

# PIO Pullini e Roma

VENTICINQUE ANNI DI STORIA ILLUSTRATA (1920 - 1945)



## Dal "Ventennio" al dopoguerra: gli acquerelli di Pio Pullini al Museo di Roma

Il nucleo degli acquerelli di Pio Pullini, conservato nella raccolta grafica del Museo di Roma, si è andato costituendo, nel corso del tempo, attraverso varie acquisizioni e donazioni. Fu proprio durante gli anni del Governatorato, organo istituito nel 1925 per regolamentare i rapporti tra lo Stato centrale e la Capitale, che fu acquistata, come era in uso, dallo stesso artista una parte delle opere oggi conservate in Palazzo Braschi; per la politica culturale dell'epoca, infatti, era frequente comprare direttamente dai pittori le opere realizzate<sup>1</sup>.

Antonio Muñoz, ispettore e poi direttore dei monumenti della Regia Soprintendenza di Roma fino al 1928 e dal 1929 direttore capo della Ripartizione Antichità e Belle Arti, svolse un ruolo di primo piano nell'ambito delle politiche culturali del Governatorato<sup>2</sup>; raffinato studioso, donò al Museo di Roma alcune opere del Pullini che provenivano dalla sua collezione, e altri fogli furono ceduti da Maria Luisa, dopo la morte del marito. Tra questi, una tavola che, in modo ironico e arguto, racconta un episodio del quale furono protagonisti Antonio e Maria Luisa Muñoz e lo stesso Pullini e sulla quale ci soffermeremo in seguito, poiché offre testimonianza del legame che esisteva tra il pittore e lo studioso. L'acquerello fu donato al Museo di Roma da Maria Luisa Muñoz nel 1966, a seguito di una vendita effettuata nel 1961; è lei stessa che, nella nota che accompagna l'acquerello, scrive: "...Ora io ne faccio dono al Museo di Roma per completare la collezione da me venduta tanti anni fa". Anche un disegno, sempre conservato presso il Gabinetto Comunale delle Stampe del Museo di Roma, testimonia del clima di cordialità e di affetto che univa il Muñoz al Pullini: si tratta di un ritratto a china del professore, ripreso nell'intimità del suo studio, in compagnia del suo gatto<sup>3</sup>.

Un sentimento di grande stima e di amicizia legava il pittore al Muñoz che lo volle a collaborare come illustratore nella redazione della rivista L'Urbe insieme a Ceccarius e Emma Amadei<sup>4</sup>. L'Urbe rappresentava nella Roma degli anni Trenta un raffinato strumento di propaganda del regime e della politica culturale voluta dal Governatore Giuseppe Bottai e, come si poteva dedurre dalla presentazione del primo numero, uscito il 28 ottobre del 1936, anniversario della marcia su Roma, aveva lo scopo di "seguire il meraviglioso impulso che la città ha avuto per merito del Fascismo, illustrando i grandi lavori di abbellimento e di trasformazione edilizia, le provvide istituzioni nel campo dell'assistenza sociale, dell'insegnamento, dell'igiene...L'Urbe guarderà solo alle cose; alle grandissime cose del passato, quelle della Roma dei Cesari e di Leone X, alle cose grandissime del presente, quelle della Roma di Mussolini"<sup>5</sup>.

Una contiguità lega lo stile del Pullini illustratore a quello del Pullini autore di acquerelli satirici, talvolta persino gli stessi personaggi che compaiono nelle vignette dell'Urbe si ritrovano protagonisti di alcune tavole. Era piuttosto frequente per molti pittori degli anni Trenta del '900 svolgere un'attività di disegnatore in collaborazione a periodici e riviste dell'epoca<sup>6</sup>.

Le opere del pittore entrano a far parte delle collezioni del Museo un poco alla volta fin dagli albori della vita del Museo stesso: infatti ad una deliberazione del Governatore del 1930 che stabilisce l'acquisizione delle prime opere, ne seguono una del novembre 1936, quindi una del maggio 1944 e ancora una del marzo 1952, per passare poi alle ultime donazioni e agli acquisti dai coniugi Muñoz. L'incremento del fondo delle opere di Pullini prosegue fino al 2005, anno in cui entrano a far parte delle collezioni di grafica del Museo di Roma cinque album acquistati dalla

galleria romana Carlo Virgilio contenenti settantasei acquerelli, tutti realizzati tra il 1940 e il 1946, precedentemente di proprietà dell'“Opera Don Luigi Guanella”; anche queste tavole sono connotate da una immediatezza comunicativa e da una limpidezza espressiva come è tipico dello stile del pittore<sup>7</sup>.

