



ARTURO MARTINI

---

MAGIA DELLA CERAMICA

Le terrecotte e le maioliche della Collezione Costantino Barile

CONTINI  
GALLERIA D'ARTE  
VENEZIA - CORTINA

# ARTURO MARTINI

---

## MAGIA DELLA CERAMICA

Le terrecotte e le maioliche della Collezione Costantino Barile

29 dicembre 2018 - 22 aprile 2019  
December 29<sup>th</sup> 2018 - April 22<sup>nd</sup> 2019

**a cura di / curated by**  
Nico Stringa

### CONTINI

---

GALLERIA D'ARTE

VENEZIA - CORTINA

Piazza Silvestro Franceschi, 7  
Cortina d'Ampezzo (Bl), Italy  
+39 0436 867400  
[www.continiarte.com](http://www.continiarte.com)  
[cortina@continiarte.com](mailto:cortina@continiarte.com)

**Traduzioni / Translations**

Galleria d'Arte Contini

**Fotografie delle opere / Photographs of works**

Claudio Franzini

**Copertina / Cover**

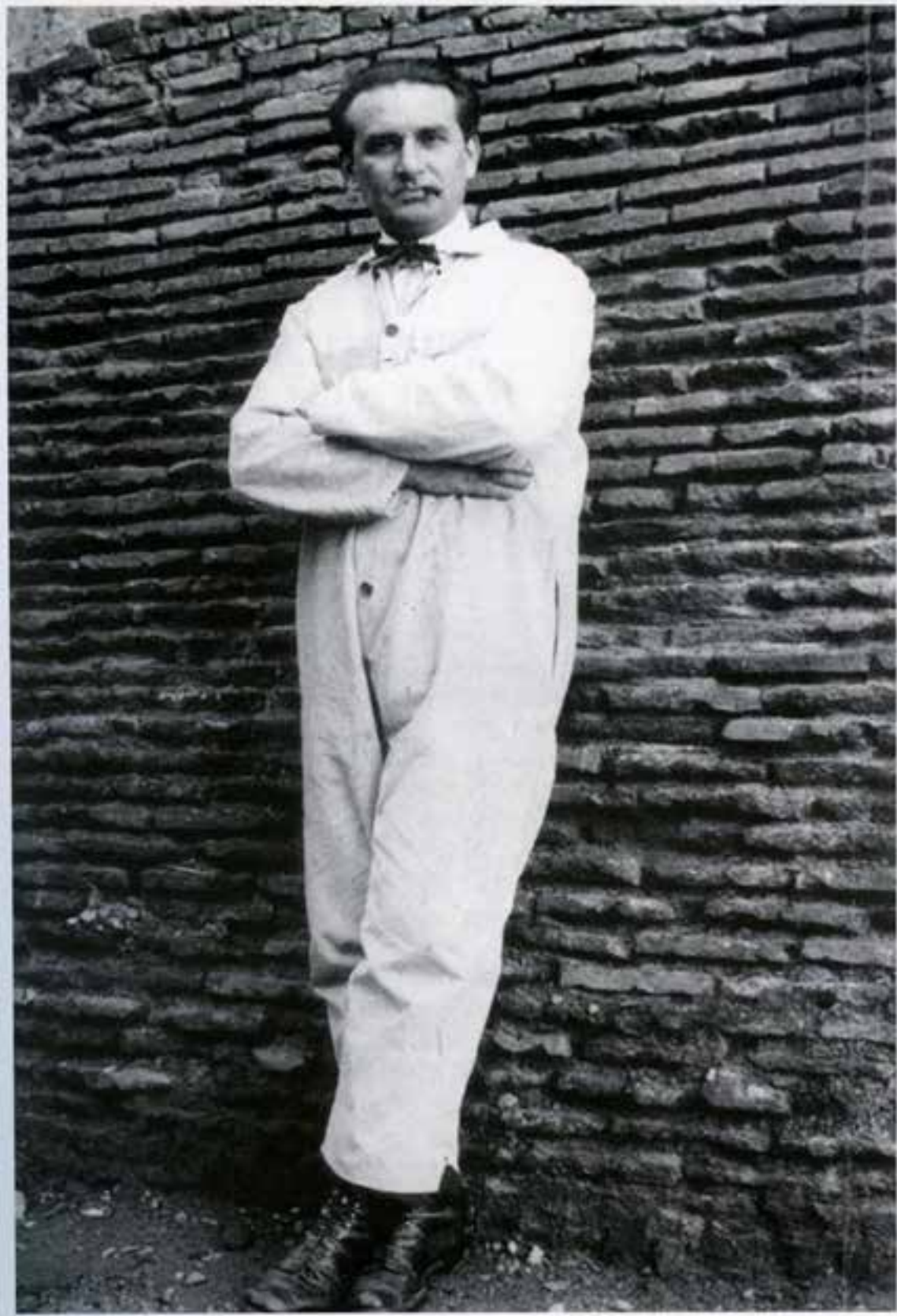
La gabbia d'oro

**Quarta di copertina / Back cover**

La Nena

“...faceva le statue con un soffio,  
scalpiva con il vento...”

*Costantino Barile*



Manlio Trucco

# Arturo Martini: magia della ceramica. Le terracotte e le maioliche della collezione Costantino Barile

a cura di Nico Stringa

Arturo Martini diventa scultore a Treviso, da giovanissimo, frequentando dapprima la Scuola serale d'arte diretta allora da Giorgio Martini (padre dell'incisore Alberto) e quindi i laboratori di ceramica di amici e di importanti industriali dell'epoca; i piccoli forni di Guido Cacciapuoti, di Sebellin e altri, ma soprattutto la grande produzione dei Fontebasso e dei Gregorj. Ed è appunto nella Fornace Gregorj che Martini trova, forse già nel corso del 1908 e certamente nel 1909, un sostegno e un incitamento a migliorare le proprie conoscenze e capacità; il cavalier Gregorio Gregorj infatti gli finanzia una lunga permanenza a Monaco di Baviera dove il giovane trevigiano frequenta gli ambienti artistici ed è anche attivo in una non meglio precisata manifattura di porcellane (ma sappiamo quanto importanti fossero allora le produzioni di questo tipo nella capitale bavarese). Rispettando un accordo stabilito con il Cav. Gregorj prima della partenza da Treviso, Martini durante i molti mesi passati a Monaco, ha spedito nella città natale una serie di modelli in gesso che avrebbero dovuto essere poi prodotti in serie dalla fornace trevigiana; ideazioni di straordinaria novità per la ceramica italiana dell'epoca e di grande varietà e freschezza d'immagine (sono stati esposti in gran numero alla mostra del 1989 dedicata al giovane Arturo Martini, al Museo di Treviso).<sup>1</sup>

È dunque come scultore-modellatore che Martini si forma ed emerge nell'ambito delle mostre trevigiane e veneziane dell'epoca; e molto spesso il giovane artista presenta sculture in ceramica e in terracotta, anche dipinte, per chiarire così, fuori da ogni dubbio ed equivoco, che la scultura non andava giudicata dal tipo di materiale di cui è fatta, ma dal messaggio che vi è espresso. Questa consapevolezza, così radicata fin dagli esordi del percorso creativo martiniano, non verrà mai meno; anzi, aiuterà l'artista a imboccare strade impensabili e anche incompatibili rispetto ai confini tradizionali della scultura. È noto che questo imprinting ceramico ha portato Martini attorno al 1930, al culmine della sua espressività, a realizzare un certo numero di grandi terracotte ad esemplare unico, modellate direttamente a mano, che sono tuttora da collocare ai vertici della scultura europea.<sup>2</sup> Inoltre, per chiudere questa premessa, va tenuto conto che nell'ultima fase della sua vita, prima dell'improvvisa scomparsa, a Milano nel marzo del 1947, Martini ha realizzato le sue ultime sculture ad esemplare unico in terracotta e nel contempo alcune opere in ceramica

---

1 *Il giovane Arturo Martini*, catalogo della mostra a cura di E. Manzato e N. Stringa (Treviso, Museo Civico, 1989); la pubblicazione più recente su questo periodo è il catalogo della mostra cura di B. Ciruzzi, *C'era una volta...una fornace*, Venezia, Melori & Rosenberg Art Gallery, 2018 (con testi di Lavinia Colonna Preti e Luisa Gregori).

2 *Creature. Arturo Martini e il sogno della terracotta*, catalogo della mostra a cura di N. Stringa (Bologna, Palazzo Fava, 2014)

di piccola serie; quasi un ritorno, in *limine vitae*, a quei lontani primi passi trevigiani che lo avevano portato a esordire come scultore-ceramista.<sup>3</sup>

È bene tenere presente questo schema, che vede la ceramica al primo posto nella sua attività, ogni volta che si affronta l'argomento relativo alle sculture in ceramica e in terracotta modellate da Martini durante la prima fase della sua stagione ligure, il che equivale a dire nella seconda metà degli anni '20. Allontanatosi definitivamente da Treviso nel 1919 e sposatosi a Vado Ligure nel 1920 con Brigida Pessano, l'artista non si avvicina immediatamente al mondo della ceramica; Albissola non è lontanissima da Vado, ma non è neppure così vicina da permettere allo squattrinato scultore di frequentare assiduamente l'ambiente dei ceramisti, anche perché in quella fase Martini ha in mente di operare in ambito monumentale; riuscirà infatti ad aggiudicarsi la commissione del Monumento ai caduti di Vado Ligure (1923). Ma anche nei grandi gessi per "Valori Plastici", l'importante rivista a cui collaborano Carrà e De Chirico, si riscontra un'intenzione rivolta a opere di respiro, per arrivare addirittura a gessi policromi come *l'amante morta* che sembravano alludere all'idea di una ceramica di grande formato.<sup>4</sup>

La svolta avviene a metà dei '20, attorno al 1926, allorché il ceramista Manlio Trucco e l'architetto Mario Labò (entrambi i protagonisti della scena ligure hanno rivendicato il primato della chiamata) chiedono a Martini di dedicarsi a un lavoro di pieno impegno rivolto a rinnovare la ceramica della

3 Per un controllo sull'intera produzione artistica dell'artista il riferimento è a: *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, C. Gian Ferrari, N. Stringa (Vicenza, 1998)

4 F. Sborgi, a cura di, *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, Genova 1989, in particolare l'intervento di C. Olcese Spingardi, *La scultura e le arti applicate negli anni Venti*, pp. 124-132.



Sede del laboratorio La Fenice, Albissola

loro regione. Lo scultore è in un momento difficile, presente e attivo tra Vado Ligure, Roma e Anticoli Corrado, quindi non facilmente rintracciabile, e immerso in pensieri che lo portano verso una poetica “agreste”, ricca di umori popolareschi con esiti anche aspri nel richiamo di stilemi di rude medievallismo.

In quella fase, quando sta per accettare addirittura di realizzare un grande monumento per conto di uno scultore americano (e lo farà effettivamente in seguito), Martini, durante una pausa a Vado Ligure, realizza *Lo zio*, una terracotta replicata in piccola serie di netta impronta Metafisica e accetta di modellare alcune ceramiche che saranno destinate in parte ad essere esposte nella sala dell’Oratorio Ligure alla III Biennale delle Arti Decorative di Monza (primavera del 1927) e in un gruppo più consistente a una mostra personale a Milano in autunno presso la Galleria Pesaro.<sup>5</sup> Dopo discussioni e rinvii Martini si mette al lavoro e come primo modello affronta l’elaborazione del *Presepio grande*, una scultura di notevole impegno per la complessità della scena che vi è raffigurata, con conseguenti difficoltà tecniche; sono infatti una ventina le figure che devono essere modellate dall’artista (e quindi foggiate in laboratorio) autonomamente e poi inserite nel bordo circolare del grande disco convesso che fa da base alla corona di personaggi, animali e piante disposti come attorno al vuoto centrale. Iconografia assai innovativa questa del *Presepio grande* che non trova riscontro nelle tipologie più diffuse e che sembra voler fissare in una forma definitiva le mille possibilità che le statuine della tradizione albisolese (i “macachi”) possono suscitare; ha osservato acutamente Liliana Ughetto: “Martini sostituiva al tradizionale presepe mobile la scena fissa circolare in grado di sollecitare la mobilità percettiva dell’osservatore”.<sup>6</sup> Più che di un’opera, si tratta di un vero e proprio gruppo scultoreo che emerge da un Martini sempre concentrato sul problema del pieno e del vuoto, come osserverà per primo Mario Labò nella prefazione al catalogo della mostra personale da Pesaro, dove l’architetto arriva ad affermare che il *Presepio grande* “ha per protagonista un vuoto”; un dilemma, aggiungiamo, che lo aiuterà a trovare soluzioni nuove a un problema antico. E questo perché un ‘ceramista’ come lui pensa non tanto al modello pieno ma alla fase successiva, alla forma vuota che emergerà dalla produzione. Ebbene, si direbbe che questo presepe circolare, avente come base una sorta di conca rovesciata e ispirato alle forme gestite dai ceramisti tornianti, sembri nascere spontaneamente, come se per miracolo le singole figure (cipressi, piante, tendaggi, animali, uomini) sbocciassero dal sottosuolo cavo, essendo fatto cioè della stessa spazialità che è racchiusa e compressa in ogni singola figura dell’insieme. Diversa, né poteva essere altrimenti, è la scelta espressiva nel caso della *Via Crucis*; qui Martini modella, dentro i riquadri delle formelle, scene concitate e violente, ricche di vero pathos, di dramma, di linee-forza che si contendono lo spazio della scena; e i colori con cui sono decorate le

---

5 Sempre importante e utile a questo proposito il catalogo della mostra: *Arturo Martini. Terrecotte e ceramiche*, a cura di G. Vianello (Milano, Galleria Daverio, 1985)

6 L. Ughetto, *Da Labò a Martini. Approfondimento delle tematiche*, in C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova 1995, pp. 79-100; la studiosa è tornata su questa tematica approfondendola sempre più con eccellenti risultati in: *Manlio Trucco 1884-1974*, catalogo della mostra (Albissola Superiore, Museo Trucco, 2000) e in: *Arturo Martini. Ceramica lingua viva*, in *Biennale di ceramica nell’arte contemporanea/Biennial of ceramics in contemporary art*, a cura di T. Casapietra e R. Costantino (Vado Ligure, Museo Villa Groppallo, e altre sedi, 2003, pp. 260-287)

sei formelle sono coerenti con il tono grave del racconto. La serie di opere appartenuta a Costantino Barile qui esposta è inoltre rivestita di uno smalto opaco (*matt*, la parola tedesca diffusa anche nei laboratori italiani, come nell'esemplare donato da Costantino Barile al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza) che sembra aggiungere alle formelle un ulteriore sapore di dramma, franto com'è il manto della superficie vitrea, tormentata anch'essa nella convissuta esperienza in nome del fuoco che tutto trasforma e tutto ricompono.

Risolta la partecipazione alla III Biennale di Monza della primavera 1927 con *Presepio grande, Via Crucis e Fuga in Egitto*, Martini si rimette al lavoro, prima a Parigi e poi in Italia per preparare la mostra personale che si sarebbe tenuta alla Galleria Pesaro di Milano a novembre 1927. A questo momento, l'estate del 1927, risalgono dunque i numerosi modelli realizzati, esposti subito a Milano e l'anno dopo in buona parte alla IV Triennale di Monza del 1930 assieme alle nuove creazioni modelate nel frattempo (la serie degli animali ad esemplare unico e le nuove formelle).

Assistiamo così, nella primavera del 1927, a qualcosa che già avevamo conosciuto nel giovane Martini; egli parte improvvisamente per Parigi (dove è ancora vivo il ricordo della grandiosa Esposizione Internazionale del 1925, che aveva consacrato lo stile *déco*) suggestionato probabilmente anche dai resoconti che gli aveva fatto Manlio Trucco dell'esperienza da lui direttamente vissuta nella capitale francese, prima del rientro in Liguria.<sup>7</sup> Come aveva fatto a Monaco nel 1909, anche in questa occasione Martini si mette a modellare e a spedire in Italia, a Labò, gli stampi in gesso pronti per essere

---

7 Si veda l'autobiografia di Trucco finalmente disponibile: M. Trucco, *Avventure e disavventure di un mangianuvole (1884-1967)*, a cura di M. Cassini e L. Ziller, Albissola Superiore 2017.



Interno del laboratorio La Fenice di Manlio Trucco



utilizzati. Siamo nel maggio del 1927, subito dopo l'inaugurazione di Monza e si capisce che lo scultore ha sentito il bisogno di scostarsi da un cliché regionalistico come quello che ancora vige nelle sale della mostra di Monza e ha bisogno di sprovvincializzarsi proprio quando ha necessità di distinguere le sue proposte da quelle di altri italiani come Gio Ponti, per non parlare di produzioni come quelle della Lenci, in procinto di partire proprio in quel momento con una affermazione di gusto prettamente "borghese".

Questa sosta parigina ha effettivamente portato a un allineamento martiniano in asse con il *milieu* internazionale della capitale mondiale delle arti? Si direbbe proprio di no; piuttosto viene da pensare che quando è lontano dal folklore regionale italiano, in una metropoli che ai suoi occhi appare perfino incomprensibile, Martini arriva a formulare un suo immaginario di apparente *understatement*, di tono dimesso che è agli antipodi rispetto agli ambienti della "scuola di Parigi" o del clima surrealista che si respira nella capitale francese.

Martini non evita i grandi temi della tradizione, dal mito al sacro, ma la sua poetica espressa nelle ceramiche di quella fase si contrappone frontalmente per esempio al perfezionismo accademico delle opere di Gio Ponti, ricercatissime e perfette, quasi fossero prodotte industrialmente e intendessero far dimenticare l'origine artigianale e manuale del prodotto.

