Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 61 (1992)
Heft: 4

Artikel: La natura e l'uomo : l'opera plastica di Miguela Tamò
Autor: Bott, Gian Casper
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-47311

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIAN CASPER BOTT

La natura e l'uomo: l'opera plastica di Miguela Tamò

Miguela Tamò è stata invitata a esporre le sue sculture al Museo d'arte grigione a Coira dal 9 ottobre al 1º novembre 1992. Il critico d'arte Gian Casper Bott compie un'approfondita analisi formale e contenutistica delle principali opere plastiche della giovane artista esplicitandone il messaggio: la sostanziale unità e interdipendenza di ogni essere vivente e la denuncia degli scempi compiuti contro lo spazio vitale, sia esso rappresentato dalla terra o dal mare, e le apocalittiche conseguenze che ne possono derivare all'uomo. Evidenzia l'aderenza della forma, essenziale, sfrondata da ogni particolare aneddotico, al contenuto. Si tratta di figure umane o arboree o di relitti misteriosi, quasi interscambiabili, in cui i valori posizionali, la lavorazione della superficie e qualche raro attributo si caricano di un'originale e ricca valenza simbolica.

Al centro dell'opera artistica di Miguela Tamò sta l'essere umano in tutta la sua vulnerabilità. L'uomo, non nella sua individualità, e meno ancora come punto chiave del mondo, bensì nella sua appartenenza ad un'esistenza collettiva, come parte di un tutto indivisibile, dove si trova in condizione di parità, ma in nessun modo in posizione di favore, vicino alle altre parti del creato.

Nella scultura *Albero-uomo* del 1985 un uomo ed un albero si ergono come due ruderi da un unico piedistallo. (Fig. 1) Diritti ed isolati, si affiancano a mo' di pietre tombali, in rigidezza priva di comunicazione. Entrambi appaiono feriti brutalmente fino nel loro essere intrinseco. La loro superficie lavorata con uno strumento appuntito e ledente mostra tracce di violenza subita. Il forte verticalismo dà al gruppo una singolare dignità – la dignità del perdente – e nel contempo sembra voler segnalare una decisa volontà di sopravvivenza.

Una spiccata tendenza alla frontalità caratterizza quest'opera; la veduta anteriore delineata da contorni ben definiti è la privilegiata. L'impressionante profilo dell'albero, che ricorda vagamente un abete, si delinea dallo sfondo come una cresta di montagna in controluce dall'orizzonte.

Visto che sia l'albero che l'uomo sono concepiti come dei corpi compatti, non dà nessun senso voler distinguere con esattezza le singole membra. Ciò che conta è l'essenza corporea; ogni particolare descrittivo o aneddotico è stato tralasciato.

Le due figure sono poste in una relazione reciproca paritaria sia attraverso la energica lavorazione della superficie che con la patina cinerea sottolineante la staticità. Ciò

che li congiunge è inoltre il basamento comune, che non serve solamente da sostegno alle figure, ma che è parte costitutiva dell'opera e del suo concetto: stanti sulla stessa base, l'uomo e l'albero si dividono il loro *habitat*. Il destino dei due compagni di ventura è collegato in modo estremamente stretto, il loro ambiente è lo stesso.

L'albero stilizzato assume dei tratti antropomorfi, come a sua volta la persona rappresentata avvicina la sua forma a quella dell'albero. Quest'ultimo che, sicuramente senza voler implicare una subordinazione gerarchica, si trova sulla sinistra dell'uomo, lo supera dell'altezza di mezza testa; sembra esserci stato un avvicinamento reciproco.

Si potrebbe quasi dire che le figure sono state formate soprattutto in funzione dello spazio che le circonda in realtà o potenzialmente.

Come nell'arte figurativa dell'era moderna talvolta un ritratto non è stato principalmente dipinto per rendere le fattezze esteriori dell'effigiato, bensì per mostrare la sua anima, oppure il movimento serviva per esprimere l'emozione, così questa opera plastica è stata modellata per caratterizzare la qualità dello spazio – vale a dire dell'ambiente naturale – in cui si trova.