Pio Pullini era nato ad Ancona il 28 luglio 1887 e nei primi anni del Novecento aveva seguito un corso ad Urbino presso l'“Istituto di Belle Arti delle Marche”; interrotti gli studi, nel 1906, decise di trasferirsi a Roma per proseguire la formazione presso l'Istituto di Belle Arti, dove si diploma a pieni voti e ha modo di farsi notare e apprezzare da un grande artista del tempo, quale Giulio Aristide Sartorio, all'epoca impegnato nella decorazione del Fregio dell'aula del Parlamento. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, l'artista partecipa al conflitto ed esegue un cospicuo numero di bozzetti e schizzi relativi a questa sua nuova, drammatica esperienza. A guerra conclusa, nel 1919, viene promosso capitano e nello stesso anno lavora come illustratore alla Tribuna Illustrata. La collaborazione a quello che all'epoca era uno dei più noti settimanali si protrae fino al marzo del 1920, con l'esecuzione di una serie di disegni ispirati alla difficile situazione sociale post-bellica. All'inizio degli anni Venti è tra i decoratori del nuovo palazzo del Viminale, cantiere che diverrà il manifesto-simbolo dell'età giolittiana, curato dalla cerchia di artisti che gravitavano intorno a Cesare Maccari e all'ambiente accademico della capitale<sup>8</sup>; nei primi mesi del 1921 partecipa alla Prima Biennale Romana. Contestualmente a questi incarichi, Pullini svolge una parallela attività di insegnamento e, a seguito della riforma Gentile, diviene titolare della cattedra di disegno negli Istituti Tecnici di Cagliari (1922), Rovigo (1923) e Faenza (1931).

Ritornato definitivamente a Roma nel 1936, l'artista si dedica al genere che gli arrecherà la maggiore notorietà: gli acquerelli umoristici, una sorta di epopea degli anni della guerra, dell'occupazione nazista e della liberazione, filmata in scene e situazioni di alta drammaticità con sullo sfondo una città che andava rapidamente mutando.

Le tavole che presentiamo, in gran parte ad acquerello e in qualche caso a monocromo, furono tutte eseguite da Pio Pullini tra la fine degli anni Venti e il 1946; lo stesso artista appose ad ognuna il titolo e, in molti casi, l'anno di esecuzione. Gli acquerelli con i quali si apre la selezione sono conservati presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma e portano, rispettivamente, il titolo di L'antiquario e Attesa; realizzati, con molta probabilità intorno 1930 dal momento che risultano esposti, proprio nel 1930, alla Mostra del Centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti tenutasi presso il Palazzo delle Esposizioni; insieme a questi il Governatorato acquistò con la medesima deliberazione anche Un genio compreso, eseguito nello stesso periodo<sup>9</sup>.

Un altro foglio interessante perché costituisce una testimonianza del legame che unì Pullini a Trilussa si conserva al Museo di Roma in Trastevere, reca il titolo Lettere bruciate da una poesia di Trilussa, è datato 1938, e riporta la dedica “A Trilussa / con ammirazione / con riconoscenza / con affetto / P. Pullini”: è qui raffigurata la cameriera di fiducia di una marchesa intenta ad aiutare la sua padrona a bruciare le lettere d'amore degli amanti di tutta una vita sicché, commenta l'autore, “trent'anni de sospiri e de pensieri in tre minuti so' finiti in gnente”<sup>10</sup>.

Le opere esposte si possono raggruppare in tre momenti: uno relativo agli anni del regime, un secondo che trae spunto dall'occupazione nazista della città e infine uno relativo al periodo successivo alla Liberazione.