Martini, al contrario, propone un'idea di bellezza sganciata dall'ideale neoclassico e universalistico per far gustare un piacere estetico inteso come espressione specifica della ceramica e anche del far-ceramica; quindi un qualcosa che ricordi il calore degli ambienti in cui la ceramica viene prodotta, la manualità, il gusto per la materia (e in questo la decorazione affidata a Manlio Trucco è del tutto concorde). Ciò non significa affatto per lui retrocedere a un qualcosa di nostalgico; come si può notare



dalle diverse ceramiche realizzate in quel periodo, l'artista non perde mai di vista la necessità di essere moderno. Nei gruppi modellati sui temi mitologici e anche biblici, Martini è ben deciso a misurarsi con la semplificazione dei volumi, con la necessità di essere sintetico, con l'obiettivo di valorizzare al massimo tutto il suo lavoro precedente sulla Forma, a partire da sculture precedenti come il *Dormiente* per arrivare fino a *L'amante morta*. Anche ora, come da tempo, egli compone per volumi sovrapposti o taglia e apre tendaggi e forme chiuse per creare sorprese e fornire di incessante inventiva i racconti completamente trasformati rispetto alle iconografie precedenti. Evitate, per ora, le forme geometriche puntute, Martini modella morbide curvature che addolciscono anche le scene più cruente, moltiplica le possibilità dei punti di vista, usa le basi circolari per poter far scorrere immagini diverse di uno stesso racconto, così come aveva già fatto nel suo capolavoro giovanile a Treviso: *Vaso-fiaba* (al Museo di Treviso per dono di Luisa Gregorj). Accade così che le scene tipiche della pittura e scultura della tradizione vengano trattate in ceramica con leggera ironia in oggetti che solitamente hanno la funzione di soprammobili; ma non c'è trasgressione eclatante, piuttosto vi si respira un'aria di famiglia. Sono "minuscoli monumenti da camera" come li ha definiti argutamente Gigi Chessa, recensendo e approvando sulle pagine di "Domus" la produzione ceramica dell'artista.<sup>8</sup> E dei monumenti in effetti hanno le caratteristiche fondamentali: rapporti, architettura dell'insieme, proporzioni.

Ognuno di questi gruppi ha una sua particolare e compiuta grazia, dovuta all'impegno che Martini ha immesso nell'inventare, rovesciando attese per giungere a quell'obiettivo che si era prefissato e che aveva espresso in sintesi nella ben nota lettera a Mario Labò del 10 novembre 1926 quando era al lavoro sul *Presepio grande*: "Il mio sarà originale e nuovo. Non pazzie, ma stupori e divinità moderne".<sup>9</sup> Ecco allora una Annunciazione mai vista, con Maria che sembra uscire dalla tenda (per non sentire!) mentre alle sue spalle l'angelo non riesce ad entrare (un impianto forse memore del dipinto di Lorenzo Lotto a Recanati); o le *Bagnanti*, prima idea per terrecotte anche grandi che verranno realizzate qualche anno dopo; per non parlare de *Il sogno della contadina*, impreveduto recupero di temi popolari innescati in ambiti mitologico-cavallereschi. Martini passa agevolmente da un tema ad un altro con esiti stupefacenti perché, come notava Lionello Venturi in un testo fondamentale per la fortuna critica del trevigiano "queste ceramiche sono incantevoli per trasfigurare in una leggenda un semplice gesto".<sup>10</sup> E Costantino Barile aggiungeva, nella sua importante monografia: ciò accade perché Martini "faceva le statue con un soffio, scolpiva con il vento".<sup>11</sup> L'osservazione è calzante per buona parte delle invenzioni di questa fase; altre invece, come l'ineffabile San Sebastiano, sembrano scolpite nel marmo e come tale, come scultura *tout court*, si impongono nella galleria di personaggi che Martini ci presenta. Del resto i contatti con Labò gli consentono anche di aggiornarsi sulle produzioni recenti del nord Europa e su quanto è avvenuto alle Biennali di Monza antecedenti, magari snobbate all'epoca ma ora

8 G. Chessa, *Arturo Martini inventore di ceramiche*, in "Domus", agosto 1929, pp. 20-23

9 Arturo Martini, *Le lettere*, a cura di M. e N. Mazzolà, Firenze 1967, p. 195

10 L. Venturi, *Arturo Martini* in "L'Arte", VI, 1930, pp. 566-77

11 C. Barile, *Arturo Martini ceramista*, Genova 1963, p. 11; molte opere illustrate in questo volume fondamentale facevano parte della collezione dell'autore. Si veda anche l'ottima recensione del volume a firma di P. Raimondi, "Arturo Martini ceramista di C. Barile", in "Il Genovese", 9 novembre 1963.

necessarie di un po' di attenzione magari attraverso i cataloghi illustrati e i libri monografici apparsi negli anni precedenti che Martini può agevolmente consultare nella biblioteca dell'amico architetto. Un esempio su tutti, nel modo di procedere di Martini ci è dato da *La gabbia d'oro*, dove vediamo, dinanzi a una tenda, uno dei nudi femminili più delicati modellati da Martini; non può sfuggire come lo scultore abbia saputo giovare dell'analogo nudo posizionato in groppa al Toro nel *Ratto d'Europa* esposto nel 1925 alla Seconda Biennale di Monza da Wuilliemnier e illustrato da Guido Marangoni nel volume dedicato alla Biennale del 1925.<sup>12</sup>

Nel *Piccolo centauro* Martini torna a meditare su una delle sue sculture in terracotta più riuscite di qualche anno prima; di piccole dimensioni, la terracotta 'piena' del Centauro (coll. privata) risalente al 1921, risultata mutila dalla cottura, aveva tutto il fascino di un pezzo antico, di un frammento recuperato occasionalmente. È di grande interesse notare come Martini sapesse trasformare un'idea già satura, come quella della terracotta dell'epoca di "Valori Plastici", in un'altra di carattere moderno altrettanto densa; e ora anche spiritosa, arguta, come si desume dalla particolare inclinazione della figura e dalla parte piena tra le zampe, come se l'oggetto-centauro si fosse 'sacrificato' all'immagine di se stesso che l'artista aveva in mente, insomma: come se fosse in posa! Un'idea che anche Raffaello Giolli, nella succinta ma entusiastica nota critica pubblicata all'epoca in "Emporium", probabilmente aveva colto quando scriveva che Arturo Martini era presente alla Galleria Pesaro con una "collezione

.....  
<sup>12</sup> G. Marangoni, *La Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, Monza 1925, p. 48 (ill.); nello stesso ordine di idee va presa in considerazione la letteratura relativa alla Prima Biennale di Monza, per es.: R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo 1923, dove il genovese Giovanni Prini aveva esposto una serie di interessanti *Figurette maiolicate* (ill. p. 69).



Sala espositiva laboratorio La Fenice, con il Cavallo di Arturo Martini e altri piccoli gruppi

franca e lucente di ceramiche”, e aggiungeva: “La Fenice di Savona ha avuto il buon gusto e il coraggio di non spaventarsi delle forme plastiche di Martini e gli ha realizzato alcuni piccoli pezzi che sono dei veri capolavori”.<sup>13</sup>

*Il pensieroso*, risalente all'estate del 1927, è opera importante e significativa per i collegamenti che obiettivamente sono riconoscibili da un lato con la ceramica giovanile, *La pensierosa*, modellata presso la Fornace Gregorj di Treviso nel 1910 e con *Il pellegrino stanco* di Gio Ponti; l'idea dell'architetto milanese, se ha un'eco con precedenti sculture martiniane (dal *Dormiente* fino al *Poeta Cechov*), si propone come una sorta di coperchio per un piccolo contenitore che è la base della figura. Si può ipotizzare allora che Martini, avendo preso nota della “risposta” giopontiana alle sue opere precedenti, abbia voluto riprendere il filo del discorso e concludere con una ulteriore proposta, *Il pensieroso*, appunto, che si contrappone in tutto e per tutto alla soluzione fiabesca e impreziosita del milanese per approntare una figura che pare scivolare su se stessa, come può accadere in sogno o nella sospensione anche provvisoria dell'attenzione.

Altre idee, altro Martini: le due serie di piatti decorati a mano con la *Istoria di Sant'Orsola e la Storia del figliuol prodigo* ci presentano un ulteriore aspetto dell'attività di ceramista di Martini, qui in qualità di pittore che con pennellate fitte e decise, ritmicamente sequenziate, ci spinge a passare “di piatto in piatto” come se si trattasse di fogli lavorati in litografia. Queste “istorie” ci ricordano la *Istoria d'amore* a Nippo (al Museo di Ca' Pesaro a Venezia) e la *Storia d'amore* (esposta alla III Biennale Romana, dispersa) rispettivamente del 1917 e del 1925; e rivelano la passione dell'artista (che si era occupato anche di cinema) per racconti in itinere, come farà di lì a poco anche con nuove stampe litografiche. Mentre nei cicli precedenti l'artista aveva trattato in modo simile le vicende d'amore di un terzetto, ora la parabola del figliuol prodigo, già espressa in scultura in età giovanile (al Museo Civico di Treviso) e più recentemente nel grande gruppo in gesso che proprio in quei mesi del 1927 stava per essere gettato in bronzo, viene affrontata qui con piglio analogo a quello che riscontriamo nei cosiddetti “piatti popolari” di produzione veneta (i dodici mesi, le quattro stagioni): pennellate decise, efficaci che lasciano posto a paesaggi sintetici o anche rapidi tratti di pennello allusivi a spazi indeterminati. Costantino Barile ha giustamente ricordato che per quanto riguarda la storia di Sant'Orsola, lo scultore veneto aveva ben presenti gli affreschi del ciclo medievale di Treviso realizzati da Tomaso da Modena e salvati dalla distruzione proprio da quell'abate Luigi Bailo che aveva visto una grande promessa nell'esordiente Arturo Martini, il quale non aveva dimenticato i teleri veneziani di Carpaccio, al punto da citarne alla lettera il titolo antico (“Istoria”, non “storia”).

Di notevole interesse anche la *Natura morta con pesci*, esposta alla Biennale di Venezia del 1928, tagliente nelle forme sinteticamente plastiche; il *Cavallo*, monumentale e arcaico, esposto anche all'estero, nonché i gruppi impostati con vera eloquenza: Lo sposalizio del principe con la principessa e la Statua di San Giorgio, nuovi e antichi nello stesso tempo, peraltro già presentati alla III Biennale di Monza del 1927 con la “Trilogia” al completo.

---

13 R. Giolli, *Cronache milanesi*, in “Emporium”, novembre 1927, p. 308

Se seguiamo l'ordine cronologico della realizzazione delle opere, il percorso si conclude con quella che è l'opera più importante e riuscita di questa collezione, *La Nena*. Modellato tra il 1929 e il 1930 quando la figlia Maria ("Nena" per i famigliari) aveva tra i nove e i dieci anni ed esposto a Torino nel 1930 con il titolo *La mia bambina*, il ritratto si è imposto fin da subito per le caratteristiche di velata malinconia che lo connota e per l'intensità espressiva che vi è condensata; come ha precisato Martini in una lettera ancora inedita inviata nel 1932 a Gino Damerini, il critico d'arte che a Venezia negli anni '10 aveva sostenuto le battaglie dei giovani artisti di Ca' Pesaro, egli ha immaginato la figlia mentre è in viaggio in treno verso il collegio dove frequenterà le scuole. La ragazza sta guardando fuori dal finestrino, rimpiangendo i giorni passati a casa e si sta allontanando contro la sua volontà dall'ambiente familiare; un particolare che solo Martini poteva conoscere e che era stato anche per lui e per sua moglie motivo di afflizione. Si tratta di una terracotta di medie dimensioni realizzata a stampo, in piccola serie, in terracotta e a volte in terra refrattaria; ogni esemplare però è leggermente diverso dagli altri perché l'intervento di finitura comporta, quando la creta è ancora fresca, piccoli dettagli che rendono ogni pezzo qualcosa di unico. Si aggiunga inoltre il particolare decisivo: questo esemplare di Collezione Barile è, come quello pervenuto alla Fondazione della Cassa di Risparmio di Savona (già in collezione dell'ing. Publio Fusconi), reso eccezionale dall'intervento con il quale Martini ha "aperto" gli occhi alla scultura, animando il viso di una



Mensola con i gruppi del 1927 alla IV Triennale delle Arti Decorative, Monza, 1930

“profondità” che è assente negli esemplari con gli occhi chiusi e conferendo quindi al ritratto della figlia un senso di accorata empatia.

Sia il poeta Camillo Sbarbaro sia Costantino Barile ci hanno lasciato a questo proposito una testimonianza di straordinaria importanza ed efficacia, essendo stati diretti testimoni della performance durante la quale, nei locali della Casa dell'Arte, lo scultore stava ritoccando la creta ancora fresca di un esemplare della Nena; rileggiamo le parole di Sbarbaro, stese nel 1934:” Fortuna mi capitò un'estate con quel prepotente scultore che è Arturo Martini. Lo trovai in uno stambugio a Albissola che stava, per così dire, dando alla luce una sua terracotta: il busto di una ragazzina con le trecce accercinate, il berrettuccio e una trasognata timidezza nel viso già serio. L'immagine era ancora cieca. ‘Ora la sveglio’, ci disse. Quel coccio era vivo per lui; non dalla frase solo e dalla voce si capiva, ma dal modo come lo maneggiava: vivo e bisognevole di riguardo. Ogni particolare diventava vero appena enunciato; calzava; illuminava l'opera, la metteva nella sua aria”. E Costantino Barile, soggiogato dall'incanto dell'opera e del momento, non poteva non chiedere a Martini di avere per sé quella scultura così singolare, foggata nel laboratorio dei suoi fratelli, quel “busto di una giovinetta di altera innocenza, crisalide di cui si indovinavano le ali”.<sup>14</sup>

La “bambina in viaggio”, così l'ha definita lo scultore nella lettera citata, può a buon diritto concludere tutto il ciclo di opere in maiolica e in terracotta che Martini ha realizzato nel corso degli anni '20 e che Costantino Barile ha premurosamente raccolto nella sua casa; siamo attorno al 1929-1930 e finalmente l'artista ha realizzato un ritratto vero, fuori dal mito e da motivi leggendari, vincolando l'immagine al mondo degli affetti, ancorando il suo peregrinare di motivo in motivo a un accadimento che lo coinvolge personalmente, che lo commuove: nasce la Nena. Non sarà un caso, allora, se proprio da quel momento e a partire da quel ritratto egli individuerà nella terracotta ulteriori possibilità espressive, e troverà il modo e il tempo per modellare ad esemplare unico le grandi terrecotte sul tema della “creatura”, esposte alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma nel 1931 e alla XVIII Biennale di Venezia nel 1932, portando a compimento un ciclo di opere che non ha eguali nella scultura del suo tempo.

#### Ceramiche di Martini nei Musei italiani

Treviso, Galleria d'Arte Moderna al Museo Civico ‘Bailo’; Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro; Milano, Museo del Castello Sforzesco; Albissola, Casa Museo Manlio Trucco; Genova, Galleria d'Arte Moderna di Nervi; Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.

Ringrazio: Caterina Olcese, Maria Flora Giubilei, Roberto Bertagnin, Franco Miglietta, Tommaso Dandolo, Cinzia Pantano, Massimo Trogu, Stefania Portinari, Biblioteca Civica di Albissola, Casa Museo Manlio Trucco, Albissola, Biblioteca Civica di Castellamonte.

---

<sup>14</sup> Si leggono in: S. Riolfo Marengo, *Camillo Sbarbaro, Angelo Barile e la “Nena” di Arturo Martini* in “Risorse”, marzo 1988 e in: N. Stringa, *Arturo Martini*, Roma 2005, pp. 90-91

# ***Arturo Martini: The magic of ceramics. Terracotta ceramics and painted pottery from the Costantino Barile art collection***

***curated by Nico Stringa***

*Arturo Martini became a sculptor at a very young age in his hometown of Treviso. The artist began training at the evening art school directed by Giorgio Martini (father of the engraver, Alberto) and continued to attend the various ceramic workshops organized by friends and important industrialists of the time. Throughout his training, Martini regularly utilized the ovens of Guido Cacciapuoti, Sebellin and others, in particular the great producer Fontebasso and Gregorj. It was around 1908 when Martini found support and an incentive to improve his knowledge and skills precisely there in the Gregorj Furnace. Indeed, the Cavalier Gregorio Gregorj generously financed a long stay for the artist in Munich where the young Martini frequented the art circles and workshops, and was active in an unspecified manufacture of porcelain (nonetheless, the productions of this type from the Bavarian capital are of great importance). Martini had established an agreement with the Gregorj to send a series of plaster models produced during the many months spent in Monaco. These extraordinary, novel inventions were to be finished in the Treviso furnace, and recalled as Italian “ceramics” of the time. The incredibly diverse series was exhibited in large numbers at the 1989 exhibition dedicated to the young Arturo Martini, at the Museum of Treviso.*

*Martini emerged as a sculptor-modeler and formed an esteemed reputation in the context of the Treviso and Venetian art circle. Often, the young artist would exhibit his ceramic and terracotta sculptures, which he hand painted, in order to express first and foremost that a sculpture should not be judged by the type of material it is made of, but rather by the message that is expressed. This founded awareness was deeply rooted since the beginning of the artist’s creative journey, and proved to grow throughout his career. It was this radical knowledge that provoked the artist to take unthinkable paths in ceramics, risks that were considered incompatible with the traditional and conservative ideas of sculpture at the time. Around 1930 Martini reached the height of his expressiveness when his ceramic imprinting led him to create a number of hand made, large single-model terracotta pieces, which are considered today to be among the finest examples of European sculpture. It is important to note that during the last phase of his life before his sudden death in Milan in March 1947, the artist produced his final single-terracotta sculptures as well as some small scale ceramics. This was a significant period for him to return to produce pieces that were similar to his early work from Treviso which eventually led him to make his debut as a sculptor-ceramist. It is important to recognize the pattern in the work of Martini, that “ceramics” are*

at the forefront of every topic related to Martini's ceramic and terracotta sculptures from his first phase which is known as the 'Ligurian season' which refers to the second half of the 1920s.