Dall'aspetto della scultura, dalla struttura ruvida della sua epidermide, che sembra strofinarsi contro l'aria con cui viene in contatto, si lascia desumere la qualità ostile alla vita dello spazio in cui è stata posta: ciò che in fondo non è comunicabile né all'occhio né al tatto è reso visibile tramite le sue tracce. Nella realtà di questa scultura il mondo accessibile alla vista e al tatto si fonde inseparabilmente con l'invisibile.

Quasi come in una proiezione romantica lo stato d'animo dell'uomo contemporaneo (e della donna) è trasferito sull'albero minacciato; questo diventa il simbolo per la creatura sofferente.

Come reazione alla finora ultima sebbene non ancora finita catastrofe atomica, quella di Cernobyl, nel 1986 ebbero origine i *Reperti postnucleari.* (Fig. 2). Sono tre enigmatici oggetti di grandezza naturale, pieni di inquietante facoltà penetrante, dei veri e propri *objects désagréables.*

Chi si imbatte in questi tre reperti inventati e vi si avvicina servendosi della vista o anche del tatto, potrebbe avere la precisa sensazione di riconoscere qualcosa, benché sicuramente non ha mai visto la cosa rappresentata (e come si spera non la vedrà mai).

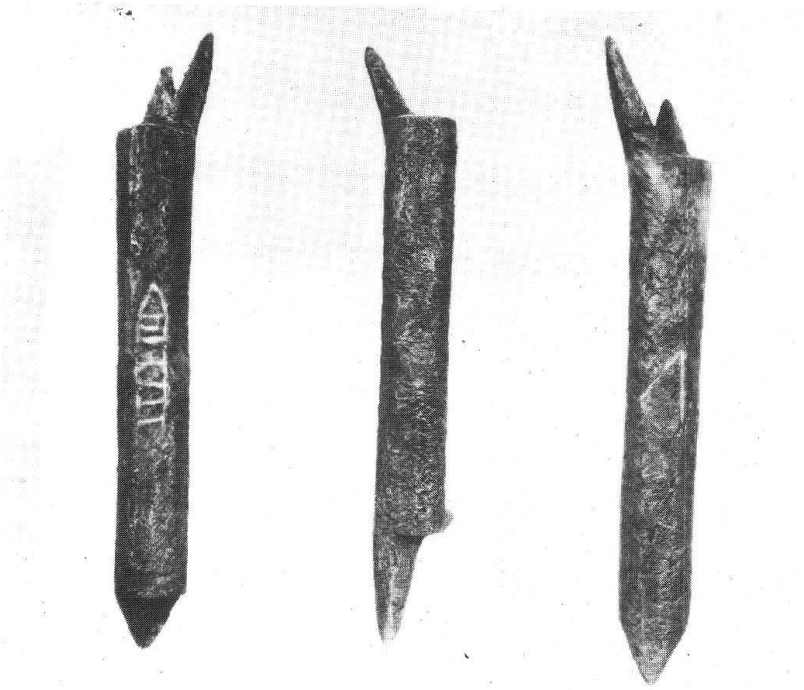
Le tre sculture ricordano dei tronchi carbonizzati.

L'accennata lieve speranza che una volta potranno nuovamente germogliare, viene delusa nel momento stesso in cui ci si accorge che sono di resina sintetica, un materiale infruttifero e con ogni probabilità anche velenoso. L'autore non è in grado di giudicare se nelle vistose protuberanze, che si erigono alle estremità di queste sculture, oltre a una possibile segnalazione di aggressività sia da riconoscere il modo di vedere femminile della scultrice.

In mezzo alla superficie scabrosa dei *Reperti* sono incisi dei segni colorati con dei pigmenti, i quali nella loro muta eloquenza sembrano voler comunicare un messaggio che, sebbene ormai non più decifrabile, lascia arguire che sia importante, forse perfino di interesse esistenziale. Questi segni sono di colore verde, blu e rosso e implicano perciò il ricordo di vita organica, di vegetazione, acqua e sangue.

(Vi è stato un tempo in cui vi erano degli amanti che solevano incidere le loro iniziali nella corteccia di alberi vivi nella speranza che il loro amore crescesse assieme alla

1. Miguela Tamò,
«Albero-uomo», 1985, bronzo, 40 cm.
(Foto: Andrea Faggi)



2. Miguela Tamò,
«Reperti postnucleari», 1986,
resina sintetica, pigmenti, 160 cm.
(Foto: M. T.)

pianta; alberi ammalati o morti invece sono generalmente segnati dai forestali per essere abbattuti).