Particolarmente amari ci appaiono gli acquerelli che raccontano con garbata ironia, anche se non sono privi di spirito di denuncia, il periodo del Fascismo che, a poco a poco, andava accompagnando il paese verso la catastrofe: sono di questo periodo Un assente all'adunata del 1940; qui, traendo spunto da un episodio da lui realmente vissuto, il Pullini ridicolizza la veemenza con la quale un funzionario del partito compie la sua reprimenda. “Eccolo, eccolo!” offre l'occasione all'artista per ironizzare sulla retorica che vedeva il regime esaltare ossessivamente la maschia mascella del duce; in questa tavola, tra l'altro, Mussolini è raffigurato a cavallo in una posa che probabilmente tenta di rifarsi a quella tipica del condottiero di un

monumento equestre ma che, tuttavia, contrasta con l'aspetto del destriero, in questo caso, un misero ronzino. Anche in L'arrivo di un illustre straniero, il "duce" ci è mostrato in una composizione che sembra ribaltare la ritrattistica ufficiale dell'epoca. Parla un gerarca del 1942 non si sottrae alla già accennata retorica della mascella nel ritratto di "lui" che compare sullo sfondo, mentre in primo piano ci è presentata l'esagitata facondia di un oratore: in queste opere, con la leggerezza che gli è propria e con il senso della satira colta con il consueto occhio "impolitico", Pullini dipinge un affresco della società del tempo di grande efficacia che sembra fare il verso alla realtà tra il mitologico e il teatrale che il regime andava proponendo<sup>11</sup>.

Un'opera tra quelle esposte, è particolarmente interessante perché, come già accennato, offre testimonianza del rapporto di amicizia che legò Pio Pullini ad Antonio Muñoz: si tratta di Scena durante l'occupazione tedesca che illustra l'episodio vissuto da Antonio Muñoz e dalla moglie Maria Luisa l'11 settembre 1943. Così la stessa Maria Luisa racconta il fatto in una nota redatta di suo pugno, allegata all'acquerello: "Il giorno 11 Settembre 1943 bussarono alla porta del giardino con i calci dei mitra due soldati tedeschi e un ufficiale armato di rivoltella. Ad Antonio che andò ad aprire intimarono di consegnare loro l'automobile. Antonio rispose che l'auto era già stata requisita dal governo Italiano ma che ad ogni modo andava a prendere le chiavi del garage. Io temendo che lo uccidessero pensai che dovevo morire con lui, ma no come un cane e presi il Crocifisso. Con un lungo vestito celeste, il viso giallo come un limone, la Croce stretta al petto, arrivai sulla soglia della porta di casa nel momento che Antonio stava aprendo per entrare, nel vedermi così ridicola scoppiò in una risata. I tedeschi se ne andarono in santa pace. In seguito raccontando a Pullini l'accaduto, lo divertì tanto che pochi giorni dopo tornò a visitarci portando la caricatura...Maria Luisa Muñoz"<sup>12</sup>. Possiamo facilmente immaginare il clima di quelle giornate: sole poche ore sono trascorse dall'8 settembre del 1943 quando l'armistizio con gli alleati, firmato dal generale Badoglio, aveva generato in Italia smarrimento e caos derivanti dalla nuova, confusa, situazione politica.

È un senso di ironia, di volta in volta grottesco o malinconico, a pervadere l'intero operato di Pio Pullini come è evidente in Al Gianicolo, datato 1943, che, nel mostrarci l'incrocio di sguardi tra il soldato tedesco e la statua di Garibaldi a cavallo, ci fa sentire tutta l'insensatezza della storia e la tragicità dell'occupazione nazista<sup>13</sup>, mentre gli ufficiali tedeschi, raffigurati nella stessa tavola, si mostrano nel loro atteggiamento di spavaldi vincitori. In Tra i gloriosi ruderi del 1944, le antiche, solenni rovine, connotate dalla sigla SPQR, divengono sfondo perché un soldato tedesco che si mette in posa con atteggiamento da conquistatore possa farsi fotografare; All'ombra delle antiche glorie, sempre datato 1944, ci mostra un cicerone che conduce un piccolo gruppo di soldati tedeschi in visita alle rovine della gloriosa romanità, mentre in Ricordi di Roma due camerati contrattano l'acquisto di una piccola riproduzione della statua di San Pietro.

La tragica brutalità dei rastrellamenti operati dai nazi-fascisti nei confronti dei cittadini romani di origine ebraica rivive con la consueta leggera e, la vagamente surreale atmosfera che, tuttavia, non è aliena da un intento di denuncia, nelle tavole Gli Ebrei del 1943, o Razzia di Ebrei che, nel filmare l'alta drammaticità della scena, sembrano anticipare alcune suggestioni del cinema neorealista.