By 1919, Martini had completely removed himself from Treviso, and in 1920 he married Brigida Pessano in the town Vado Ligure. This was a brief period when Martini withdrew from the world of ceramics for Albissola was too distant from Vado to permit the penniless sculptor to frequent assiduously the ceramist's environment. Moreover, this was a phase in which Martini wanted to create monumental pieces. Indeed he received a commission to make a Monument dedicated to the fallen of Vado Ligure (1923) and this was to be a great success. The large plaster casts for "Valori Plastici" appeared in the critical publication founded by Carlo Carrà and the De Chirico brothers. There was an intention directed to artworks of respite, arriving at the polychrome ceramic *L'amante morta* (Dead lover) of which they described and alluded to the idea of large scale ceramic.

The turning point of Martini's career took place around 1926, when the ceramist Manlio Trucco and the architect Mario Labò (both protagonists of the 'Ligurian scene' asserted the preeminence of the call) asked Martini to fully dedicate himself and commit to working toward the renewal of the ceramics of their region. This period was difficult for the sculptor, for he was present and active between Vado Ligure, Rome and Anticoli Corrado, and therefore hard to track down as he was immersed in thoughts that lead him to austere ideas, portraying provincial humor in very harsh fierce looking ceramics, in the vein of brusque medievalism. During this phase, Martini was also commissioned to make a monument on behalf of an American sculptor (which he delayed and eventually did later). In the time of a break spent in Vado Ligure, Martini produced *Lo zio* (The Uncle), a terracotta replica small series together with some other ceramics, all later exhibited in the 'Oratorio Ligure' room at the III Biennial of Decorative Arts in Monza (spring 1927). In autumn that same year, a larger group of ceramics was exhibited at a solo exhibition in Milan at the Pesaro Gallery.

After some time, Martini returned back to work and created the *Presepio grande* (The Nativity). The scene depicted in this work is rather complex and is thus considered a significant example for the artist's commitment and dedication as there were some technical difficulties in the making process. Indeed, there are about twenty autonomous figures modeled by the artist, characters, animals and plants arranged around the central void as he inserted them all in the circular edge of the large convex base. This unique creation was a very innovative representation of the iconic *Presepio grande* (The Nativity) for it is a unique depiction across the multiple versions and thus it became a definitive form amongst the thousand possibilities of the traditional Albissola statues (known as the "macaques"). Liliana Ughetto asserted: "Martini replaced the traditional circular crib with a fixed circular scene, which was able to stimulate the perceptive mobility of the observer". More than an artwork, the *Presepio grande* (The Nativity) was a real sculptural group that emerged from an artist who always focused on the problem of fullness and emptiness. Mario Labò wrote this observation in the exhibition catalogue's preface of Martini's solo show at Pesaro gallery, affirming that "*Presepio grande* (The Nativity) has a void as its protagonist". What we could call a dilemma is what led him to discover new forms of expression of an ancient problem. Precisely because a 'ceramist' like Martini thought less about the full model and more



*about the next phase, about the empty form that would emerge in the making. It would seem that this circular nativity scene is born out of spontaneity, inspired by the shapes of the spinning wheel, having a sort of inverted basin as its base. It appears as if by a miracle, that these single figures (cypresses, plants, curtains, animals, men) have blossomed from an underground, made of the same spatiality that is enclosed and compressed in every single figure of the entity. In the case of Via Crucis, it is most certainly distinct, and nor could it be otherwise.*

*Martini modeled with expressive energy, excitement, drama and violence. All which can be seen inside the panels of the tiles, they are the forces competing for the spotlight of the scene; and the colors with which the six tiles are decorated are consistent with the dire, serious tone of the story. The series of artworks here exposed belonged to Costantino Barile and are again coated in a matt (the German word used also in the piece donated by Costantino Barile to the International Museum of the Ceramics of Faenza) enamel which adds an element of drama. Furthermore broken for it is the mantle of the glassy surface and tormented in the experience of the same fire which transforms and recomposes everything. Martini returned to work with full commitment as he planned to participate in the III Biennale of Monza in the spring 1927 and presented Presepio grande (The Great Nativity), Via Crucis and Fuga in Egitto (Escape to Egypt). After Paris, Martini returned to Italy to prepare for his solo exhibition that would be held at the Pesaro Gallery in Milan in November, 1927. Then in the summer of 1927, Martini revisited the numerous pieces which he would go on to exhibit in Milan and later in 1930 at Monza IV Triennale, together with his recent creations which he had modeled in the meantime (a series of the animals and the tiles are a unique examples).*

*In the spring of 1927, Martini spontaneously departed on a whim to Paris (for his vivid memory is still alive recalling the grandiose International Exposition of 1925 of Art Deco/decorative arts) and profoundly inspired by Manlio Trucco's written accounts of the French capital which he had made before returning to Liguria. Here, Martini started to mould and send the plaster casts to Mario Labò in Italy, just as he had done from Munich in 1909. In May of 1927, right after the inauguration of the exhibition in Monza it becomes clear that the sculptor felt the need to distance himself from the risk of making cliché religious work which he exhibited in the Monza exhibition. Instead, Martini felt it necessary to distinguish his ideas and outcomes from other Italian artists such as Gio Ponti, thus he was on the verge of departing precisely in that moment, after receiving an unforgettable affirmed taste of the Parisian bourgeois. Did this escape to Paris actually lead Martini to align himself with the international milieu of the arts? The correct answer would be no. One must rather consider that Martini removed himself from Italian provincialism into the diversity of a metropolis which to his eyes appeared incomprehensible. The artist's idea of Paris seemed an understatement, a resigned tone, an antipodes of the surrealist climate of the French capital.*

*Martini did not avoid portraying traditional themes of mythology or sacred subjects, but the poetry which he expressed in his ceramics during this phase was antithetical to the academic perfectionism found in the artworks of Gio Ponti, whose highly sought after works appeared so perfect, as if they were industrially produced and intended to make people forget the origin and handmade touch of the pro-*

duct. On the contrary, Martini projected ideas about beauty detached from neoclassical and universalistic concepts, focusing on creating aesthetic pleasure which he understood to be a specific expression of ceramic sculpture and also of ceramic-making. Thus, he aimed at creating something that would recall the warmth of the environment in which he made the ceramics, transmitting the physical skills and the taste for the material (and in that the decoration entrusted to Manlio Trucco is unanimous). This meant that Martini would regress to create something out of nostalgia. However as one can appreciate from the diverse ceramics produced during this period, the artist never lost sight from the stimulating necessity to be modern.

In Martini's ceramic series based on mythological and biblical themes, we see that the artist was set to define his artistic style simply through volume. In a succinct manner, Martini's objective was to promote his preceding work which focused on form, this effort can be seen in sculptures such as *Il Dormiente* (The Sleeper) and *L'amante morta* (The Dead Lover). In this period, Martini's ceramics were composed of either overlapped volumes, incisions and openings, or enclosed surprises of incessantly inventive stories which he transformed from preceding iconographies. Up until this point, Martini would mold his gory themed ceramics with soft curvature, giving viewers multiple interpretations. He would also place the figures using a circular base to be able to make a flow of different images of the same story, as he had already done when he was young and produced the masterpiece *Vaso-fiaba* (Vase-fable, housed today in the Museum of Treviso, a gift for Luisa Gregorj).

Martini explored what were typical scenes of traditional painting and sculpture in his ceramics through the use of irony. However there was never a striking transgression, rather a familiar air to these gimmick objects, which were seen as "tiny bedroom monuments" in the words of Gigi Chessa, who wisely defined them, reviewing and approving Martini's ceramic production in the pages of "Domus". The monuments actually contain fundamental characteristics such as relationships, architecture of the whole, and proportions. Each of these groups have their own peculiarity and complete grace by way of Martini's total commitment to inventing and subverting expectations to reach his set goal which he expressed in summary in the personal letter addressed to Mario Labò on November 10, in 1926 (when he was at working on the *Presepio grande* (The Nativity) writing: "My work will be original and new. Not quite crazy, but amazing and divinely modern". So he created *L'annuncio* (The Annunciation) as never seen before, with Mary who appears to come out from the tent (not to hear). While behind her is the angel who cannot enter (a scene perhaps reminiscent of Lorenzo Lotto's painting in Recanati); or *Bagnanti* (Bathers), which was Martini's first idea for a large terracotta that were made some years later. In addition to these is *Il sogno della contadina* (The dream of the peasant) which was an unexpected recovery of common themes, generated in the mythological-chivalric environment.

As it was, Martini was passing from one theme to another and exerting astonishing results along the way. For, in the words of Lionello Venturi in his fundamental text about the critical fortune of the artist: "these ceramics are enchanting for how they transfigure a simple gesture into a legend". Costantino Barile then added to this statement in his dissertation writing that this happens because Martini "made the statues with a mere sigh, he sculpted with the wind". An observation fit for the ceramics of this phase.

While other works such as the ineffable *San Sebastiano*, seem to be carved in marble and as such, as a tout-court sculpture, impose themselves in the gallery of characters that Martini has presented to us. Moreover, Martini's contact with Labò enabled him to have constant exposure to artists in Northern Europe and the events of the previous Biennial of Monza which was perhaps snubbed at the time, but now required significant attention in the illustrated catalogs and dissertations which appeared in previous years which Martini can easily consult in the library belonging to this architect friend. An exemplary piece is *La gabbia d'oro* (Golden Cage), where we see one of the most delicate female nudes modeled by Martini which he placed in front of a curtain. Again he could not escape making this reference when he placed an analogous nude on the back of the bull in *Ratto di Europa* (Rape of Europe) exposed in 1925 to the 'Second Biennial of Monza' by Wuilliemnier, and illustrated by Guido Marangoni in the volume dedicated to the Biennale of 1925. In the *Piccolo centauro* (Small centaur) Martini returns to meditate on one of his most successful terracotta sculptures from a few years before; the full terracotta piece entitled *Centauro 1921* (housed in a private collection) which was mutilated in the furnace, but a fragment which was sporadically recovered had the charm of a rare antiquity. It is important to note how Martini was able to transform an already saturated idea, like that of the terracotta era of "Valori Plastici", into an equally dense, modern and witty creation. This wit can be deduced from the particular inclination of the figure and the full part between the legs, as if the object had 'sacrificed' itself to the image that Martini had in mind, or in other words; as if it were posing! An idea that Raffaello Giolli asserted in the succinct yet enthusiastic critical note to the public at "Emporium" on the occasion when Arturo Martini was present at the Galleria Pesaro with a "frank and shiny collection of ceramics" adding: "The Fenice of Savona had the good taste and courage to be fearless of Martini's plastic forms and he made some small pieces that are real masterpieces".

*Il pensieroso* (The thoughtful) which dates back to the summer of 1927, is a significant work for the objective associations with his early ceramics such as *La pensierosa*, which he molded at the Gregorj Kiln of Treviso in 1910, as well as with *Il pellegrino stanco* (The Tired Pilgrim) by Gio Ponti. The Milanese architect created a cover for the base of the figure, echoing Martini's previous sculptures (from the *Dormiente* to the *Chekhov poet*). It can be assumed then that Martini wanted to resume the thread of the discourse and conclude with a further proposal, having taken note of Giopontiana's "response" to his previous works. *Il pensieroso* (The thoughtful) 1927 recalls a fairy tale, for the embellished figure to slip over itself, as would happen in a dreamlike situation.

Martini's alternative ideas are found in his two series dedicated to plates which he hand decorated entitled *Istoria di Sant'Orsola* (History of Saint Orsola) and *La storia del figliol prodigo* (The story of the prodigal son). These plates present a further aspect of Martini's style, here he emerged as a painter applying thick, rhythmic brushstrokes which carry the viewer "from plate to plate" as if they were sheets of lithography. These "histories" despite having been produced early on in his career between 1917 and 1925, reveal the passion of the artist: *La istoria d'amore a Nippo* (History of Love in Nippo, housed at the Museum of Ca 'Pesaro in Venice) and the *La storia d'amore* (The history of Love, exhibited at the III Roman Biennial). During this time, Martini was also occupied tending to the local cinema). *La storia del*

*figliol prodigo (the Story of the Prodigal Son, housed at the Civic Museum of Treviso) was almost recreated into bronze, they have since been known as the “popular dishes” of the Veneto production (example being the four seasons) comprising of thick brush strokes which embrace synthetic landscapes, or at times allude to indeterminate spaces. Costantino Barile made a note of uttermost importance when he asserted that when Martini made Istorìa di Sant’Orsola (History of Saint Orsola) he was inspired by the medieval frescoes in Treviso, painted by Tomaso da Modena, which Abbott Luigi Balio miraculously saved from destruction. Balio had seen a great promise in the master Arturo Martini, who had not forgotten Carpaccio’s Venetian paintings, to the point of citing the ancient title “Istorìa” rather than “Story”. Another important work of great interest is Martini’s still life of fish which he exhibited at the Venice Biennale of 1928. The monumental and archaic Cavallo (the Horse) was also exhibited abroad, as well as the eloquent series Lo Sposalizio del Principe con La Principessa (The wedding of the Prince With The Princess) and La Statua di San Giorgio The Statue of St. George, both new and ancient at the same time, and were also presented at the III Biennial of Monza of 1927 along with the complete “Trilogy”.*

*If we consider Martini’s work in chronological order of the production, we arrive at the most important and successful artwork of this entire collection, La Nena (Nena being the short name for Maria) 1929-1930 the portrait of his daughter Maria, at the tender age of nine. This significant, melancholic creation was exhibited in Turin in 1930 under the title La mia Bambina (My Girl) and an intensely expressive artwork. In 1932, Martini wrote about this work in a personal letter to the Venetian art critic, Gino Damerini, who strongly advocated and supported young artists at the prestigious Venetian gallery, Ca’ Pesaro. In this letter, Martini described how he imagined his daughter in the future, traveling by train to the college where she would attend La Nena is a medium-sized terracotta piece, part of a small series however each piece is slightly unique because of the finishing touch of details on the fresh clay. His daughter is looking out the window, regretting her days at home and is removing herself from her family environment; a detail that only Martini could have known and that had been a cause of affliction for him and his wife. Furthermore, Martini has included a key detail, he opened the eyes to the sculpture, animating the face of a particular “depth” that is absent in the specimens for their eyes are closed, thus this important choice gives the portrait of his daughter a sense of heartfelt empathy. This is an exceptional work among the Barile collection of equal importance to the one found at the Savings Bank of Savona Foundation (which was formerly in the collection of Engineer Publio Fusconi).*

*Both the poet Camillo Sbarbaro, and Costantino Barile were direct witnesses of the performance of the sculptor retouching the fresh clay of La Nena, in the premises of the Casa dell’ Arte, and as such have both left us compelling testimonies of extraordinary importance. In 1934, Sbarbaro’s words were “Fortune happened to me one summer with that overbearing sculptor, by the name of Arturo Martini. I found him to be nothing short of an astonishment at Albissola, who at the time was giving birth to his terracotta bust of a young girl with twisted braids and a cap. She had a timid shyness in her face that was prematurely serious. Yet the image was still blind, ‘Now I will wake her up,’ he told us. It was clear that the shard was alive for him, not from this single phrase or from the voice, but from the way he was handling it, as if it was alive and in dire need of consideration. Every detail became true as soon as it*

was enunciated, he adorned it with clothes, illuminating it, put it in his air". Costantino Barile was so subjugated by the enchantment of the artwork that in that very moment he could not ask Martini for the "bust of a young girl of altered innocence with supposed wings of chrysalis" a singular sculpture, which the artist had casted in his brother's workshop.

*La bambina in viaggio (The Traveling girl)*, as Martini quoted in the letter above but is otherwise referred to as *La Nena*, is an appropriate piece to conclude the entire series of majolica and terracotta works that Martini created during the 1920s. This work is part of the private collection which Costantino Barile thoughtfully conserved in his home. It was around 1929 when the artist created this true portrait, stemming from mythology and legendary motifs he linked the image to an array of sentimental meaning that anchored his peregrination to an event that that moved him the most, the birth of Nena. From thereon after, Martini identified with the terracotta medium for its expressive possibilities, and thus found the time and way to create a large terracotta single specimen themed creature exhibited at the First Quadrennial National Art of Rome in 1931 and at the XVIII Venice Biennale in 1932, bringing to completion a cycle of unparalleled artworks of his time.

#### *Martini Ceramics in Italian Museums*

*Treviso, Gallery of Modern Art at the 'Bailo' Civic Museum; Venice, Ca' Pesaro Museum of Modern Art; Milan, Sforza Castle Museum; Albissola, Casa Museo Manlio Trucco; Genoa, Nervi Modern Art Gallery; Faenza, International Museum of Ceramics.*

*With special thanks to Caterina Olcese, Maria Flora Giubilei, Roberto Bertagnin, Franco Miglietta, Tommaso Dandolo, Cinzia Pantano, Massimo Trogu, Stefania Portinari, Biblioteca Civica di Albissola, Casa Museo Manlio Trucco, Albissola, Biblioteca Civica di Castellamonte.*



Costantino Barile

# Le ceramiche di Arturo Martini

Costantino Barile

Per un accurato esame delle maioliche eseguite da Arturo Martini è opportuno suddividere le stesse in quattro gruppi, tenendo presente i vari soggetti trattati dall'artista.

