ripetere un linguaggio o, peggio, un fatto rivoluzionario, trasferendolo di peso in un altro ambiente, disancorandolo dalle ragioni individuali e storiche da cui ha



Ubaldo Bosello – Autoritratto giovanile



La ragazza con la tromba – disegno giovanile

avuto origine? Forse essere nel proprio tempo in questo modo è la forma peggiore di provincialismo.

L'Italia artistica che contò sul piano europeo si sviluppò in provincia, basti pensare alla stupenda stagione metafisica al manicomio di Ferrara, alla stagione novecentesca di Treviso per cui Dino Buzzati scrisse «Treviso, piccola Atene», ai mille fermenti che trovarono vita e sviluppo nelle dannunziane «città del silenzio». In una analisi dei fenomeni artistici sviluppatasi in provincia non si trova perciò soltanto una meschina aderenza al linguaggio che si va

evolvendo nelle capitali europee, ma anzi l'uso di questo linguaggio è strettamente condizionato all'identificazione in una realtà provinciale, in una particolare angolazione nell'afferrare la realtà (fenomeno assai persistente nelle piccole città italiane), in definitiva in una complessa atmosfera, anche di paesaggio, che definisce una città e condiziona gli abitanti che in questa si vanno identificando. Le opere di De Chirico e Savinio del 1917 sono inscindibili dall'atmosfera di Ferrara di quel tempo, così Arturo Martini trova proprio nella quiete sonnolenta di Treviso le strutture principali della sua visione rivoluzionaria, basti pensare a quanto scrive Gino Scarpa nei «Colloqui con Arturo Martini».

Quando questi fermenti provinciali non riescono a inserirsi nel linguaggio europeo, potrebbe sembrare che la vita nella provincia italiana si vada spegnendo: in realtà il fuoco che non divampa resta vivo mantenendo sotto le ceneri le sue braci per una prossima significativa fioritura. È in questi momenti che l'Italia perde davvero il contatto con l'Europa, anche se spesso crede di averlo raggiunto proprio rinnegando la sua natura provinciale per riallacciarsi accademicamente al solo linguaggio, svuotato dei contenuti, dell'arte delle capitali europee.

È tipico della storia italiana questo rifiuto, questa fuga in avanti verso un formalismo accademico, per una provinciale paura di venir definita provinciale: d'altronde l'incapacità di vedere e valorizzare la propria realtà è tipico della borghesia italiana (unico strato in qualche modo omogeneo nel panorama della penisola), da cui escono in pratica quasi tutti gli artisti. La borghesia italiana è infatti classe asfittica, di recente formazione, senza tradizioni alle spalle e senza battaglie, sempre dominata esclusivamente dal terrore di venir reingoiata nel proletariato da cui proviene. Ben altra forza ebbe la cultura contadina regionale italiana, a cui mancarono però sempre gli strumenti per esprimersi, tanto che morì soffocata proprio da questi quando li trovò, forniti dalla lingua scritta di una borghesia incapace di capire il senso della storia popolare e le profonde motivazioni che in essa si erano andate svolgendo.

Tale situazione di contrapposizione culturale è evidente anche a Padova. Anche in questa città si sono sempre fronteggiate due culture: quella provinciale è tenue e di scarsa portata, ma autentica nel suo valido resistere al cosiddetto «internazionalismo» con cui oggi si maschera ogni esterna imitazione dei prodotti di un mercato in rapida e quasi consumistica evoluzione. La moda infatti fa le sue

principali vittime in provincia, dato che non tutti hanno la forza di chi sa innestare le sue radici nel linguaggio europeo senza tradirle, d'altronde la voce delle capitali è come il mitico canto delle sirene per i giovani di provincia che, come tutti i giovani, anelano di uscirne nella freudiana smania di uccidere il proprio padre. Pochi, non sempre i migliori, accettano la condanna di un lavoro nella propria realtà, di cercare quindi una personale identificazione culturale nel proprio ambiente, quando questo non coincida con le mode artistiche del momento. Occorre infatti una forte dose di coraggio morale per affrontare una situazione di lavoro silenzioso, senza il miraggio del successo, in cui i migliori sono destinati al totale isolamento, senza neppure la possibilità di un confronto.