Il Neorealismo che indica per antonomasia il cinema post bellico italiano, in realtà, si può considerare anche intrinseco alle istanze realistiche della poesia, della narrativa e della pittura contemporanee. Alcuni dei momenti più intensi di queste tavole ci riportano alla memoria le indimenticabili sequenze di Roma città aperta, opera magistrale di Roberto Rossellini del 1945, o quelle di Sciuscià e di Ladri di biciclette che Vittorio De Sica girerà, rispettivamente, nel 1946 e nel 1948. La stessa "ansia di realtà" contraddistingue tali poetiche nella ricerca spasmodica di un medesimo approccio al vero, laddove, si avverte fortissima l'esigenza di conoscere e descrivere la quotidianità, anche nei suoi aspetti più tragici, per poterla modificare. La stessa scelta di sfondi forniti da ambienti naturali, di protagonisti popolani o, comunque, di gente semplice accomuna le opere del Pullini non solo alla cinematografia del tempo, ma anche alla letteratura, basti pensare

a *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, uscito nel 1946, ma anche a *La Storia* della stessa autrice che, come è noto, pubblicato nel 1974, rappresenta un mirabile affresco ambientato tra il 1941 e il 1947 nella Roma degli anni dell'occupazione tedesca e della Liberazione. Qui la dimensione epica espressa dai soldati e dalla gente comune è animata dall'afflato di una sentita evocazione della resistenza antitedesca nell'atteggiamento tipico dei protagonisti di un'umanità mortificata, ma non definitivamente sconfitta, ritratta in uno dei periodi più drammatici della storia del nostro paese "...Alcuni acquarelli diventano così, per il fatto stesso di registrare e documentare quei mesi con malinconica intelligenza di un umorista di altissimo livello, vera testimonianza civile, tanto più sorprendente in un artista che, pur avendo avuto trascorsi da "pittore di regime", in tanta parte della sua opera ci svela una natura fondamentalempolitica...l'autenticità umana e il forte sentimento di pietas di cui sono intrisi molti dei suoi soggetti ad acquarello garantiscono al pittore limpidezza ed efficacia nel racconto di quei mesi e di quei dolori piccoli e grandi, delle mille difficoltà e delle angustie della vita materiale"<sup>14</sup> queste sembrano le parole più adatte a commentare tre tavole eseguite nel 1944, *La cicca*, *I poveri* e *Quegli altri poveri*: nella prima un uomo, apparentemente ben vestito, si china a raccogliere il mozzicone di una sigaretta ancora acceso che qualcuno ha appena gettato in terra; nella seconda, due mendicanti si dividono il denaro ricevuto in elemosina e, nella terza, una dignitosa coppia di anziani guarda la merce che una venditrice in strada offre ai passanti: uova contenute in una scatola, probabilmente, senza avere la possibilità di acquistare nulla. Si tratta di scene che, pur nella loro alta drammaticità, non sono aliene da una impalpabile e garbata ironia che mitiga e alleggerisce la tragica crudezza che le sottende. La tavola intitolata *Nostalgia*, sempre datata 1944, ci mostra un soldato tedesco che accarezza, con struggimento, pensando di certo ai suoi figli lontani, un bambino che è ritratto, accanto alla sua mamma seduta su una panchina in uno dei parchi della città, un po' intimidito dalla manifestazione d'affetto di uno sconosciuto.

Un terzo gruppo si può considerare quello costituito dalle tavole che Pullini dedica al periodo immediatamente successivo alla Liberazione avvenuta nel giugno 1944. Nascono così gli acquerelli forse più struggenti e disincantati dell'intera sua produzione: quelli in cui i protagonisti appartengono a un'umanità dolente e smarrita spesso priva di scrupoli e disposta a qualsiasi compromesso per scrollarsi di dosso umiliazioni e patimenti. È il caso di *Papà ti piace questa nuova divisa?* del 1944 dove un figlio mostra orgoglioso la nuova divisa di tenente inglese al padre vecchio colonnello di cavalleria che, a sua volta, non riesce a celare la più completa disapprovazione o, ancora, datato 1944, *L'ospite* dove, nell'ambientazione di un salotto piccolo borghese, colpisce il ghigno di una madre che esorta la timida figlia a essere più disinvolta e a rivolgere qualche parola in inglese al gioviale soldato americano che le è seduto di fronte; sempre del '44 è la tavola intitolata *La fila al restaurant per le truppe alleate*: qui due anziane e decadute signore cantano, intrattenendo in strada alcuni soldati alleati, e chiedono per sopravvivere, l'elemosina. Come nota Antonello Nave Pullini si mostra attento ad "arredare" le singole scene con esatti contrappunti grafici su muri della città più o meno malconci: l'attento cronista sa bene che su quei muri la storia lascia le sue tracce attraverso locandine, avvisi sacri, manifesti elettorali, scritte varie inneggianti alla monarchia o alla repubblica<sup>15</sup>.