In un primo gruppo potremo includere le ceramiche a soggetto mitologico e biblico, in un secondo gruppo quelle a soggetto romantico, un terzo gruppo può raccogliere le ceramiche d'arte sacra, infine un quarto gruppo può riunire quelle dedicate a nature morte, animali e frutta.

In tutte queste briossissime ceramiche Martini, con fantasiosa semplicità, su basi tonde, costruisce pareti, innalza tende, alberi stilizzati a pennacchio, e le sue figure si muovono ed operano in pochissimo spazio.

L'arte di Martini appare popolaresca, ma viva e palpitante, continuamente alimentata da una fresca poesia, animata da sentimenti autentici che partono dal cuore, mentre la modellazione è quasi sempre perfetta.

I motivi sono i più svariati e si fondono in un'espressione insuperabile, che mette in grande evidenza lo spirito di inventiva dell'artista.

Visitando, nel dicembre del 1960, la mostra organizzata a Milano nella Galleria Spotorno dove numerose opere erano esposte al pubblico insieme a lettere e documenti, una frase mi ha colpito e rimane viva sempre in me quando osservo queste piccole ceramiche del grande Artista: «Faceva le statue con un soffio, scolpiva con il vento».

Leggendo queste parole ricordai Martini, nel lontano 1926, che dava gli ultimi tocchi alla piccola statua di *Giuditta*, portata a termine in pochissimo tempo, e trovo come fosse giusto il giudizio espresso «Faceva le statue come un soffio...».

L'episodio di Giuditta viene realizzato da Martini in modo semplice e geniale. Su di una base tonda, forma da lui prediletta, l'artista innalza una tenda a tre lati e su ciascuno vi è un episodio della tragica fine di Oloferne: su di un lato, Giuditta nuda esce dalla tenda; la figura della donna è di una sensualità che Martini esprime ed esalta in molte sue opere e che in questa statuina è strettamente unita e fusa ad un velato misticismo. Giuditta con la mano sinistra si copre il viso per non guardare la testa di Oloferne grondante sangue e che essa tiene sollevata per i capelli con la mano destra.

Dall'altro lato la fedele ancella regge una lanterna accesa, che illumina la tragica scena. Nel terzo lato, una sentinella, munita di lancia, seduta per terra appoggiata ad un grosso sasso, è immersa in un sonno profondo.

Questo straordinario spirito di inventiva fusione, rispecchia una delle migliori qualità dell'artista ed appare in tutte le sue opere. Osservate il gruppo di *Orfeo*, che se ne sta seduto accanto ad un albero suonando la lira: un leone è salito in alto per meglio sentire i suoi magici canti mentre un gruppo di colombe sono ferme sui rami ed un minuscolo leprotto riposa vicino ai piedi di Orfeo, senza preoccuparsi della belva divenuta



*Le collegiali, Cavallo, Parabola del figliol prodigo, Visitazione, Casa Barile, anni'60*



mansueta.

La *gabbia d'oro* viene concepita con genialità sorprendente: Venere è ritta in piedi su di una navicella, formata da due conchiglie con vele spiegate e, sospinta dal vento, veleggia sul mare. Una simile genialità troviamo in un affresco del Quattrocento della cappella Bolognini in San Petronio di Bologna, ove è descritto il patetico viaggio dei Re Magi, che, dopo aver offerto i doni a Gesù nella capanna in Betlemme salgono su piccole barche per far ritorno alle loro lontane regioni.

Le divinità mitologiche evocate da Martini diventano semplici esseri umani. Su di una piastra quadra egli scolpisce degli dei stanchi di stare nell'Olimpo: Zeus e le altre divinità vengono effigiati con espressioni del tutto comuni agli esseri umani. Essi sbadigliano e sembrerebbe che Martini si compiaccia di porre in atteggiamento caricaturale le antiche divinità.

Tutte le sue figure, composte in ceramica, hanno una linea ben definita con grazia ed eleganza espressiva, come nel giovane *Centauro*.

Nelle ceramiche con soggetto e scene romantiche Martini rivela in modo speciale la sua genialità sia per la grande espressività, sia per l'originalità della composizione e per la plastica unita ad elementi decorativi.

Fresca poesia anima il gruppo *Il sogno della contadina* che, seduta per terra, appoggiata ad un sasso, vede in sogno davanti a sé il giovane principe sceso da cavallo per ammirarla. Osservate la leggerezza del manto, l'espressione suggestiva del saluto, la morbidezza del corpo, l'eleganza della linea e la sua semplicità, cose



Villa Faraggiana, Albissola

tutte che rendono questa maiolica tra le più belle composte dal grande Artista.

Tra le altre opere, di proprietà del Conte Ottolenghi esposte nella tenuta di Monterosso in Acqui Terme, sono assai interessanti tre formelle, murate su di una parete del piccolo bar: *I briganti – L'esploratore – La visita al prigioniero*. Il fondo delle piastre presenta una rientranza con motivi architettonici, quasi un proscenio, come nei piccoli teatri dei bimbi animato da poche figure.

«Queste ceramiche, scrive Lionello Venturi, sono incantevoli per trasfigurare in una leggenda un semplice gesto: un albero mozzo, una donna lamentevole, due mani di prigioniero e qualche sfregazzo di nube: niente meno alla scena popolare partecipano cielo e terra».

La forza espressiva di un gesto si trova pure nei gruppi: *Il suicidio della donna romantica – La schiava del mostro*. Nel primo una donna è seduta accanto ad una antica statua, tiene in mano un pugnale e sta per colpirsi al seno; nel secondo gruppo una donna, quasi nuda, coperte le spalle da un ampio mantello, è tenuta immobile dal mostro che non le permette di allontanarsi. Un arco che chiude la scena costituisce un elemento decorativo molto piacevole.

Ne *La gabbia d'oro* l'arte di Martini è di una vibrante sensualità: una donna si mostra stanca ed annoiata dalla vita fra tante agiatezze e fortuna, resa evidente dai ricchi drappaggi della tenda e dei morbidi cuscini su quali sta riposando.

Graziose pure alcune ceramiche monotipiche della collezione del Conte Ottolenghi: *Donna seduta colla colomba sulle ginocchia – Donna seduta sotto una specie di pergolato con alberi mozzi – La fuga degli amanti*. Fervida fantasia ispira lo scultore nella composizione del gruppo *Il castello incantato*. Sopra un dirupo a picco sul mare, sorge un castello, mentre in basso una balena e un veliero stanno arenandosi, tratti dall'incubo magico dell'incantesimo.

In altre piccole ceramiche: *Il pensatore – Gli amanti – L'attesa – Le collegiali – I briganti*, Martini trova il gusto del fiabesco. In tutte le sue opere, per usare le parole di Vincenzo Costantini, «Martini era di continuo sospinto da un vento estrosamente poetico». Un sentimentalismo romantico anima di freschezza questi temi già sfruttati che solo un vero artista può far rivivere.

Sofferamoci ancora sui gruppi delle *Collegiali* e dei *Briganti*. Nelle *Collegiali* nove giovanette sono unite in cerchio tondo: cantano sotto la direzione della Madre Superiora. Il gruppo ha volutamente la forma di un vaso ceramico. Nei *Briganti* la scena, un po' umoristica e caricaturale, ricorda i tempi nei quali uomini armati di tromboni aspettavano in agguato il passaggio della diligenza, per depredare gli incauti viaggiatori. «Stampa, se hai forme mie», scrive Martini a Trucco, «Metti mano ai "Briganti" ed alle "Bambine" che non credo possano danneggiarmi».

Due maioliche monotipiche della collezione Labò: *La girovaga – L'annuncio della maternità*, mettono in grande risalto lo spirito di inventiva dell'artista e la sua briosa fantasia. Nella prima sotto una tenda, a forma di pagoda, sta da un lato seduta una donna, dall'altro riposa un cagnolino accanto ad un drappo mosso dal vento, in alto un gruppo di colombe spicca il volo.

Nell'*Annuncio della Maternità*, una donna, come un angelo, scende a capofitto posando a terra un cesto con un bimbo ai piedi di un'altra donna, che alza le mani al cielo. In queste due ceramiche, come in quelle della collezione del Conte Ottolenghi, le figure sono coperte da un semplice strato di maiolica biancastra; pochi

tocchi di colore bleu animano il volo delle colombe.

Gigi Chessa, che fu tra i primi ad illustrare le ceramiche di Martini, definisce «opere monumentali» queste sculture a piccole dimensioni. «Una figura egizia o etrusca, alta un palmo, è molto più monumentale di una figura alta sei metri e che conserva nella sua mole le meschinerie di un bibelot. Gli innumerevoli e colossali gruppi simbolici o vittorie alate, sparsi ovunque, sembrano dei motivi da pendolino inspiegabilmente ingranditi. Martini, dotato del senso monumentale, è riuscito a modellare dei minuscoli monumenti da camera. Queste maioliche non sono solamente dei simpatici soprammobili, ma sono delle sculture vere e proprie, forse tra le più vive che si modellino oggi tra noi», perché nascono da un racconto che ha sfogo nella modellazione.

Martini, oggi, giustamente considerato come uno tra i più grandi scultori, attratto dal lucido e dal colore, non ha mai disdegnato di abbassarsi dalla scultura pura all'arte decorativa della ceramica, perché si è accorto che non si trattava di discendere e che le due cose potevano trovarsi sullo stesso piano.

Si può ripetere per lui quanto Daniel Henry Kahnweiler scrive per Picasso, che non è un artista al quale un ceramista ha domandato la sua collaborazione, ma un artista che, attratto dagli smalti, dalla tecnica e dai colori della ceramica, ricorre alla stessa per eseguire le sue opere. Egli sa di ottenere maggiori benefici nella ceramica per la fusione della scultura con la pittura, ed ha la certezza che queste sue opere, realizzate



Villa Faraggiana, una sala con le ceramiche di Martini, 1963

in ceramica, anche dopo cent'anni, non subiranno cambiamenti e che l'immagine sarà sempre quella da lui dipinta.

Per mettere in risalto maggiormente i dettagli, specie nelle figure, Martini ricorre alla pittura. Le ceramiche eseguite ad Albissola, segnate con la marca "Fenice". Sono state colorate dal pittore Manlio Turco «con colori indefinibili, come scrive Gigi Chessa, rosa, verdi pallidi, azzurri teneri, neri improvvisi e grigi neri che si perdono, bruni forti che si fondono e si legano, e tutti servono a temprare lo schematismo della forma». Le ceramiche uscite dalla fornace di Nervi portano la marca "Ilca-Nervi", e sono state dipinte dal pittore Rambaldi. Il sentimento e la poesia che animano le ceramiche di Martini mancano in molte ceramiche di Pablo Picasso che conosce tutti gli stili antichi e moderni e con la sua fervidissima fantasia li assimila facendoli suoi nelle sue ceramiche che hanno reso note in tutto il mondo le fornaci di Vallauris. Una poesia uguale a quella di Martini, non troviamo neppure nelle maioliche di Chagall, che vi ha versato la sua ricca e vivace tavolozza di colori.

Per maggiormente comprendere le maioliche di Martini a soggetto sacro, abbiamo ritenuto utile riprodurre uno scritto di Martini stesso, nel quale egli chiede sia data fiducia all'artista. «Se l'artista – egli scrive – si sentisse compromesso da una stupenda fiducia, vedremmo i tiepidi accolorarsi, i migliori rinfrancarsi, le Chiese nuovamente animate da capolavori. Al contrario la sfiducia crea il dubbio, la paura e l'indecisione, quindi l'opera mediocre».

Interessanti, per la genialità della composizione, sono i due gruppi de *L'annuncio* ed della *Visitazione*. Ne *L'annuncio* l'Arcangelo Gabriele si accosta ad un lato della tenda e dà l'Annuncio alla Vergine della sua maternità. Dall'altro lato è Maria in ginocchio che, umile Ancella, in un mistico raccoglimento, accoglie la divina volontà. Nella *Visitazione* l'incontro di Maria con Elisabetta, madre di San Giovanni Battista, viene rappresentato da un abbraccio profondo e affettuoso tra le due madri. In questo gruppo Martini volle attuata una colorazione più semplice, così scrive l'architetto Labò, nel presentare queste maioliche alla Galleria Pesaro di Milano, nel novembre 1927, che riprendesse con macchia più moderna e vibrata il bianco e azzurro dell'antica Savona. Ne deriva un effetto calmo, che lascia più a sé stessa la scultura.

Nella *Fuga in Egitto*, San Giuseppe, dietro invito dell'angelo, ha fatto salire su di un asinello la Madonna che, chiuse in un ampio mantello, tiene stretto al petto il divino fanciullo, per ripararlo dal freddo. «È una reginetta – commenta Lionello Venturi – un po' superba, e San Giuseppe è un povero pellegrino!».

Nella *Madonna con il bimbo*, monotipo della collezione Labò, Martini, in una piastra concava al centro scolpisce Maria in un atteggiamento solenne: seduta sorregge tra le braccia Gesù, che sente l'affetto della madre. Le figure della Vergine e del Bimbo, ricoperte da un sottile strato di smalto biancastro sono messe in maggiore rilievo da una parziale colorazione in bleu del fondo concavo, mentre nelle maioliche robbiane il blu è distribuito con una meticolosa uniformità.

Nella *Madonna della Misericordia*, comparsa nella vallata del Letimbro, Martini infrange la tradizione: il Beato Botta è inginocchiato a terra con le mani alzate al cielo implorando pietà, e nasconde il viso nell'abito della vergine.

Nella statua di *San Sebastiano*, il Santo tutto solo è salito su di uno sgabello villereccio per far vedere la sua dedizione a Dio, con l'accento del buon diavolo, che proprio non ne può più (Lionello Venturi).

Martini, più tardi scriverà che il suo mondo «comincia col presepe, perché in quel giorno nacque il più vago e misterioso racconto» e dedica due ceramiche al grande evento.

In un presepe, quello di dimensioni più piccole, Martini racconta la nascita di Gesù, che pone in alto, perché dall'alto domina tutta l'umanità. Accanto a Gesù sono la Madonna e San Giuseppe, un Angelo, che suona la lena di Natale, i pastori, il bove e l'asino. I Magi sono in basso e stanno salendo verso la minuscola capanna, mentre un pastore riposa accanto alle sue pecorelle.

Nel grande Presepe, eseguito sulla fine del 1926 per l'Oratorio Ligure della Triennale di Monza, Martini colloca tre lunghi alberi a pennacchio: dai rami mozzi di un albero, scende una tenda sotto la quale sta riposando il piccolo Bimbo tutto avvolto in strette fasce. Attorno sono la Madonna e San Giuseppe, il bove e l'asino. I Magi, con ai lati due pastori, offrono i doni: due sono ritti in piedi, mentre il più anziano è ginocchioni, al centro, in atto di adorazione. Osservate, dietro la tenda, un particolare pieno di mistica poesia: un pastore sta suonando la cornamusa in mezzo alle sue pecorelle. Se Martini scrive che «davanti al tema religioso gli artisti diventano loro stessi personaggi del dramma sacro» si può ravvisare in questo umile pastore la figura dell'artista che racconta il Mistero della Nascita del Messia.

Una trilogia viene dedicata da Martini a San Giorgio, il Santo protettore di Genova. Una statua rappresenta San Giorgio a cavallo che con la lancia colpisce il drago, un'altra raffigura la vergine salvata dal drago, la terza



Villa Faraggiana, una sala con le ceramiche di Martini

esalta lo sposalizio della Vergine con il Principe, entrambi avvolti in regali paludamenti.

Pure per l'Oratorio Ligure della Terza Triennale di Monza, Martini aveva scolpito sei stazioni della Via Crucis. Nelle due formelle *Gesù schernito dai Giudei* e *Gesù spogliato e abbeverato di fiele* l'artista mette in grande risalto la mistica figura del Cristo circondato da una banda di Giudei che lo percuotono e lo scherniscono. Nelle altre quattro stazioni *L'incontro con Veronica* – *L'incontro con la madre* – *Gesù deposta dalla croce* – *Gesù accompagnato al sepolcro*, predomina una sola nota: il dolore, specialmente quello della madre, che incontra sulla strada del Calvario il figlio grondante sangue, che cerca di consolarla toccandola; «Quel bello e grande dolore – come scrive Martini – che non ha più pianto, perché è tanto più grande dello sfogo passeggero che crea l'oblio, un dolore rilevato per l'eternità».

Negli episodi della *Leggenda di Sant'Orsola* ed in quelli della *Parabola del figliuol prodigo*, l'Artista dalla scultura passa alla pittura. Martini conosce la storia di Sant'Orsola, perché la Santa è molto venerata nel Veneto ed è ricordata in un affresco del sec XIV nella galleria di Treviso e dal Carpaccio nella Scuola di Sant'Orsola a Venezia. Nei sette piccoli piatti, Sant'Orsola ha sempre un'espressione dolce ed affettuosa, specie nel distacco dalla madre, nel saluto dalla barca, nella preghiera, e con grande serenità affronta il martirio.