A Padova la realtà è ancora peggiore: la città infatti ha una storia popolare assai viva ed evidente, ancor oggi ben visibile nonostante la speculazione edilizia e i mass-media. Da più di un secolo però non è in grado di esprimere una cultura propria, neppure in senso borghese, perché soverchiata dall'università e dalla vicinanza di Venezia.

La prima causa è decisiva perché l'università agisce sulla città come un tumore: si è dilatata a dismisura sconvolgendo un delicato equilibrio, ha attratto un gran numero di energie nel presupposto di produrre cultura, ma in realtà, anche quando lo ha fatto (e la cosa è assai discutibile), ha sempre prodotto una cultura completamente estranea alla città in cui ha trovato vita, schiacciando però col suo prestigio ogni iniziativa da essa indipendente.

La seconda causa vale soprattutto per i pittori e per gli artisti: Venezia col suo fascino di capitale artistica di antiche tradizioni ha sempre dominato gli artisti padovani, si veda per esempio nel secolo scorso come sia impossibile trovare un artista locale che in qualche modo possa essere ricollegabile a Padova. Forse è proprio contro questo atteggiamento che si qualifica dapprincipio la protesta violenta e figurativa di Tono Zancanaro, disperatamente proteso alla definizione di una «patavinitas» da contrapporre alla maniera veneziana, come se solo questa fosse la strada che poteva portare all'Europa. Egli ripropone più di quattrocento anni dopo il percorso di Ruzante, che qualifica letterariamente il mondo «pavano» represso e soverchiato dalla conquista veneziana che, affermando nel capoluogo la sua aristocrazia e la sua cultura, lo aveva costretto nelle campagne.

In tale clima culturale è da porre l'attività, ormai ventennale, di Ubaldo Bosello. L'artista ha ormai superato la soglia dei quarant'anni, è quindi arrivato alla sua definizione artistica, anche se forse deve ancora darci il meglio delle sue possibilità. Nella sua opera possiamo facilmente riscontrare la situazione tipica di un artista italiano, cioè quella di un pittore impegnato in tutti i modi a difendere la sua autenticità (nel nostro caso una realtà provinciale ancora viva), quella del suo ambiente di provenienza, quella di un sistema di rapporti che egli ha instaurato col mondo dei fenomeni, dal quale non può (e non deve) separare la sua attività senza snaturarla. Proprio da questo sistema di rapporti con la sua città e con uno spazio culturale ad essa connesso, nasce l'avventura artistica di Bosello, autentica proprio perché non cedette mai alla lusinga delle metropoli, ma seppe contenersi nel suo mondo quieto e assorto, fuori dal tempo, il mondo di una provincia che ancora sopravvive in situazioni che devono essere scoperte quasi in una monastica meditazione. A lui mancò l'occasione di vedere questo suo mondo protagonista dell'arte: in questi casi, quando si rifiuti l'inserimento nella storia (spesso superficiale e pericoloso), resta il mare aperto dell'utopia, l'orizzonte infinito del sogno da indagare entro i modelli culturali proposti da un mondo ben conosciuto e presente, che fin dall'infanzia si sono radicati.

La sua città, Padova, che nulla può offrire da tempo a colui che viva le logoranti questioni