Paradossalmente questi oggetti in fin dei conti non sembrano rivolgersi a un riguardante perché nella loro finzione lo hanno in un qualche modo 'sopravvissuto'.

Il titolo induce a credere che i tre tronchi siano pensati come radioattivi e con questo radianti; questa finta emissione di raggi potrebbe essere una metafora per il fascino artistico, vale a dire l'effetto delle sculture su chi vi si avvicina. Nella variante più qualitativa la scultura non termina con la sua superficie, ma emana profondamente nello spazio adiacente con una singolare forza latente dall'interiore.

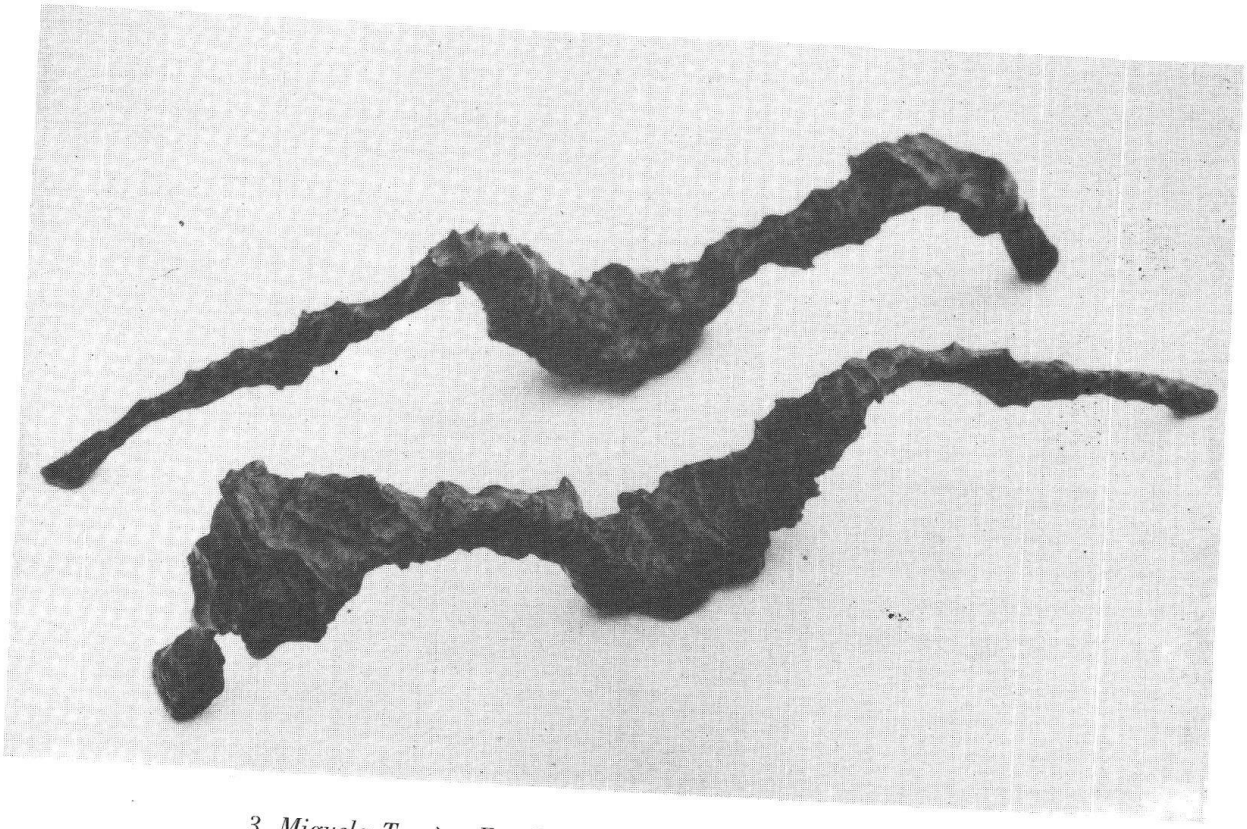
Su un'area grande dieci metri quadrati nel 1988 Miguela Tamò ha collocato undici sculture – di gesso, tinteggiate con grafite, diritte, allungate, cilindriche, leggermente convergenti verso l'alto, differenti solo in modo inessenziale l'una dall'altra, corrispondenti alla misura dell'uomo – a mo' di bosco, la cui disposizione si lascia associare all'idea di crescita vegetale. Anche se è evidente che il tema di questa istallazione è nuovamente l'albero, essa non porta nessun titolo; forse è da intendersi come accenno al fatto che l'artista vuole sapere capita la sua opera come un'opera dell'arte plastica e non come immagine di qualcosa di esistente in realtà, oppure come manifesto delle proprie idee sul mondo: troppo di frequente un titolo banale, che non va oltre i dati evidenti, impedisce la comprensione fondata delle opere d'arte. Assieme alla forma fortemente allungata dei singoli elementi sono i tagli superiori obliqui che impediscono di riconoscere dei fusti di colonne in questi cilindri. Il gruppo scultoreo appare piuttosto come la testimonianza di un'oltraggiosa usurpazione della natura: un accumulamento di alberi mutilati e depredati fino all'eccesso, che non conosceranno un'ulteriore primavera e ai quali diversi rappresentanti di un'imprenditoria senza scrupoli oggimai dilagante sull'intera faccia della terra hanno imposto la loro volontà pervertita da una mal celata sete di profitto.