Pieni di poesia sono i sei episodi della *Parabola del figliuol prodigo*, specie quando, tutto solo, nel badare ai porci, decide di far ritorno alla casa paterna, e nel perdono del padre che ha ritrovato il figliuol perduto. Martini, pur essendo un grande artista, sentiva un'attrazione speciale per queste sue ceramiche ed all'amico Manlio Trucco esprime da Parigi tutta la sua gioia all'annuncio che le formelle della Via Crucis erano uscite bene dal fuoco, soggiungendo di «essere curiosissimo di vederle».

In un ultimo gruppo abbiamo riunito le ceramiche con nature morte e con animali. Nelle nature morte la composizione è sobria, semplice ed elegante. Su di una piastra Martini scolpisce tre pesci su di un piatto, lo sfondo è costituito da un drappeggio. Nella *Coppa dell'Abbondanza* esposta alla XVI Biennale di Venezia riunisce in vaso a coppa diverse qualità di frutta, mentre in basso la scena è animata da una colomba bianca, che se ne sta saltellando.

Coppe con frutta troviamo nella ricca collezione del Conte Ottolenghi, murate sul ballatoio di una scala, unitamente ad una piastra dove pochi fiori sono uniti in alto in una cartiglia, mentre in basso da un lato vi è un grappolo di uva con frutta.

Nelle sue ceramiche Martini riproduce più volte l'oca e mette sempre in evidenza questo animale tondo e grasso.

Sempre nella collezione Ottolenghi troviamo il *Cavallino del circo*, dalla linea elegante, che posa una zampa su di una palla. Una ceramica è dedicata all'elefante; il grosso pachiderma, che barrisce alzando in alto le zanne e la proboscide. Elegantissimi sono l'airone, col lungo collo piegato; il francolino che si coccola a terra. Altri gruppi monotipici sono *Lo sciame dei gabbiani*, gli *Scoiattoli* che salgono su rami di un albero, la danza dell'orso che suona i coperchi, un coniglio ed un gufo reale. Queste ceramiche sono coperte da uno smalto leggermente colorato che mette in risalto la linea semplice e l'opera dello scultore, mentre nelle ceramiche di Picasso, la civetta, il piccione e la colomba, l'opera del pittore prevale su quella dello scultore.

Sono queste piccole ceramiche di Martini, molte delle quali saranno esposte a Villa Faraggiana, che hanno portato un soffio di arte e di vita nelle fornaci di Albissola.



*Trilogia dei Re - Sposalizio dei Principi, Pesci, Trilogia dei re - La leggenda di San Giorgio, Villa Faraggiana, anni '60*

# Arturo Martini's Ceramics

Costantino Barile

*In order to best examine the Majolic works by Arturo Martini, it is appropriate to divide them into four groups in accordance with to the variety of themes that have been explored by the artist.*

*In the first group we could include the ceramics which are based on mythological and biblical themes; in the second group are those characterised by a romantic subject matter; the third group should include the ceramics involving religious content, while the fourth could contain the ceramics which present classic motifs of still life, animals and fruits.*

*Martini's imaginative simplicity leads him to create ceramics comprising of walls, curtains and feather-like trees that erect upwards from a round base, that he manages to confine together into one space.*

*The work of Martini appears to be provincial, yet it is lively and vibrant, continuously fuelled by a fresh poetic energy and fortified by genuine heartfelt feelings, while the moulding is rather perfect. The wide range of his motifs are based on an unequalled expression which strongly highlights the artist's creativity. In December 1960, I visited an exhibition held at Galleria Spotorno in Milan which displayed many of Martini's works together with supporting documents and letters. I was very impressed by a sentence which always comes to my mind whenever I observe this great artist's small-scale ceramics: "He made sculptures with a sigh and he carved with the wind".*

*By reading these words, I remembered back to Martini in 1926, while he was finishing the last details of the small sculpture Giuditta which he had completed very quickly, and I realised how appropriate and true the statement "He made sculptures with a sigh" was.*

*The story of Giuditta was created by Martini in a very brilliant and simple way. Using his favorite round base, the artist made a three-sided sculpture, with each side depicting an episode from the tragic death of Oloferne. On one side you have the naked Giuditta leaving the tent; and like in many of his works, Martini particularly enhances the sensuality of this female figure, which appears veiled in mysticism. Giuditta covers her face with her left hand in order to avoid looking at Oloferne's blood dripping head which she is holding by the hair with her right hand. On the other side the loyal handmaiden is holding a lantern, illuminating the tragic scene. Finally on the third side seated on the ground, lies a guard armed with a spear who is leaning against a stone in a deep sleep.*

*This remarkable and clever enactment of merging the scenes reflects one of the artist's strongest talents and it is present throughout all his works. In the Orfeo (Orpheus) series, there lies the soldier seated by a tree playing the Lyre as a lion approaches him slowly to hear his magical singing while a group of doves are perching on some branches, and a tiny hare is resting by his feet, fearless without any concern for the beast that has now become tamed by the song.*



*La nascita di Venere (The birth of Venus) has been conceived with astonishing brilliance, Venus is standing on a ship in full sail made of two seashells which is sailing the seas, gracefully driven by the wind. A similar scenario can be found in the 15th century fresco of Bolognini's chapel in San Petronio, in Bologna, which portrays the miserable journey of the three Wise Man who after having brought their gifts to Jesus in a cave in Bethlehem, are each returning back to sail their boats to their remote countries.*

*The mythological deities portrayed by the artist are disguised as simple human beings. For example, on a square plate he sculpts gods tired of living in Olympus: Zeus and the other gods are portrayed with facial expressions most often seen on humans such as the yawn and so it seems that Martini is pleased to depict the ancient gods as caricatures.*

*All his ceramic figures have a well-defined line that is characterised by grace and expressive elegance, as in seen in the young Centauro (Centaurus). In a very special way, Martini reveals his brilliance not only in his great expressiveness but also for his sense of originality in composition and sculptural technique that he combines with decorative elements, this is particularly evident in the ceramics which explore romance and scenery. In the series *Il sogno della contadina (The dream of the peasant)*, Martini has placed a female figure sitting on the ground, leaning on a rock who dreams of a young prince standing in front of her, who just got off his horse to admire her. In this spectacular artwork it is important to observe the lightness of the cape, the soldiers suggestive gaze as he greets her, the softness of the body, and the elegance and simplicity of the line, all of which make this majolica one of the finest compositions made by this great artist. Among the other works owned by Count Ottolenghi on display at his Monterosso's estate in Acqui Terme, we find the three tiles of particular interest. They are mounted onto a wall inside the small café, entitled *I briganti (The brigands)*, *L'esploratore (The explorer)*, *Visita al prigioniero (The visit to the prisoner)*. At the bottom of the tiles there is a recess with architectural motifs, that almost like a proscenium, similar to the small puppet theaters for children where are animated by a few figures. "These ceramics, states Lionello Venturi, are enchanting because they transfigure a simple gesture into a legend. A stubby tree, a groaning woman, two hands of a prisoner and a veil of clouds, nothing less! Both Heaven and earth participate in the popular scene".*

*The expressive power of a gesture can also be found in the series entitled *Il suicidio della donna romantica (The suicide of a romantic woman)*, *The Slave Of The Monster*. In the first, Martini depicted a woman sitting next to an ancient statue, she holds a dagger in her hand and she is about to stab herself to her breast. In the latter, stands an almost naked woman with her shoulders covered by a large cloak, she is paralysed by fear and remains motionless in front of the monster which prevents her from escaping. In addition, the decorative arch that encloses the scene is a very pleasant element.*

*In *La gabbia d'oro (The golden cage)*, Martini expresses a vibrant sensuality through a woman who appears to be sick and tired of the wealthy life she leads, which is emphasised by the lavish drapes and the soft pillows she is resting on. There are also some monotypic ceramics found in the Count Ottolenghi Collection that are notably graceful, nameingly *Donna seduta colla colomba sulle ginocchia (Seated woman with a dove on her legs)*, *Donna seduta sotto una specie di pergolato con alberi mozzi (Seated woman under a sort of tree trunk trellis)*, *La fuga degli amanti (Lovers elopement)*.*

The sculptor was inspired by a fervid imagination when composing the series entitled *The Enchanted Castle*, in this work a castle rises up on the edge of a cliff, while a whale and a sailing ship have fallen under the castle's magic spell and are about set ashore. While in other ceramics such as *Il pensatore* (*The thinker*), *Gli amanti* (*The lovers*), *L'attesa* (*The wait*), *Le collegiali* (*The collegians*), and *I briganti* (*The bandits*) Martini discovers a taste for fairytale. Vincenzo Costantini asserted that throughout his career, "Martini was constantly driven by a wind of poetic inspiration". A romantic sentimentality brings freshness to these themes albeit exploited, and only a true artist like Martini succeeds in reviving them in such a way.

Now to discuss in detail the series entitled *Le collegiali* (*The collegians*) and *I briganti* (*The bandits*). In the latter, nine collegians are gathered in a circle, singing under the direction of the Mother Superior. The group purposely has the same shape as a ceramic vase. While in the *Bandits* presents a satirical scene satiric of humour, recalling the times when men armed with blunderbusses were lying in wait for the stagecoach, in order to plunder the unwary passengers. "Should you have my shapes, go ahead and cast them" writes Martini to Trucco, "Take 'Bandits' and 'Girls' into your own hands for I doubt they could be damaged". Two majolica monotypes from the Labò collection entitled *L'esploratore* (*The wanderer*) and *L'annuncio della maternità* (*The Annunciation of maternity*) both highlight the spirit of Martini's inventiveness and cheerful imagination. In the first majolica, a woman is sits under a pagoda tent on one side, and on the other side there is a dog is resting next to a floating drape, while a group of doves take flight on the top. In *L'annuncio della maternità* (*The Annunciation of maternity*), a woman descends headlong like an angel and puts a baby in a basket on the ground by another woman's feet, who is throwing her hands up. In these two ceramics, as like the ones found in the Count Ottolenghi Collection, the figures are covered by a simple coat of majolica with just few streaks of blue colour, enlivening the flight of the doves.

Gigi Chessa was among the first to illustrate Martini's ceramics, defining the small sculptures as "monumental works" adding that Martini's "An Egyptian or Etruscan figure, about the size of the palm of a hand, is way more monumental than a six-meter-high figure whose volume entails but the void of a cheap trinket. The numerous, colossal and symbolic ceramics are dispersed everywhere and thus seem to be motifs that have been inexplicably enlarged. Martini is endowed with a monumental artistic power, he has managed to mould minuscule bedroom size sculptures into monuments. These majolica's are not only delightful ornaments, but they are also true sculptures, perhaps the most vibrant ceramics created nowadays", because they are born from a story that emerges in their very creation.

Martini is considered as one of the greatest sculptors of today, attracted to the luminosity and color in ceramics. Martini has realised that it need to be about descending, that both pure sculpture and the decorative art of ceramics are different however rest on the same level, thus he has never disdained to lowered himself.

One could reiterate what Daniel Henry Kahnweiler once wrote about Picasso, and say that Martini isn't an artist in as much as he is a ceramist, but he is an artist who resorts ceramics to make artworks for he is drawn to the technique and colours of glazing. Martini knows he can obtain the advantageous results with ceramic as he fuses sculpture with painting and thus he has the certainty that even after one hundred years, his ceramics will cease to undergo changes, and that their image will always be the one he painted.

*Martini resorts to painting in order to highlight particular details, especially in his figures. The ceramics created at Albissola, marked with the 'FenicÈ' brand, were coloured by the painter Manlio Turco "with indefinable colours", in the words of Gigi Chessa, he writes "pale pinks and greens, tender light blues, spontaneous hints of black and grey which are lost, strong browns that blend and bind the foreground, all of these colours are necessary and serve to emphasise form". The ceramics made by the painter Rambaldi at the 'Nervi' furnace display the brand 'Ilca-Nervi'.*

*The grace and poetry found in Martini's ceramics are absent in many of those by Pablo Picasso, an artist whose ceramics recall ancient and modern styles and with his fervent imagination he assimilates this aesthetic into new world famous works. It's hard to find the poetic beauty of Martini's ceramics, even in Chagall's majolics, whose pallet is extravagant and vibrant. To fully understand the sacred subjects of Martini's majolica ceramics, it is useful to reiterate a particular text written by Martini himself, whereby he asserts a certain trust of the artist. He writes, "If an artist would feel trusted by society, we would see the tepid people become accustomed, the best people would reassure themselves, and the Churches would be renewed and enriched again with masterpieces. On the contrary, the mistrusted create doubt, fear and uncertainty, and this therefore influences a mediocre artwork".*

*Martini's L'annunciazione (The Annunciation) e Visitazione (Visitation) are interesting examples for their brilliant composition. In The Annunciation, the archangel Gabriel approaches one side of the tent, announcing news to the Virgin of his motherhood. On the other side, Mary the humble Ancella, kneels in a mystical contemplation to accept the divine will. While, the artwork Visitation represents a deep and affectionate embrace between the two mothers Mary and Elizabeth, the mother of St. John the Baptist. The architect Labò writes that Martini wanted to execute a simpler colouring in these two compositions. As opposed to the majolica tiles which he was presenting at the Galleria Pesaro in Milan, November 1927, which were his classic blue and white colours of Savona, they comprised of a more modern and vibrant stain which resulted in an elegant appearance, leaving the sculpture to be seen for itself.*

*In the artwork Fuga in Egitto, St. Joseph is called upon by the invitation of the Angel, who asked the Madonna to climb and ride the donkey, she is enclosed in a wide cloak as she holds the divine child close to her chest, protecting him from the cold. "She is a young superb Queen, and St. Joseph is a poor pilgrim!" wrote Lionello Venturi.*

*In the monotype Madonna With The Child of the Labò Collection, Martini represented Virgin Mary in a pensive manner, placed at the center of the concave plate, holding baby Jesus in her arms who feels the tender affection of his mother's affection. The figures of the Virgin and the Child are covered with a thin layer of whitish enamel and a hint of blue, whereas the blue in Della Robbia's is distributed with meticulous uniformity.*

*Madonna della Misericordia is an important example of the artist's work for it reveals a true rejection of traditional rules. Martini represented the 'Beato Botta' kneeled on the ground with his hands raised to the heavens above, imploring pity, as he hides his face in the Virgin's dress. In the statue of San Sebastiano, the Saint is alone as he rises on top of a rustic stool, showing his dedication to God.*

*After some time, Martini wrote that his world "begins with the Nativity scene, as that was the day when*

the most vague and mysterious story emerged” and as such he dedicated the two ceramics in honour of this great event. In the *Small Nativity*, Martini represented the birth of Jesus, which he placed at the top alluding to the heavens, and the religious idea that god is above to oversee and dominate all humankind. Madonna and Saint Joseph are placed next to Jesus, and next to them is then an Angel, an ox and the donkey. The three wise men are below with the two shepherds, they are climbing towards the tiny hut, while a shepherd rests next to his sheep. Martini wrote “in religious parables, artists can too become characters in sacred drama” so one can most certainly discern that this humble Shepard is the figure of the artist himself, telling the story of the mysterious birth of Messiah. The *Presepio grande (Large Nativity)* was executed at the end of 1926 for the Oratorio Ligure at the Monza’s Triennale, Martini placed three tall trees, at the base of a tree under a tent is a little baby wrapped up resting. The Virgin Mary and Saint Joseph, the ox and the donkey are close by the baby. The wise men are with two shepherds on the sides, offering the gifts. Two are standing upright, while the eldest is kneeling in the middle, in an act of adoration. If one looks closer behind the curtain, there is a detail of mystical poetry. A shepherd is playing the bagpipe amidst his sheep. Martini also dedicated an important trilogy to San Giorgio, Saint George the protected saint of Genova. The statue represented Saint George on a horseback, he is holding a spear as he strikes it into the dragon, saving the virgin Mary. The second one depicts the Virgin Mary rescued from the dragon, and the third one enhances the marriage of the Virgin Mary with the Prince, who are adorned in ornate garments. Martini also created six impressive artistic Stations of the religious procession *Via Crucis* for the Ligurian Oratory during the Third Monza’s Triennale. In the two panels Jesus mocked by the Jews and Jesus stripped and watered with gall, Martini highlights the mystical figure of Christ surrounded by a bunch of Jews who beat and mock him. In the other four representations of *Via Crucis*: The meeting with Veronica, The meeting with the mother, Jesus deposed from the cross, and Jesus accompanied to the sepulcher, Martini made particular emphases on depicting pain, especially the pain of the Mother at the time when she discovers her son dripping blood, as he tries to console her on the road to Calvary. Martini asserted “That greatly profound pain is a pain detected for eternity, and it no longer cried because it is so much greater than passenger’s outburst which creates oblivion”.

In the impressive artworks the *la Istoria di Sant’Orsola (History of Saint Orsola)* and in those of the *Parabola del figliol prodigo (Parable of the prodigal son)*, the artist from proceeds from sculpture to painting. Martini knows the history of Saint Orsola because the Saint is highly revered in his hometown region of Veneto. The Saint Orsola is represented in a fresco of the 14th century in the gallery of Treviso, and she’s also depicted in the work of Carpaccio at the Saint Orsola school in Venice. Saint Orsola has been a recurring theme in painting, and in Martini’s case sculpture for he represented her with sweet affection in the seven small dishes, which are mostly concerning the idea of maternal separation, such as the final farewell from the boat and during her prayer. She faces the martyrdom with a great peacefully feelings. The six interesting ceramics representing the Parable of the Prodigal Son were conceived with poetic drama, especially when the son who is astray and all alone caring for pigs, decides to return to his paternal home and he is forgiven by his father. These ceramics were an irresistible attraction for Martini and he expressed this joy to his friend Manlio Trucco when he announced the finished panels of *Via Crucis* he also said “to observe

them with curiosity". In a last group, we can have the artist's ceramics that represent still life and animals. The composition of the still lifes are sober, simple and elegant. Martini sculpted three fish on a plate, leaving the background composed of drape. In the ceramic *Coppa dell' Abbondanza* exhibited at the 16th Venice Biennale, Martini combined different kinds of fruits together in a bowl and at the bottom the space is represented by a hopping white dove. The incredible collection of Count Ottolenghi includes bowls with fruits, walled on the balcony of a staircase, as well as a plate comprising of several flowers linked together at the top while at the bottom there lies a bunch of grapes and other fruit. In his ceramics, the goose are another recurring motif which Martini uses several times, always highlighting their light fluffy feathers. Among the many other works, the Ottolenghi Collection includes the interesting artwork *Circus horse* where Martini represents with utter elegance a horse who lays its paw on a ball. The artist dedicates this particular artwork to the *Elephant*, which bares raising its fangs and proboscis upwards toward the big pachyderm. The *Heron*, with a long bent neck and the *Francolin* who pampers on the ground are also very elegant artworks.