estetiche e le aperture avanguardistiche del Novecento, si è rivelata terreno ricchissimo a chi si accosti a una realtà interiore e individuale, cioè a Bosello che va indagando le proprie radici in un « habitat » più che umano, antropologico, nell'ossessivo monologo, nel diario della sua esistenza che non trovò spazio per estrinsecarsi all'esterno vitalistico e che perciò è tutta conclusa nella sua storia umana. Potrebbe quindi la sua vicenda venir configurata come la storia di un reietto non per sue colpe, di un eremita dello spirito che è integrato a livello materiale in una situazione borghese vissuta in piena onestà e consapevolezza, ma di cui è prontissimo ad afferrare gli spazi vuoti di tempo che questa condizione lascia per correre al richiamo solitario di uno studio-cella distaccato, in cui lo attende una lastra di zinco lucidata, pronta per un reticolo paziente, per una tranquilla ossessione divenuta unico scopo dell'esistenza. Si potrebbe dire che per Bosello l'integrazione sociale del lavoro professionale non sia in realtà altro che la possibilità di ottenere spazi per una disintegrazione cercata e voluta, quella della pittura o dell'incisione.

Da questa coscienza di una volontaria emarginazione si nutre la sua attività, che fin dall'inizio, essendo tanto legata a una città e a una situazione, presentava due pericoli: quello di cedere alla tentazione del folklore, ora tanto di moda nella superficiale ricerca di una perduta autenticità che si vuol ritrovare nel falso popolare o nelle nostalgie di un tempo perduto che viene artificialmente deformato; il secondo pericolo era quello di arrendersi all'isolamento e di cedere alla maniera del provincialismo, cioè alla rappresentazione illustrativa di quei fenomeni cosiddetti «tipici», caratterizzanti cioè (nel senso turistico) una città o un ambiente, maniera che continua ad avere un gran numero di epigoni, anche se mascherati spesso in un linguaggio rifatto sulle sperimentazioni delle avanguardie europee.

L'intimità introversa, il rigore monacale e disinteressato del lavoro evitano in partenza a Bosello ambedue questi pericoli, ma soprattutto è la scelta del punto di partenza che lo mette al sicuro. Come ogni giovane infatti, anch'egli dovette cercare un maestro, un artista al quale ricollegarsi nel suo lavoro. Per strano che possa sembrare, egli scartò tutte le scelte più ovvie ad un giovane veneto e si rifece a Ben Shahn.

Le ragioni di questa scelta sono le ragioni stesse della sua pittura. Si tratta infatti di una scelta che, più che artistica, è antropologica. Ben Shahn è un ebreo d'America, cioè un emarginato in patria che, anziché tentare un inserimento nelle strutture a livello più elevato, imposta tutta la sua attività artistica e umana sulla stessa emarginazione. Anche Bosello è uno straniero in patria: egli è assolutamente solo nella ricerca di un mondo padovano periferico e solitario, è il mondo nel quale affonda il suo inserimento, ma si tratta di un procedimento che ha del metafisico, in un ambiente culturale che si va snaturando in una evoluzione che consiste principalmente nel mistificare proprio il mondo di Bosello.

Le affinità e la solidarietà umana di Ben Shahn vanno ai miserabili dei ghetti delle grandi città americane, ai ragazzi che crescono nei vicoli e nei cortili, a Sacco e Vanzetti, come se solo in questi elementi si potesse identificare una società nuova, ma già putrescente, una struttura mistificante e mortificante. Bosello ritroverà a Padova le periferie tragiche, lo squallore di una condizione ingiustamente respinta ai margini della storia, l'autenticità di una identificazione umiliata da formule di vita nuove e straniere, ma imposte con la violenza del vincitore.

In Bosello però tale punto di partenza si raffina, innestandosi proprio a quegli elementi della tradizione artistica italiana che ebbero nella provincia più profonda il loro alimento: si tratta della esperienza metafisica, intesa come un congelamento di una realtà astratta dal tempo, tanto da sottrarla

al divenire fasullo dell'evoluzione per riproporla avulsa dalla posizione sociale, quasi avulsa dalla storia stessa e farla rientrare così nella storia esistenziale dell'artista.