Gli alberi, già emblema di forza vitale e crescita rigogliosa, si esibiscono allo spettatore con chiarezza incisiva, sterili e denudati. Nessun ramo è rimasto, dal quale un ormai improbabile uccello potesse allietare col suo canto un viandante a sua volta difficilmente immaginabile. È un bosco che, non da ultimo a causa dell'accentuazione della linea verticale nei singoli tronchi, pieno di dignitoso contegno, sembra volersi opporre alla distruzione della terra.

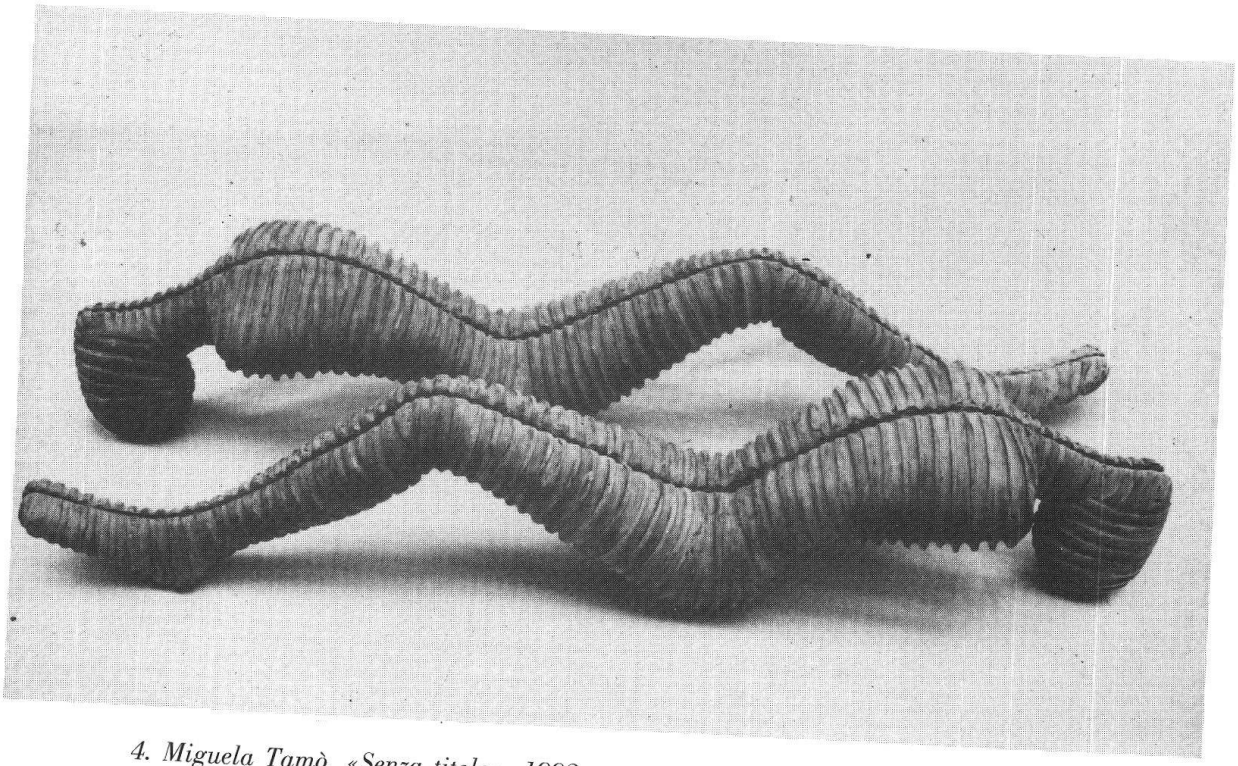
Creata in un tempo di forte deforestazione, in cui la moria del bosco stava già per essere dimenticata dalla coscienza pubblica, quest'opera, di cui ogni elemento trova la sua vera destinazione solo nella collettività, è una prova di uno stile austero e grave.