Other significant monotypical works are *The Swarm of Seagulls* and the *Squirrels* that climb on branches of a tree, and in the latter he depicted a rabbit, eagle and an owl all dancing around the bear which plays the lids.

Martini's ceramics are covered with slightly coloured enamel that emphasises the simple line and the hand crafting ability of the sculptor. By comparison to Pablo Picasso's pottery particularly his owl, the pigeon and the dove, one can see that the work of the painter prevails over the sculptors work.

These small ceramics by Martini brought a breath of art and life into the furnaces of Albissola, and many of them were proudly exhibited at Villa Faraggiana.



*Ritratto fotografico di Arturo Martini, 1923*

Parigi grande baraccone di fiera,  
piatanza che ti disgusta e che ami  
perché non puoi capire come è  
stata possibile a fare -  
Le case quelle di pietra che trovano  
una volta nei villaggi si sono  
trasportate a Parigi perché i clowns  
e le ballerine amovibili hanno  
deciso di non più viaggiare -  
allora tu vedi la via rovesciata  
qui per ricordare al pagliaccio  
che sbrighi le chiacchiere come che  
tu conosceri anche al tuo piccolo  
paese -  
Visto molto bene, questo mi vien  
da a vita un'lettera dove è  
tutto obbligato, bisogna vedere  
bisogna piangere, bisogna mangiare

è tutto male ~~est~~ periti e tutto  
nel programma -

Ok, come comprendo la tua  
voglia di raffinato a dormire  
e non aver la tromba della  
sveglia negli appuntamenti per  
gli affari che non verranno  
mai a fatto che tu non sia  
capace a giocare il giro della  
morte o fare il factico del  
tempo —

La mia disperazione è il man-  
giare mi riduro a pane e  
formaggio perché qui tutto è  
improbabile tutto è troppo  
cotto tutto è disgustoso ma  
il mio palato leggero e semplice  
come la carne naturale natura



piace e desidera per equilibrare  
la mia mentalità - troppo agitata  
e complicata -

Il cartone e il pasticcio ha  
trovato il suo secolo di  
gloria -

Abbracciamoli  
ti prego in questi giorni alle  
tue genti - ~~Chimici~~ signori  
e con alle piccole pitture  
della tua fabbrica

Tuo Martini

molto ammucchiato di  
gloria

GALLERIA PESARO • MILANO

**MOSTRA  
INDIVIDUALE**

DEL PITTORE

**ANDOR DE-HUBAY**

E DELLO SCULTORE

**ARTURO MARTINI**



NOVEMBRE 1927

# Mostra individuale del pittore Andor De-Hubay e dello scultore Arturo Martini

Mario Labò

Novembre 1927

Questo tumultuoso Arturo Martini, inquieto e nomade, assillato da un bisogno febbrile di creare, di espandersi, di sfogare il fermento di immagini che gli ferve dentro, ha trovato nella ceramica la materia docile e pronta, più atta ad assecondare l'estro vertiginoso di un momento particolarmente fortunato.

Già scaltrito da esperienze fatte in passato a Treviso nei laboratori ceramici di Gregorj, egli iniziò verso la fine del 1926, col *Presepio* richiestogli per l'Oratorio Ligure della III Biennale di Monza, questo nuovo episodio della sua attività. Per lo stesso Oratorio, modellò ancora sei scene della *Via Crucis*.

Soddisfatto dei risultati, preso un'altra volta dagli splendori dello smalto, si diede allora con gioia frenetica a modellare la numerosa serie dei gruppi che vengono ora fatti conoscere al pubblico, e sono il frutto di pochi mesi di lavoro tormentoso ma felice, nell'estate di quest'anno.

Essi rispecchiano perfettamente le migliori qualità di Martini. Ed anzitutto la sua fertilissima inventiva, che gli permette di affrontare i temi più vietati, senza rischio di trovarsi mai fra i luoghi comuni, neppure dell'iconografia. Lo stesso presepio, in due varianti quasi antitetiche una dell'altra, una che ha per protagonista un vuoto, l'altra che è tutta un pieno compatto come una roccia, non ha che fare con alcuna delle versioni conosciute. E la *Giuditta*, balzata ignuda dal letto, barcollante, coprentesi gli occhi con un braccio per non vedere l'immane testa sanguinosa, tra le due calme, della servente abituata alle stragi, e della guardia che dorme, impersona la tragedia con un dinamismo inusitato. E così tutti gli episodi, *L'annuncio* che ci fa quasi attendere il momento in cui Maria udrà le parole della salvezza angelica, la *Venere nascente* in cui, posto che si è nel regno della favola, le conchiglie mettono addirittura la vela, per navigare verso il lido fiorito, hanno un che di nuovo, non artificioso, non di accessorio, ma sostanziale.

Onde è chiaro, che l'estro di Martini è poetico insieme che plastico.

Ma è soprattutto, vigorosamente, impeccabilmente plastico. Perciò sono a lui possibili azzardi che in altri farebbero parlare di "sconfinamenti" della scultura nella pittura. Come questo *Orfeo*, in cui l'esta-

si che impietra gli animali li fa parer quasi virgulti di una bella pianta ornamentale. Come gli abbozzi di paesaggio, che sono soltanto pretesti a svolgimenti e contrapposizioni di masse.

Il senso plastico, la voluttà del volume denso, hanno tali esigenze di armonie e di equilibri, da diventare architettura. E il Martini raramente si appaga di figure isolate; preferisce i gruppi, più ricchi di risorse chiaroscurali e ritmiche.

Manlio Trucco, il maestro della Fenice di Albissola, con ansia fraterna dipinse e smalta le forme che nella pacifica bottega dei vasai portano una sferzante ventata di modernità. Dopo i primi saggi, di policromia vivacissima, il Martini volle che fosse anche attuata una colorazione più semplice, che riprendesse, con macchia più moderna e vibrata, il bianco e azzurro dell'antica Savona. Ne deriva un effetto calmo, che lascia più a se stessa la scultura; ed è una di quelle condescendenze di cui l'avanguardista Martini è qualche volta capace.

# foto piccola e sgranata

## ARTURO MARTINI

1. - Presepio grande.
2. - Presepio piccolo.
- da 3 a 8. - Stazioni della "Via Crucis".
9. - Annunciazione.
10. - Visitazione.
11. - Fuga in Egitto.
12. - Madonna col Bambino.
13. - Giuditta.
14. - San Sebastiano.
15. - Orfeo.
16. - Nascita di Venere.
17. - Centauro.
18. - La schiava del mostro.
19. - La nave e la balena.
20. - Il sogno della contadina.
21. - Il suicidio della romantica.
22. - La gabbia d'oro.
23. - Sogno.
24. - Il pensieroso.
25. - Gli amanti.
26. - Le sorelle.
27. - Bagnanti.

# *Exhibition paintings by Andor De-Hubay together with sculptures by Arturo Martini*

*Mario Labò*

*November 1927*

*The tumultuous artist Arturo Martini is an inquisitive nomad, beleaguered by a febrile urge to expand and release the ideas fermenting inside his flourishing imagination. Martini has found ceramic to be a ready and docile material, fit to satisfy his impulsive desire to create.*

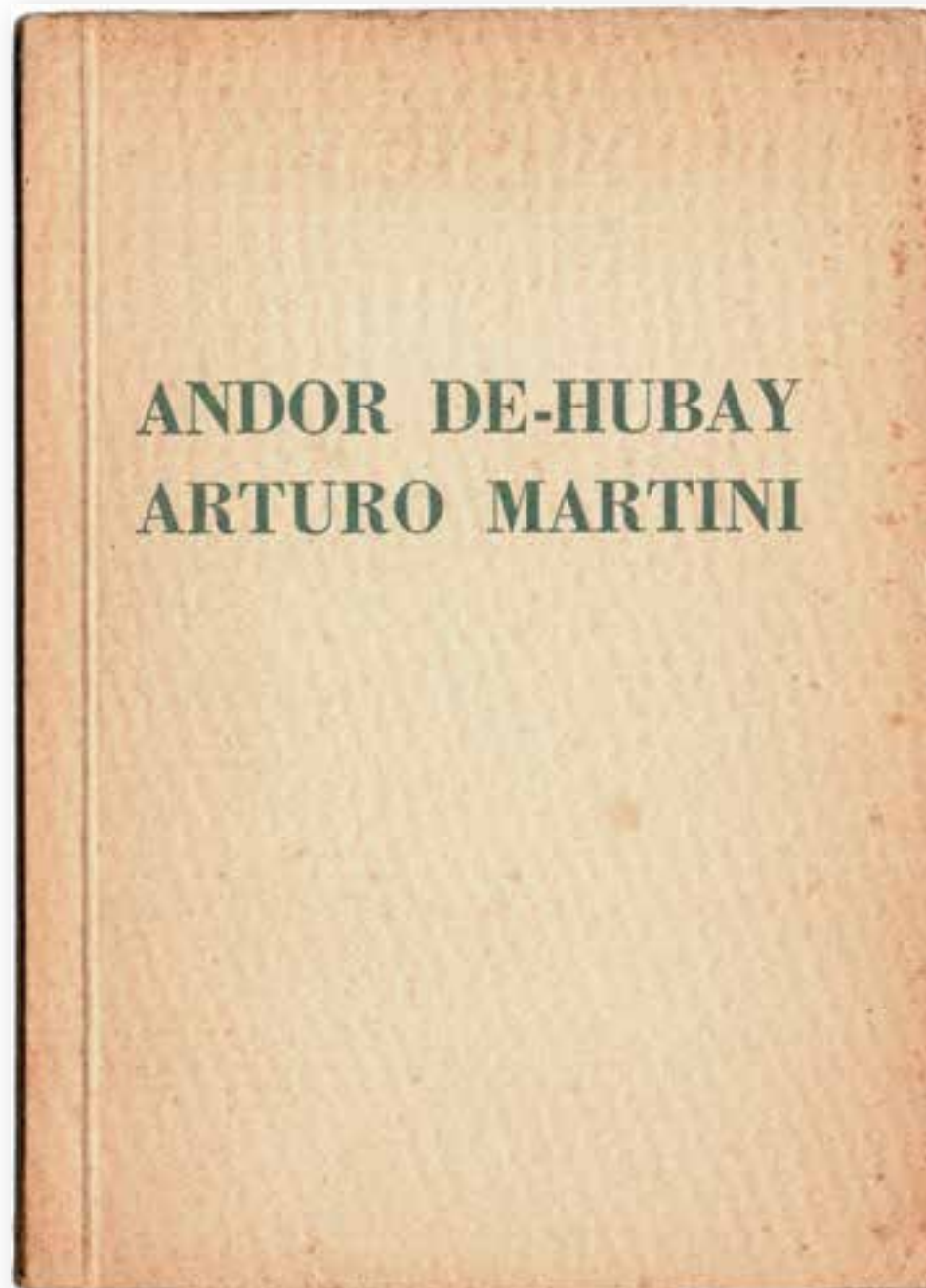
*Martini began sculpting ceramics towards the end of 1926, after his work experience in Treviso at 'Gregorj's' ceramic workshops. When Martini was called to present Presepio at the 'Oratorio LigurÈ' of the III Biennale in Monza, it was an event that marked a turning point in his career. Alongside this sculpture, he also created six scenes of the Via Crucis. Content with his outcomes and captivated by the splendour of enamel, Martini dedicated his talent to produce a diverse series of sculptures, the result of many months of hard work. This series is the quintessential representation of Martini's oeuvre. In that, it his prolific and inventive nature which allows him to address even the most obsolete themes such as in iconography, without the risk of being cliché.*

*Martini created the same nativity tale in two unprecedented, almost antithetical renditions. The first is void of a protagonist, while the other is full and compact as though it is a rock. Judith embodies the concept of tragedy with an unusual dynamism; jumping naked from the bed, staggering, covering her eyes with one arm so as not to see the bleeding head, between the servant who calmly gazes as though she is accustomed to the massacres, and the guard who sleeps. The same concept is carried throughout all the episodes, which are innovative and meaningful without being forced. For instance, the episode of The Annunciation evokes an anticipation for the moment when Mary will hear the words of the angelic salutation; in the episode of the Nascent Venus the shells actually sail and navigate towards the flowered beach.*

*Martini's style is particularly vigorous, poetic, and above all impeccably sculptural. This allows him to venture and use ceramic in a unique way that others could not try without "over doing" it. In the work Orpheus, the 'ecstasy' petrifies the animals and they appear almost like branches of a beautiful ornamental plant; as with the sketches of landscapes are mere facades so as to reveal mass conflict.*

*Martini creates volume that is both dense and voluptuous and his work is harmonious and balanced in such a way that the sculptures become architectural. Martini is rarely satisfied with the use of isolated figures, hence he prefers to make groups and intensify the use of patterns and chiaroscuro.*

*Manlio Trucco, the shop owner and ceramic master of Fenice di Albissola painted and glazed pottery with a touch of modernity. After the first essays about lively use of colour, Martini pursued a far more simple colour pallet with a touch of vibrance and modernity to capture the antique blue and white colours of Savona. A colour pallet such as this has a calming effect on the viewer, leaving more to the viewer than to the sculpture itself, a compromise which the avant-gardist Martini is sometimes capable of.*









**LE TERRECOTTE  
E LE MAIOLICHE**

**Lo Zio, 1926**

terracotta / *earthenware*

34 x 21 x 16 cm







**Trilogia dei Re - Sposalizio dei Principi, 1926-27**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

94 x 49 x 24 cm









**Trilogia dei re - La leggenda di San Giorgio, 1926-27**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

94 x 43 x 23 cm







**La gabbia d'oro, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

27 x Ø 17 cm







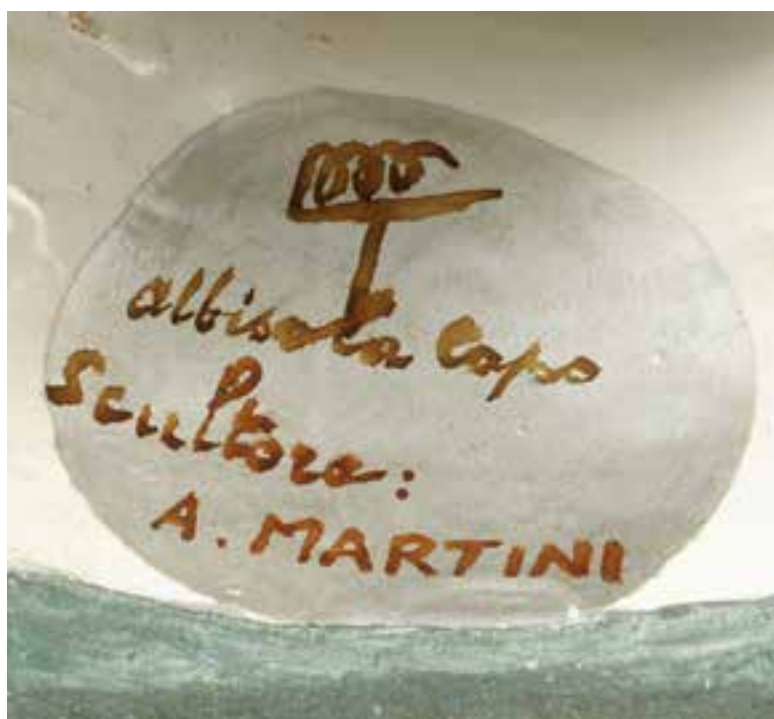




**Il pensieroso, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

25 x 14 x 11 cm









**Gli amanti, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

20 x 17 x 15 cm





**L'attesa, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

25,5 x 20 x 14 cm







**Il sogno della contadina, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

27 x Ø 26 cm









**Piccolo centauro, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

24 x 11 x 13 cm











**Orfeo, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

33 x Ø 28 cm







**Castello incantato - La nave e la balena, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

24 x Ø 26,5 cm











**Presepio grande, 1926-27**

terracotta / *earthenware*

47 x Ø 56 cm

*“Il mio Presepe sarà originale e nuovo.  
Non pazzie, ma stupori e divinità moderne”*





