Come per tutti gli artisti che dalla metafisica hanno attinto, anche per Bosello hanno importanza non marginale i contenuti, i temi dell'opera, tanto che non sarebbe possibile parlare della sua attività ignorando i temi stessi. Traspare da questo fatto una componente letteraria che a volte nelle sue incisioni diventa dominante: è anche questo un elemento che lo distacca dall'accademismo della giovane pittura italiana, per riavvicinarlo a certe esperienze soprattutto francesi, di quei pittori cioè che, pur essendo venuti a maturazione troppo tardi per parteciparvi, filtrarono la loro sensibilità alla luce degli accostamenti assurdi del surrealismo, l'unico dei grandi movimenti artistici del Novecento la cui esperienza sia sopravvissuta alla fine del gruppo organizzato.

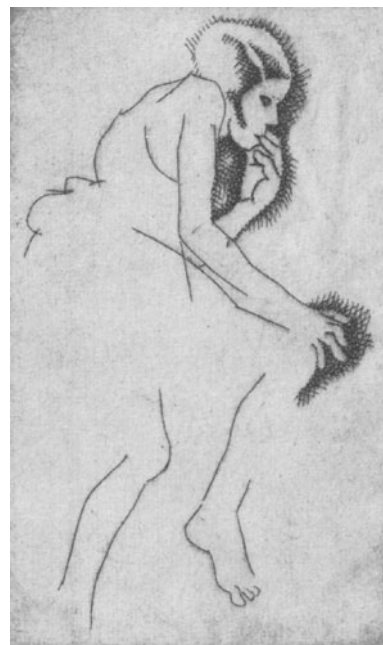
Il racconto

Considerando nel loro procedere cronologico i temi di Bosello, si viene a costruire quasi un racconto strettamente connesso alla sua città, in cui è ambientato.

Da quando, vent'anni fa, cominciò a imboccare la sua strada, si rivela l'eco della Padova cantata da Tono Zancanaro, in certi «Pra' della Valle» in cui vengono a innestarsi figure di sogno e immagini reali, accomunate nella composizione dei tronchi e nello scenario dei palazzi di sfondo. Così, accanto alle figure dei mendicanti, in quei «notturni» in cui uno spicchio di luna pone ombre nere e staffilate di luci, si trova anche il «Nudo tra gli alberi». Non sono i «sogni delle statue del Pra'», ma è la rivelazione di un inquieto erotismo, profondo come una evocazione, che si chiarirà ulteriormente in certi nudi all'interno, su coperte e scacchi e tappezzerie a disegni geometrici; è un erotismo di fine-Ottocento, come se a Padova potessero avvenire certe apparizioni e se ci fosse un mistero da svelare nel chiuso di certi salotti dietro le facciate scenografiche.

Allo stesso modo Bosello «prima maniera» indaga i silenzi delle periferie: i barconi che portano il carbone al gasometro sono immobili e senza segno di vita. Possiamo immaginare certi pomeriggi domenicali d'estate, quando il sole picchia sugli argini e nessuno passa per le stradine polverose. Saranno queste barche che Bosello andrà a ritrovare a Venezia, in una dimensione nuova, in cui la forma geometrica dello scafo si lega ai motivi decorativi degli antichi palazzi, in fantasie surreali.

È infatti continua la ricerca di una forma di realismo magico, quasi una ricerca di quei punti in cui la realtà sforza i suoi significati fino ad uscire dal tempo esistenziale, per entrare in una situazione allusiva. È il momento del «Luna Park», motivo costante nella poetica di Bosello che nel 1959 trova la sua sistemazione, quando cioè riesce a definire la tristezza di una illusione scoperta nel suo squallore, ma pur tuttavia sempre illusione festosa; anche se «La ragazza del Luna Park» è ridotta a una bambola dimenticata tra i carrozzoni, c'è la luna del Prato della Valle che illumina il gioco irreali delle fantasie. «La ragazza della giostra» invece sarà il richiamo di un malinconico erotismo, che proprio nel



**La ragazza pensosa – 1969
acquaforte – mm 124 x 75**

commercio delle illusioni si rivela illusione sempre ritornante: il luna park notturno con la luna che illumina le cupole di Santa Giustina e le statue del Prato della Valle, si popola appunto di tutte queste figure di donne che sembrano vivere una effimera vita larvale, illusioni esse stesse, vive soltanto quando la folla ha lasciato deserto il luogo.