Nei *Fossili* del 1991 (Fig. 3), due esili pietrificazioni di forma umana fortemente ridotta sia nella misura che nella sembianza, sono anticipati alcuni aspetti degli uomini-onda del 1992 (di nuovo senza titolo) (Fig. 4), che con la loro figura ondulatoria suggeriscono un movimento irrigidito; voler però vedere nei primi esclusivamente il bozzetto per i secondi significherebbe misconoscere la loro specifica peculiarità.

Ciò che oltre la lavorazione della superficie differenzia le due opere è in primo luogo la loro misura ineguale: mentre le due sculture della prima coppia hanno una lunghezza di trentasette centimetri, le sculture del secondo gruppo misurano circa cinque volte di più e con ciò sono di grandezza naturale, cosa che, grazie alla stessa statura, agevolisce



3. Miguela Tamò, «Fossili», 1991, bronzo, 37 cm. (Foto: M. T.)



4. Miguela Tamò, «Senza titolo», 1992, gesso, grafite, 180 cm. (Foto: Ralph Feiner)

al riguardante la confrontazione con una specie di interlocutore diretto e gli permette di porre la propria persona in un rapporto di eguaglianza analoga rispetto alla figura presentata. In caso di *full size* a causa della continuità dello spazio la relazione con l'opera è immediata. Al contrario la forma rimpicciolita, quasi ridotta in scala, finge il suo proprio spazio e con ciò è più distanziata, come un grado più astratta, fatto che diminuisce la corrispondenza.

Colapisci, la figura mitica di quel nuotatore collegato all'acqua in maniera intrinseca, noto dalla poesia 'Der Taucher' di Friedrich Schiller, fa parte del repertorio immaginativo connesso alle sculture appena menzionate ed esposte nella mostra chiamata *Mare Morto* (da Luciano Fasciati a Coira). 'Pescecola', Nicola il pesce, come questo leggendario giovane acquatico è pure nominato, morì nella mugghiante corrente sottomarina dello stretto di Messina, nel cui profondo vortice si tuffò, spinto da brama per l'oro e sopravvalutando le sue forze. L'artista però non fornisce un'illustrazione di questa impressionante storia, ma la pensa oltre, al di là della sua fine. Ciò che presenta allo spettatore è la figura fittizia dell'eroe tragico dopo la sua azione temeraria e mortale; fa vedere l'inimmaginabile o per lo meno non immaginato finora.

Dalle profondità abissali del mare, il luogo sconosciuto, dove vengono immerse le cose di cui i responsabili vogliono sbarazzarsi, come ad esempio recipienti colmi di pericolosissime scorie radioattive, la scultrice recupera – in modo figurato – relitti di vita estinta ma nello stesso tempo odierna. Così queste sculture sono muti testimoni del luogo della rimozione ('Verdrängung'). Inoltre è da notare uno spacco nel tempo risultante dall'apparizione contemporanea di cose non contemporanee: il presente che chiude in sè il passato è trasferito in un tempo finale fittizio, in cui il futuro avrà già avuto luogo.