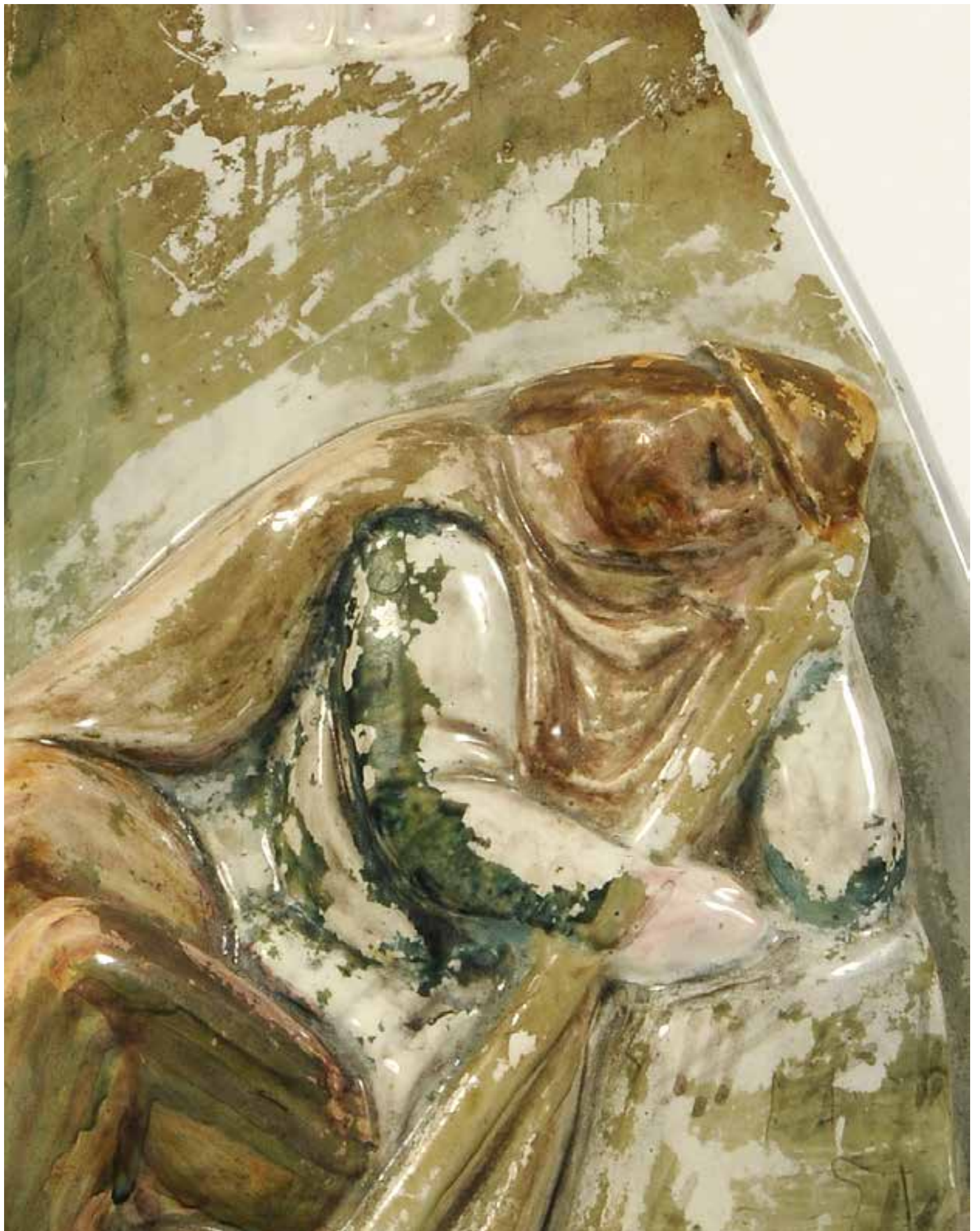
**Giuditta, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

30 x Ø 28,5 cm















**Visitazione, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

28 x Ø 22,5 cm









**Visitazione, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

28 x Ø 27 cm









**Fuga in Egitto, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

29 x Ø 17 cm



**Annunciazione, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

30 x Ø 23,5 cm









**Annunciazione, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

29 x 25 x 23 cm











**San Sebastiano, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

36 x Ø 16 cm







**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
39 x 30 x 7 cm









**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
39 x 30 x 7 cm







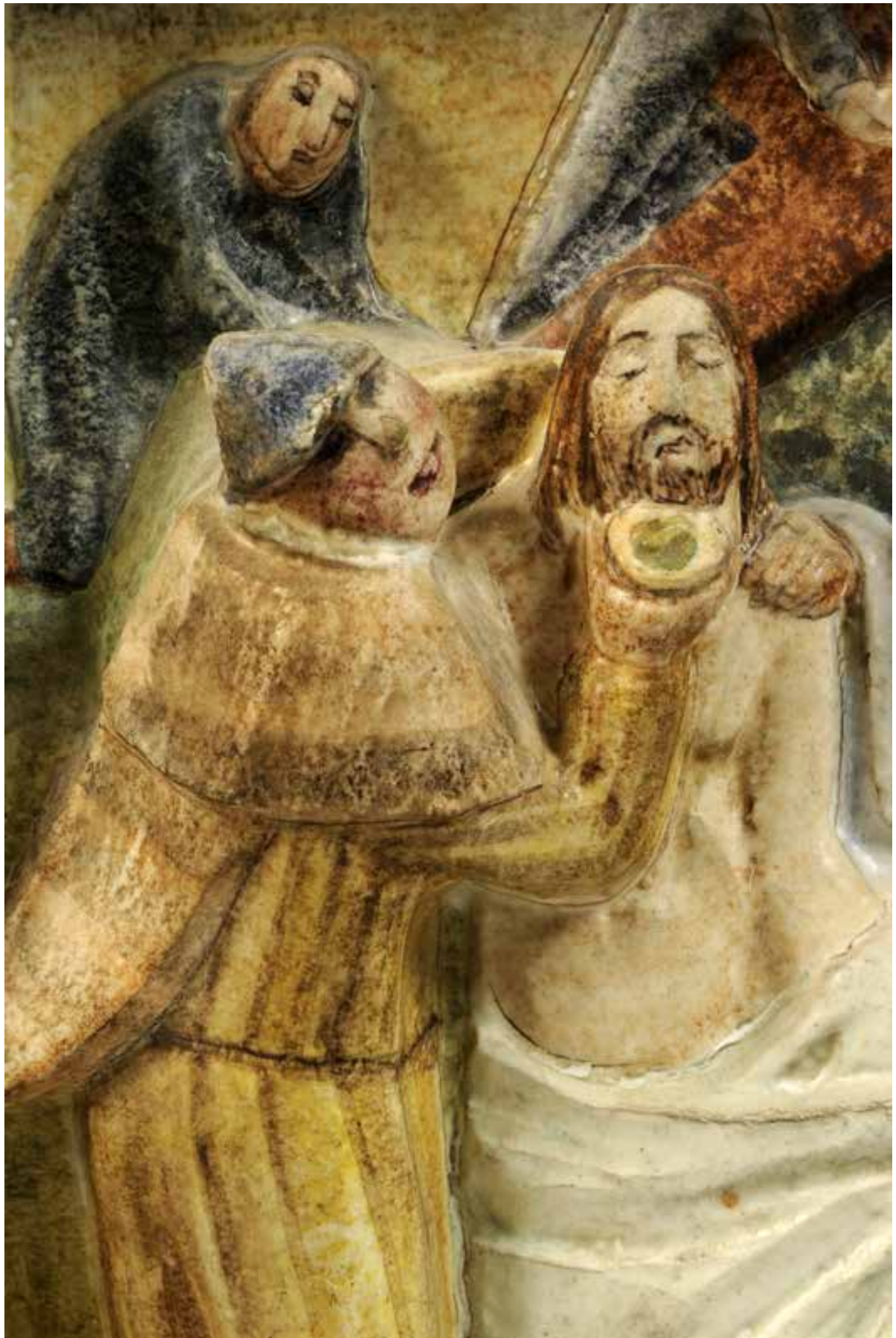
**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
39 x 30 x 7 cm





**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
38 x 28,5 x 7 cm

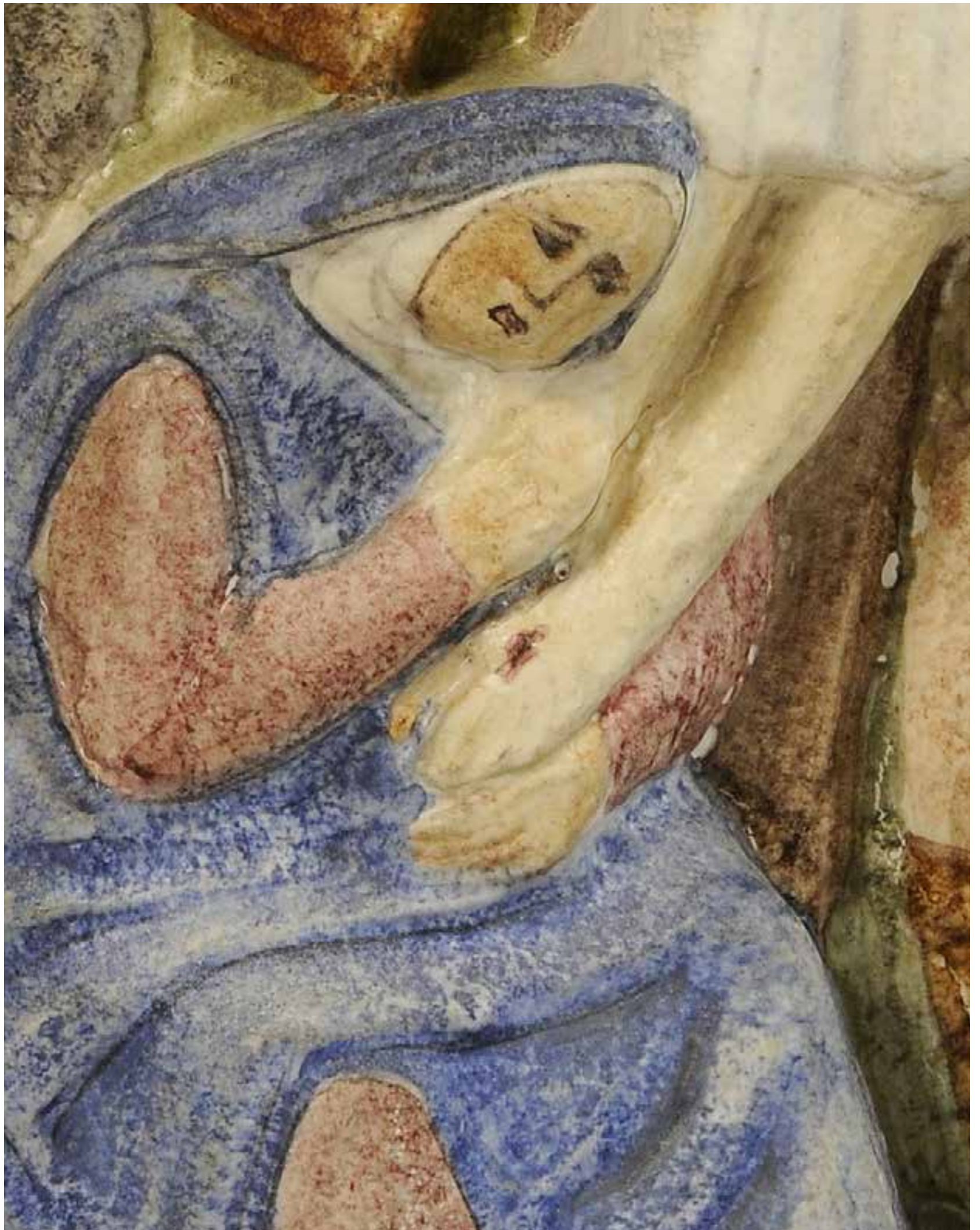






**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
39 x 30 x 7 cm









**Via Crucis, 1927**  
maiolica policroma  
*polychrome majolica*  
39 x 30 x 7 cm



**Parabola del figlio prodigo**

**La divisione dei beni, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm



**Parabola del figliol prodigo**

**La partenza, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm



ISTORIA  
DEL  
FIGLIOL  
PRODIGO

1401 fin

**Parabola del figliol prodigo**

**La vita dissoluta, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm







**Parabola del figliol prodigo**

**Il mandriano, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm



**Parabola del figliol prodigo**

**L'abbraccio della madre, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm



**Parabola del figliol prodigo**

**Il perdono, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

Ø 21,5 cm



**Le collegiali, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

17,5 x 12,5 x 12 cm











**Le collegiali, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

17,5 x 13 x 12 cm





**I briganti, 1927**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

18 x 11 x 9 cm





**Pesci, 1928**  
maiolica dipinta / *hand painted majolica*  
34,5 x 47 x 7,5 cm







**Oca,** 1928  
maiolica dipinta / *hand painted majolica*  
35 x 48 x 9 cm





**Gli Dei stanchi - Le tre Grazie, 1928**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

32 x 28 x 7 cm



**San Giorgio, 1928**

maiolica dipinta / *hand painted majolica*

31 x 29 x 7 cm



**Cavallo, 1926**

terracotta / *earthenware*

58 x 52 x 23 cm









**Bagnante, 1929**

terracotta / *earthenware*

40,5 x 26,3 x 13 cm



**Bagnante, 1929**

terracotta / *earthenware*

47 x 35 x 14 cm



**La Nena, 1930**

terracotta / *earthenware*

45 x 30 x 31 cm

*“...il busto di una ragazzina con le trecce  
accerchiante, il berrettuccio e una trasognata  
timidezza nel viso già serio. L'immagine era  
ancora cieca. 'Ora la sveglia', ci disse...”*















Arturo Martini, Autoritratto, 1924, coll. privata

Arturo Martini (Treviso 11 agosto 1889 – Milano 22 marzo 1947) è stato il più importante scultore italiano della prima metà del '900. Cresciuto in una famiglia di modeste condizioni economiche, ha trovato nella città natale personalità come l'abate Luigi Bailo e l'imprenditore di ceramiche Gregorio Gregorj che lo hanno accompagnato nei primi passi e gli hanno reso possibile una formazione adeguata alle precoci predisposizioni dimostrate già nella Scuola Serale di Treviso e poi a Venezia presso lo studio di Urbano Nono. Dotato di una naturale abilità grafica, resa pubblica da giovanissimo nelle caricature ospitate nel periodico trevigiano *L'oca*, Martini ha presto dimostrato alto interesse per la modellazione, trovando quindi nelle manifatture di Treviso ampia possibilità di esprimersi. Per Gregorj egli ha realizzato fin da giovane notevolissime ideazioni in ceramica che ha fin da subito proposto quali equivalenti delle sculture. Affermatosi nelle Mostre d'arte trevigiane fin dal 1907 e alle Mostre giovanili di Ca' Pesaro a Venezia dirette da Nino Barbantini dal 1908, Arturo Martini ha colpito amici artisti, collezionisti e critici d'arte con sculture (in ceramica) come *Fanciulla piena d'amore*, diventata una vera e propria icona della stagione artistica veneziana dei primi '900. Nel 1912 aveva trascorso un lungo periodo con Gino Rossi a Parigi dove aveva potuto esporre al Salon d'Automne; nella capitale francese aveva fatto ritorno anche all'inizio del 1915. Dopo la Grande Guerra è tornato alla scultura, avendo da poco pubblicato a proprie spese a Faenza il liber mutus *Contemplazioni*, un enigmatico commiato xilografico – privo di parole e privo di immagini – dagli ideali espressivi giovanili e un varco aperto verso una maturità ancora non esperita ma ben presto attestata dalle sculture esposte alla mostra di Ca' Pesaro del 1919: *Fanciulla verso sera*, *L'amica del cipresso* e *La monaca*.

Trasferitosi a Milano e sposatosi a Vado Ligure con Brigida Pessano, da cui ha avuto due figli, Martini realizza per la città della moglie il Monumento ai Caduti, prima sua opera di grandi dimensioni. Entrato in contatto con il raggruppamento di "Valori Plastici" di De Chirico e Carrà si trasferisce a Roma e ad Anticoli Corrado, realizzando per conto di un artista statunitense un grandioso Monumento ai Pionieri per la città di Worcester, da poco restaurato e ricollocato in situ. In questo momento di crisi, attorno al 1925-1926, l'artista ritorna alla ceramica e modella un ciclo di opere per la fornace dell'amico Manlio Trucco, destinate a grande fortuna e a lasciare un segno inestinguibile nella produzione di ceramica italiana di piccola serie (*Piccolo presepe*, *Grande presepe*, *Via Crucis*, *Il sogno del centauro*, *La bagnante* e tutte le opere esposte in questa occasione). Con il sostegno e l'approvazione dell'architetto Mario Labò le espone in parte alla Terza Biennale di Monza nella primavera del 1927 e in maggior numero a novembre nella mostra personale alla Galleria di Lino Pesaro a Milano, con un testo in catalogo di Mario Labò; nel maggio, al fine di un aggiornamento sentito in tutta l'urgenza del momento, aveva soggiornato per alcune settimane a Parigi. Successivamente, nel 1930, propone sempre a Monza (dove nel frattempo è stato chiamato a insegnare all'I. S. I. A.) un gruppo di animali in esemplare unico, altrettanto incantevoli per fantasia e per soluzioni plastiche. In questo periodo di insegnamento presso l'Istituto Superiore delle Industrie Artistiche ha come allievi Marino Marini e Mirko Basaldella.

Tornato dunque a modellare, si dedica a sculture in terracotta che trovano nello *Zio* e nella *Nena* (ritratto della figlia Maria) prime prove magistrali, per approdare nelle grandi terrecotte a esemplare unico di due metri, sculture che gli valgono il primo premio alla I Quadriennale di Roma del 1931 (*Madre folle*, *Donna*

al sole, Pastore) e la presentazione di una sala personale alla XVIII Biennale di Venezia del 1932 (Aviatore, Chiaro di Luna, Gare invernali, Il sogno, La veglia). Nel corso degli anni '30 Martini si impegna molto in opere monumentali che sono tuttora riconosciute tra le più interessanti tra quante realizzate durante il ventennio fascista: tra queste primeggiano la Giustizia Corporativa, al Tribunale di Milano e, sempre a Milano, i rilievi sui prospetti dell'Arengario in Piazza Duomo.