Il mondo delle giostre ha anche un ragazzo accanto a una navicella di altalena: è un ragazzo infelice, somiglia agli abitanti degli slums di Ben Shahn: è quello stesso ragazzo che si è costruito un aquilone per innalzare le fantasie, che incontriamo morto con la testa rotta, che è accanto a una barca e una rete a fare a Burano «il piccolo pescatore».

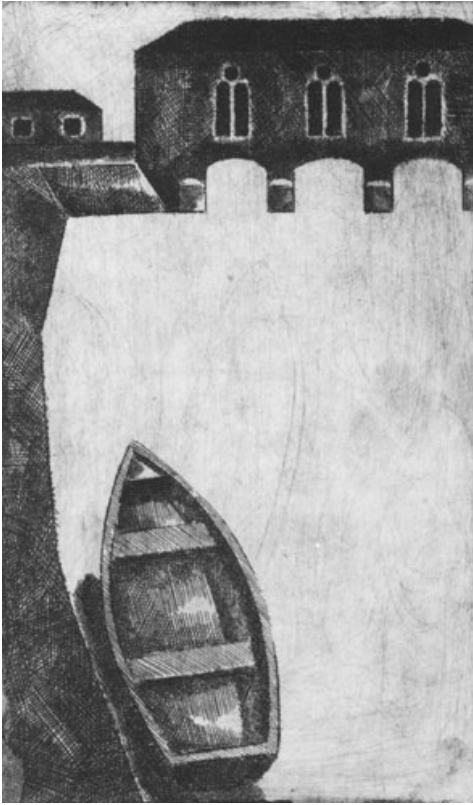
Sempre in questo 1959 le barche sono assai frequenti, popolate di ragazzi e di donne, sono le donne al mare, in un mondo di cabine da bagno che richiamano i baracconi del luna park: una diversa forma di illusione. Queste donne rientreranno nella loro realtà nel clima di un erotismo di derivazione espressionista, e saranno sedute ad attendere con calze nere a rete, le giarrettiere visibili a lasciar scorgere zone di coscia bianca, mentre sui prati della periferia gli amanti poveri si stringono in abbracci disperati e intanto al luna park un'altra donna impazzisce, forse perché non può reggere la luce del sole.

Nel 1959 però non poteva mancare, nel grande chiarimento, anche un'opera di vera intonazione metafisica: è «Spiaggia» in cui sulla riva del mare, perfettamente isolati sulla sabbia deserta, si stagliano a riempire lo spazio vuoto una sedia di vimini e un asciugamano dimenticato. Gli oggetti abbandonati hanno un loro valore simbolico e una loro pregnante assurdità che li rendono significanti proprio quando siano avulsi dalla loro funzione.

Negli anni '60 il motivo del luna park diventa sempre meno protagonista, per essere trattato invece come elemento di ambiente, particolare essenziale che suggerisce una idea di fuga dal reale attraverso i semplici mezzi della banalità quotidiana: allo stesso modo un carrozzone sullo sfondo di una pianura è «invitation au voyage», ma è una partenza che non avviene mai, se non nel clima fantastico. Tutti quelli che vivono sepolti nella profonda provincia hanno molti conti da regolare con la propria città: è tipico delle sere d'estate sognare la fuga su un carrozzone, l'imbarco su una delle barchette della giostra che portano verso regni inesplorati e utopistici, ma la realtà è sempre troppo forte. La realtà è quella del ragazzo che si prova una maschera di cartapesta, che è vestito da chierichetto tra i carrozzoni, che gioca a fare l'asse di equilibrio sul ferro che collega i paracarri (sono quelli padovani, in trachite degli Euganei), che gioca con vecchi cerchi da bicicletta o che si perde in fantasie con una canna in mano appollaiato su un paracarro. È sempre quel ragazzo che trasporta bidoni di latte su una bicicletta o che gioca curioso tra i materiali della strada in costruzione. È quel ragazzo che tutti gli inverni gira per i portici con una stella luminosa a cantare la «Chiarastella» mentre i laceri musicanti girano per le osterie sotto i portici a diffondere l'illusione degli adulti.