Mentre si dedica parallelamente alla pittura in chiave espressionista, all'inizio degli anni '40 è chiamato alla cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, per chiara fama; qui conosce Carlo Scarpa, Mario Deluigi e Alberto Viani e avvia una stagione nuova per la scultura italiana, lavorando la creta e il gesso in modo innovativo e realizzando a Carrara, in marmo, due opere capitali: Donna che nuota sott'acqua (ora a Verona nelle collezioni Domus - Fondazione Cassa di Risparmio) e Tito Livio (a Padova, Palazzo del Liviano, sede della Facoltà di Lettere). L'insegnamento è molto fruttuoso, anche se non mancano dubbi e dilemmi sulla scultura, pensieri che egli esplicita prima nei "colloqui" con Gino Scarpa e poi nel libello *La scultura lingua morta*, pubblicato a Venezia nel 1945 prima di trasferirsi nel bergamasco dove modella in creta il Palinuro. Monumento al partigiano Masaccio, primo monumento alla Resistenza, su commissione del Comitato di Liberazione; in questa fase ha la collaborazione del giovane scultore padovano Roberto Bertagnin che sposerà la figlia del suo Maestro: Maria, resa immortale nella terracotta *La Nena*. Nel 1946 Martini è a Carrara nello studio Nicoli dove viene trasferito in marmo il Palinuro, collocato nella sede dell'Università padovana, al Bo. Trasferitosi a Milano riprende i contatti con artisti come Fausto Melotti e Gio Ponti che lo aiutano in quel momento molto difficile. Muore improvvisamente nella città lombarda nel marzo del 1947. Le ultime sue opere milanesi sono ceramiche e terrecotte.



Arturo Martini was born in Treviso 1889, and was the most important Italian sculptor of the first half of the 20th century. Martini was raised in a modest and humble family and became acquainted with the influential abbot Luigi Bailo and the ceramic entrepreneur Gregorio Gregorj. They both guided and encouraged Martini and led him to have adequate training at the night school Scuola Serale in Treviso and later continue mastering his artistic skills in Venice at the studio of Urbano Nono. Since this very young age Martini started publishing his caricatures on the periodical *L'oca*, proving to have a natural talent in graphic. Martini produced significant ceramics for shop owner Gregorio Gregorj, demonstrating equal talent for sculpture. Martini began presenting his work in art exhibitions in Treviso and Ca' Pesaro from 1907. His natural talent flourished alongside his interest in clay modelling, leading him to the creation of masterpieces as *Fanciulla piena d'amore*. In 1912, Martini spent extensive time with Gino Rossi in Paris, where he was able to exhibit at the Autumn Salon, and later in 1915 he returned to the French capital.

After the Great War Martini returned to sculpture and published a manifesto entitled *liber mutus Contemplazioni*, an enigmatic farewell to xylography, devoid of words and images, a youthful and idealistic expression of maturity yet to be experienced. Soon enough in 1919, he was selected and invited by Nino Barbantini to participate in an exhibition dedicated to young artists where he presented *Fanciulla verso sera*, *L'amica del cipresso* and *La Monaca* at the prestigious Ca'Pesaro Museum in Venice. Martini impressed his friends, prominent collectors and art critics and thus became an icon of the Venetian art scene. Soon after he moved to Milan and he married Brigida Pessano, with whom he had two sons. Around this time Martini produced his first large scale artwork, the *Monumento ai caduti* for his wife's hometown Vado Ligure. Martini moved to Rome and became acquainted with the art collective *Valori Plastici* whose founding members were De Chirico and Carrà. At that time he made the grandiose *Monumento ai Pionieri* of Worcester in the nearby town of Anticoli Corrado on behalf of a US artist.

Around 1925 he returned back to ceramic and he was commissioned by his friend Manlio Trucco, to make a series which would make history in Italian small-scale ceramic making, comprising; *Piccolo presepe*, *Grande presepe*, *Via Crucis*, *Il sogno del centauro*, *La bagnante*, and many more. With the enthusiastic support and encouragement from the architect Mario Labò, Martini exhibited this series at the Third Monza Biennial in the spring of 1927. He went on to exhibit at Galleria Di Lino Pesaro in Milan, accompanying his solo exhibition with an essay written by the art critic Mario Labò.

Shortly after this event, he returned to Paris for some weeks.

In 1930 he was called to Monza where he began his teaching career at I.S.I.A., the local high school of Industrial Art. Here he taught students such as Marino Marini and Mirko Basaldella.

He returned to clay modelling and produced his famous works such as 'Zio' and 'Nena' (the portrait of his daughter, Maria).

Martini exhibited *Madre folle*, *Donna al sole* and *Pastore* which earned him the first prize at the 1931 I Quadriennale of Rome, and in 1932 in a solo show he exhibited *Aviatore*, *Chiaro di Luna*, *Gare invernali*, *Il sogno* and *La veglia* at the XVIII Venice Biennale. During the 1930s, Martini dedicated his talent to producing monumental works which are recognized to this day as some of the most interesting examples

*of Fascist sculpture. Among the first of these there was Giustiza Corporativa erected at the Courthouse and the monument of Arengario in Piazza Duomo, both in Milan. Alongside ceramic making Martini also dedicated himself to expressionist painting.*

*At the beginning of the 1940s he was called to the chair at the Academy of Fine Arts in Venice, where he met Carlo Scarpa, Mario Deluigi and Alberto Viani.*

*During this time, he extended his innovative approach to sculpting Carrara marble producing Donna che nuota sott'acqua (housed in Verona at the Domus Cassa di Risparmio Foundation) and Tito Livio which can be seen in Padua, at the Palazzo Liviano.*

*Despite Martini's doubts and dilemmas about sculpture, he expressed fruitful and innovative thoughts first in the Colloqui with Gino Scarpa and later on in the pamphlet La scultura lingua morta published in Venice in 1945.*

*In the same year, Martini modeled in clay the Palinuro also called Monumento al partigiano Masaccio: the first monument of Resistance commissioned by the Liberation Committee. Around this time, he started collaborating with the young Paduan sculptor Roberto Bertagnin who then went on to marry Martini's daughter Maria, who was depicted in the famous terracotta sculpture Nena. In 1946 Martini worked in Carrara at the Nicoli studio where he transforms his Palinuro into a marble sculpture. The artwork is currently housed at the University of Padua. Later, when Martini moved to Milan, he became acquainted with artists such as Fausto Melotti and Gio Ponti, who were supportive during this difficult period toward the end of his life. He moved back to Milan and produced his last works of pottery and terracotta. Arturo Martini passed away suddenly in Milan, 1947.*

## Note bibliografiche

Non c'è grande mostra su Martini che non abbia presentato sculture in ceramica all'interno del proprio itinerario espositivo; e dunque tutti i cataloghi relativi sono documenti da cui risulta l'impegno in ceramica dell'artista nonché il rapporto con tutte le altre tecniche e con i diversi materiali che lo scultore ha lavorato e dominato. Oltre alla bibliografia citata nell'introduzione, in particolare il volume monografico di Costantino Barile e il Catalogo ragionato delle sculture, si rinvia a: Elena Pontiggia, *Arturo Martini. La vita in figure*, Milano 2017 (con ampia bibliografia aggiornata).

Dopo le mostre storiche – III Biennale di Monza 1927, Mostra personale di ceramiche alla Galleria Pesaro di Milano 1927 e IV Triennale di Monza 1930 - le ceramiche e le terrecotte di Martini sono state esposte in numero variabile in tutte le grandi mostre organizzate postume.

Si comincia quindi dalla *Prima mostra postuma di Arturo Martini* a Treviso nel 1947 e dalla grandiosa antologica sempre nella città natale nel 1967 (*Arturo Martini*), curate entrambe da Giuseppe Mazzotti e si arriva fino all'attuale esposizione della Collezione Barile presso la Galleria Contini di Cortina d'Ampezzo. Tra questi due estremi vanno ricordate almeno le esposizioni più importanti: nel 1963 il IV Festival della Ceramica a Villa Faraggiana di Albissola, curata da Costantino Barile che per l'occasione ha pubblicato la monografia su *Arturo Martini ceramista*; la antologica di Milano del 1985 curata da Claudia Gian Ferrari e Mario De Micheli (*Arturo Martini*), ma soprattutto la mostra di terrecotte e ceramiche curata da Gianni Vianello presso la Galleria Daverio, sempre a Milano nello stesso anno; tutte le mostre organizzate a Treviso (*Il giovane Arturo Martini*), Matera (*Da Valori Plastici agli anni estremi*), Venezia (*Martini a Venezia. Opere degli anni Quaranta*) e Aosta (*Martini il gesto e l'anima*) in occasione del centenario della nascita dell'artista, 1989; la mostra del 1991 curata da Fabio Benzi ad Anticoli Corrado (*Martini ad Anticoli Corrado*) e l'antologica di Milano del 2006 curata da C. Gian Ferrari, L. Velani e E. Pontiggia (*Arturo Martini*) e infine: *Arturo Martini. Armonie*, a cura di Claudia Casali, al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza nel 2013.

Moltissime inoltre le occasioni espositive dedicate esclusivamente alla ceramica italiana del '900 in cui sono state proposte opere di Martini: *Albisola 1925. Ceramica degli anni '20*, curata da Massimo Trogu e Arrigo Cameirana, Albisola 1979; la *Mostra della ceramica italiana 1920-1940*, a Torino nel 1982; *Scultura e ceramica nell'arte italiana del XX secolo*, curata da Gian Carlo Bojani e Vittorio Fagone a Bologna nel 1985 e, sempre a Bologna nel 1989, *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Fabrizio D'Amico e Flaminio Gualdoni; *Arturo Martini: opere edite e inedite*, alla Galleria Diedo di Bassano del Grappa nel 1996; *La ceramica degli artisti 1910-1997*, alla Galleria Netta Vespignani di Roma nel 1997; *L'omaggio a Martini* all'interno della 40° *Mostra della ceramica di Castellamonte*, a cura di Nicola Mileti, nel 2000; *Arturo Martini. Ceramica lingua viva*, a cura di Liliana Ughetto, all'interno della *Biennale di Ceramica nell'arte contemporanea*, Liguria (varie sedi) 2003; e *La ceramica prende forma*, a cura di Alberto Crespi, Monza, Galleria Montrasio Arte 2015.

## ***Bibliographic notes***

*This no major exhibition on Martini that has not presented the ceramic sculptures found within its exhibition. All the related exhibition material is denotative of the artist's commitment to ceramics and his relationship with other media and techniques which he mastered.*

*In addition to this bibliography, there are further details available in the text by Costantino Barile, as well as by Pontiggia, Elena. Arturo Martini. La vita in figure. Milan, 2017 which presents an extensive and updated bibliography.*

*After Arturo Martini made his debut at the prestigious III Biennale di Monza (1927), at Pesaro Gallery (Milan, 1927) followed by the IV Triennale di Monza (1930), his ceramics and terracotta sculptures were widely exhibited and collected across numerous institutions, galleries and museums. The first retrospective of Martini (Prima mostra postuma di Arturo Martini) took place in Treviso in 1947 and twenty years later in 1967 (Arturo Martini), both curated by Giuseppe Mazzotti. Now to celebrate the art of Arturo Martini, the private collection of Costantino Barile brings together an overview of the prolific artist, to be held at Contini Art Gallery in Cortina d'Ampezzo. In 1963, Costantino Barile curated a momentous exhibition of Martini which took place at the Villa Faraggiana in Albissola and for the occasion he published a monography of the artist entitled Arturo Martini ceramista. Later in 1985, Claudia Gian Ferrari and Mario De Micheli curated an exhibition of Martini which was held in Milan. That same year, curator Gianni Vianello also put together a show at the Daverio Gallery, in Milan. In 1989 several exhibitions were organized in Treviso (Il giovane Arturo Martini), Matera (Da Valori Plastici agli anni estremi), Venezia (Martini a Venezia. Opere degli anni Quaranta) and Aosta (Martini il gesto e l'anima) to honor the one hundredth year anniversary of Arturo Martini's birth. In 1991 Fabio Benzi curated an exhibition at Anticoli Corrado (Martini ad Anticoli Corrado). In 2006, a retrospective took place in Milan curated by C. Gian Ferrari, L. Velani e E. Pontiggia entitled Arturo Martini. In 2013 Claudia Casali curated Arturo Martini. Armonie, held at the Ceramics International Museum in Faenza.*

*Over the last century, on numerous occasions, many of the artists' works have represented Italian ceramics of twentieth century, such as: Albisola 1925. Ceramica degli anni '20, curated by Massimo Trogu and Arrigo Cameirana (Albisola, 1979); Mostra della ceramica italiana 1920-1940 (Torino, 1982); Scultura e ceramica nell'arte italiana del XX secolo, curated by Gian Carlo Bojani and Vittorio Fagone (Bologna, 1985); Scultura e ceramica in Italia nel Novecento, curated by Pier Giovanni Castagnoli, Fabrizio D'Amico and Flaminio Gualdoni (Bologna, 1989); Arturo Martini: opere edite e inedite, at Diedo Gallery (Bassano del Grappa, 1996); La ceramica degli artisti 1910-1997, Netta Vespignani Gallery (Rome, 1997); L'omaggio a Martini celebrating the 40°Mostra della ceramica di Castellamonte, curated by Nicola Mileti, 2000; Arturo Martini Ceramica lingua viva, curated by Liliana Ughetto during the Biennale di Ceramica nell'arte contemporanea (Liguria, various locations, 2003); and La ceramica prende forma, curated by Alberto Crespi, Galleria Montrasio Arte (Monza, 2015).*





**Lo Zio, 1926**  
 terracotta / earthenware  
 34 x 21 x 16 cm  
 pag. 50



**Trilogia dei Re - Sposalizio dei Principi, 1926-27**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 94 x 49 x 24 cm  
 pag. 54



**Trilogia dei re - La leggenda di San Giorgio, 1926-27**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 94 x 43 x 23 cm  
 pag. 58



**La gabbia d'oro, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 27 x Ø 17 cm  
 pag. 62



**Il penseroso, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 25 x 14 x 11 cm  
 pag. 66



**Gli amanti, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 20 x 17 x 15 cm  
 pag. 70



**L'attesa, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 25,5 x 20 x 14 cm  
 pag. 72



**Il sogno della contadina, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 27 x Ø 26 cm  
 pag. 74



**Piccolo centauro, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 24 x 11 x 13 cm  
 pag. 78



**Orfeo, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 33 x Ø 28 cm  
 pag. 82



**Castello incantato - La nave e la balena, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 24 x Ø 26,5 cm  
 pag. 86



**Presepio grande, 1926-27**  
 terracotta / earthenware  
 47 x Ø 56 cm  
 pag. 90



**Giuditta, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 30 x Ø 28,5 cm  
 pag. 100



**Visitazione, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 28 x Ø 22,5 cm  
 pag. 106



**Visitazione, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 28 x Ø 27 cm  
 pag. 110



**Fuga in Egitto, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 29 x Ø 17 cm  
 pag. 114



**Annunciazione, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 30 x Ø 23,5 cm  
 pag. 116



**Annunciazione, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 29 x 25 x 23 cm  
 pag. 120



**San Sebastiano, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 36 x Ø 16 cm  
 pag. 124



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 39 x 30 x 7 cm  
 pag. 128



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 39 x 30 x 7 cm  
 pag. 132



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 39 x 30 x 7 cm  
 pag. 136



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 38 x 28,5 x 7 cm  
 pag. 138



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 39 x 30 x 7 cm  
 pag. 142



**Via Crucis, 1927**  
 maiolica policroma  
 polychrome majolica  
 39 x 30 x 7 cm  
 pag. 146



**Parabola del figliol prodigo**  
**La divisione dei beni, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 148



**Parabola del figliol prodigo**  
**La partenza, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 150



**Parabola del figliol prodigo**  
**La vita dissoluta, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 152



**Parabola del figliol prodigo**  
**Il mandriano, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 154



**Parabola del figliol prodigo**  
**L'abbraccio della madre, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 156



**Parabola del figliol prodigo**  
**Il perdono, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 Ø 21,5 cm  
 pag. 158



**Le collegiali, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 17,5 x 12,5 x 12 cm  
 pag. 160



**Le collegiali, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 17,5 x 13 x 12 cm  
 pag. 164



**I briganti, 1927**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 18 x 11 x 9 cm  
 pag. 166



**Pesci, 1928**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 34,5 x 47 x 7,5 cm  
 pag. 168



**Oca, 1928**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 35 x 48 x 9 cm  
 pag. 170



**Gli Dei stanchi - Le tre Grazie, 1928**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 32 x 28 x 7 cm  
 pag. 172



**San Giorgio, 1928**  
 maiolica dipinta / hand painted majolica  
 31 x 29 x 7 cm  
 pag. 174



**Cavallo, 1926**  
 terracotta / earthenware  
 58 x 52 x 23 cm  
 pag. 176



**Bagnante, 1929**  
 terracotta / earthenware  
 40,5 x 26,3 x 13 cm  
 pag. 180



**Bagnante, 1929**  
 terracotta / earthenware  
 47 x 35 x 14 cm  
 pag. 182



**La Nena, 1930**  
 terracotta / earthenware  
 45 x 30 x 31 cm  
 pag. 184



Finito di stampare nel mese di dicembre 2018 presso  
Peruzzo Industrie Grafiche (PD)