I due motivi caratteristici dell'iconografia di Bosello, cioè quello padovano e quello dell'invito a una partenza fantastica, da questo momento diventano particolari essenziali, quasi un motivo ricorrente che giustifica l'opera. Il ragazzo di Padova sogna di andare nel luogo della fantasia, la donna giovane e spenta che intristisce nelle iconografie consuete, sogna di uscire in un diverso significato: entrambi, schiavi di una realtà emarginata, si illudono dell'esistenza di un mondo in cui la loro tetra esistenzialità diventiificante.

Ma il ragazzo che lega una barca o raccoglie bottiglie vecchie sa benissimo di partecipare a una condizione senza via d'uscita: i sogni restano solo sogni e se la sua evasione fantastica è il carrozzone



Il ponte – 1957
acquaforte – mm 243 x 145

delle giostre, la sua vita metafisica è nei giochi. Sono i giochi misteriosi dei bambini, carichi di significati magici ed espressi in una lingua che non è di questo tempo: giochi assorti come in un antico rituale. Il ragazzo di Bosello sa di appartenere a un'altra razza, esiliato nel mondo degli adulti, forse proprio a questo sta pensando quando si sospende al ferro che lega l'arcata dei portici o quando, come un ragazzo di Dickens, manda nel cielo i suoi aquiloni, sui quali però non potrà scrivere una storia assurda perché la sua espressività è al di là della lingua scritta. Il suo mondo è ancora quello intuibile in una tromba di cartone, in un cavallo che si ferma ad accarezzare, nelle vecchie auto abbandonate nella periferia. Ancora per lui c'è la miserabile stella di carta luminosa e la solitudine natalizia in mezzo all'orgia consumistica del Natale padovano.

Anche la bambina ora lo segue, mentre cerca qualcosa nel buio con un palloncino veneziano, o giace distesa in un paesaggio di sterpi e stoppie, o litiga con un'amica mentre la corda da saltare si agita impazzita. Il suo destino è in quella donna ormai vecchia, in ciabatte, col velo nero per la messa dell'alba: nel cortile c'è una gabbia vuota di conigli con sopra

un vecchio elmo tedesco in cui fiorisce il desolato fiore di quell'erba che a Padova vien chiamata «miseria» e c'è in tutte le case dei poveri.

La «giostra istoriata» di figurazioni di un erotismo popolare è abbandonata e silenziosa nella notte: nel breve tempo del volo al seggiolino con catenelle le figure si animano e vivono la epifania del sogno.

Dal 1965 i personaggi di Bosello sembrano maturare; rassegnarsi a un loro immutabile destino già assegnato; la bambina infatti insegue la luna in un prato buio, mentre di giorno rimarrà sdraiata sul fieno o guarderà avanti a sé con un ramo in mano, o si fermerà assorta mentre inforca una bicicletta o trasporta un secchio: è il momento irripetibile del trapasso alla condizione di adulto, per questo guarda pensosa una gabbia vuota, forse simbolo di un carcere, di un limite paurosamente ristretto in cui ogni adulto è confinato senza scampo.

Dall'evasione fantastica del «Luna Park» questa bambina passerà all'evasione miserabile degli adulti, quella di un vestito nuovo. È un vestito a fiori, alla maniera di un gusto liberty che è stato riproposto proprio quale stimolo fantastico a un mondo di adulti in cui la fantasia è andata perduta: c'era un segreto meraviglioso che la bambina stava per scoprire, ma è entrata nel regno dell'adulto e non ricorda più di che cosa si tratti. Così i fiori del suo vestito si accompagnano ai girasoli che ha in mano, mettono una nota irreale nel nudo paesaggio spoglio, negli interni con una panca di legno e bottiglie vuote, fa diventare fiorito un prato d'erbe o di stoppie.

Come negli acquerelli cinesi (ma sono molti i luoghi che nelle campagne padovane vengono chiamati «Cina») questa ragazza, ormai adulta, si tuffa nuda in uno stagno e si appoggia ai bambù della proda. C'è una antica Arcadia che naturalmente si ripete in certi angoli dimenticati.

Ormai, entrata nella definitiva condizione adulta, questa ragazza giace nuda e pensosa su coperte arabesche, giace in interni imprecisati (sono quelli della nostra infanzia padovana, sono quelli in cui crescemmo e in cui fantasticammo), intristita nel grande mistero del sesso di cui si trova ad essere richiamo: la sera (è estate e la finestra è aperta) giace nuda sul suo copriletto a fiori fumando, mentre una tonda luna sospesa nel cielo tra due case illumina i portici e i muri misteriosi di una Padova metafisica di cui Bosello, ultimo custode, sta cercando di svelare un segreto che deve esserci, ma che è irripetibile. Forse la ragazza ce lo potrebbe spiegare, se non fosse divenuta una apparizione nella sera, per turbare il giovane prete che sta recitando il Rosario. È comparsa anche al chierichetto portacroce, ma egli non ne fu turbato, dato che da tempo si conoscono.

Anche il ragazzo infatti attraversa un periodo inquieto, assorto in un paesaggio composto e netto (sono i salici padovani, i «salgàri» gialli d'inverno, quegli alberi sullo sfondo?), popolato di spaventapasseri, di barche tra le canne degli argini del Bacchiglione. Anche per lui la gabbia è il simbolo di una condizione, tale da farlo riflettere, anche se le bambine sono più precoci nel capire certe cose.

Non carezza più il cavallo che è al suo fianco al pascolo, insegue invece voli di piccioni, invidia le loro ali e la loro disordinata libertà. Per lui uniche ali sono gli aquiloni, divenuti gioco impegnativo e tristissimo, anch'essi simbolo di un segreto che non sarà mai più svelato anche se sa che si cela nei segmenti di tubo di cemento su cui sta in equilibrio, dietro la grata della finestra di un palazzo padovano con portico da cui è escluso. Una fisarmonica istoriata è il simbolo di un'altra evasione: come il vestito a fiori della ragazza è l'evasione di chi, ormai, è passato dall'altra parte, da quella degli adulti che hanno dimenticato certe cose, o non le vogliono più pensare.

Il ragazzo rimane fanciullo più a lungo a Venezia, nella città morta in cui la larva di una dimensione passata ancora sopravvive. Questo ragazzo salva Bosello dal complesso che i padovani hanno sempre avuto nei confronti della loro capitale culturale, infatti è lui a indicare al pittore il campiello pieno di rottami, mentre siede a pescare in cima a una «dama» (sono quei pali di ormeggio piantati a gruppi nella laguna) a cui ha legato la sua barchetta, come seduto in un'isola assorta di rimpianti e fantasie.

C'è qualcosa che poteva essere e non fu, in quei campielli e nelle chiese, come ben sa Ezra Pound, che Bosello incontra a Venezia nello scenario di un grande campo (è quello di San Polo?).

Possiamo immaginare, per finire questo racconto, che i due ragazzi ormai grandi si siano incontrati: vanno assieme nel 1973 a bagnarsi sulla spiaggia. È una domenica d'agosto, si tengono per mano e del vecchio vestito a fiori liberty la ragazza ha fatto un costume a due pezzi. L'infanzia è finita così, su una spiaggia affollata, mentre il luna park vicino attende la sera per trasmettere musiche rimbombanti dagli altoparlanti, divenuto ormai solo svago domenicale. I due giovani attendono lo spettacolo pirotecnico, attendono la sera: non c'è evasione fantastica, né rituale di giochi misteriosi, solo l'amore sull'erba e sarà la logorante e inevitabile realtà.

Sandro Zanotto