Due acquerelli ancora del 1944, *Se la guerra finirà entro un mese, dai un colpo* e *In cerca di ostaggi* sembrano evocare un'atmosfera che rimanda a una sequenza cinematografica: il primo ci presenta sei personaggi che, riuniti intorno ad un tavolo, con le mani congiunte tra loro, danno vita ad una seduta spiritica, tentando l'interpretazione di un futuro che sperano vicino sulla fine della guerra; il secondo mostra, all'interno di una stanza, una donna che volta le spalle a chi guarda, mentre un ufficiale tedesco apre bruscamente una porta, creando un gioco di luci ed ombre, che, in qualche modo taglia in due la composizione, mentre, sulla destra, si intravede la sagoma di un soldato, del quale si riconosce l'elmetto in controluce, al seguito dell'ufficiale.

Un amaro senso di disfatta ci trasmettono *Il reduce dalla Russia del 1945* o *L'epurato politico*, mentre le ultime tavole, datate 1946, che portano il titolo "Si può vivere così?" o "Lei sta per la

monarchia o per la repubblica” sono veri e propri capolavori di acume nell’individuare situazioni e tipologie di assoluta autenticità umana, offrendo una tragica testimonianza del totale disinganno e della mancanza di qualsiasi speranza in un futuro migliore che connota oramai questa umanità provata e sconfitta.

Non siamo in possesso di informazioni in merito a contatti tra il nostro artista e la coeva pittura americana, eppure anche a motivo di inspiegabili fenomeni di contagio e dei misteriosi meccanismi della comunicazione di massa, molte delle impostazioni, delle inquadrature, dei tagli scelti dal Pullini, riportano alla memoria alcuni dei momenti della attività di illustratore di Norman Rockwell (New York 1894-1978). Il pittore era solito riproporre aspetti e temi della società americana, soprattutto nella lunghissima collaborazione con il Saturday Evening Post, il più diffuso periodico statunitense, per il quale aveva dipinto ben 324 copertine, raggiungendo un pubblico vastissimo: una sorta di auto-illustrazione del sogno americano, proposta con sintesi formale e densità di contenuti e connotata da affettuosa e disincantata ironia per un lungo periodo che, dagli anni Venti del Novecento, giunge fino a quelli della presidenza di John Fitzgerald Kennedy, per protrarsi fin circa al 1968<sup>16</sup>. Lo stile di Rockwell ricorda l’attività del Pullini illustratore di sussidiari in uso nelle scuole elementari, che il pittore anconetano svolse a partire dal 1939 circa, ambito nel quale, pure nella ripetitività dei temi di propaganda, non rinunciò mai alla leggerezza del tono espressivo dando vita a scene di grande freschezza.

Di Pio Pullini si è detto recentemente che è stato un artista ingiustamente dimenticato dalla critica<sup>17</sup> e questa mostra intende rendergli omaggio proprio a nome della sua città di elezione, dove si era formato all’Accademia di Belle Arti e alla scuola di Giulio Aristide Sartorio e dove ha vissuto e operato lungamente, per mostrare anche al pubblico romano l’opera di un pittore di certo ancora poco conosciuto ma che merita di essere riscoperto.

*Simonetta Tozzi*

#### NOTE

<sup>1</sup> Il nucleo delle opere del Pullini conservate presso il Gabinetto Comunale delle Stampe del Museo di Roma, ad eccezione della recente acquisizione dalla Galleria Carlo Virgilio del 2005 riguardante le tavole già di proprietà dell’“Opera Don Luigi Guanella”, si è venuto costituendo grazie ad un primo acquisto effettuato dal Governatorato nel 1930. Tra le delibere rintracciate ricordiamo: la numero 1451 del 18 aprile 1930 che riguardava l’acquisizione de L’antiquario, Attesa, Il Genio compreso, una successiva nel 1936 (deliberazione del Governatore n. 6013 del 29 novembre) riguardante la cessione da parte dello stesso pittore di quattro disegni – Il Ghetto, L’Augusteo, Il Cicerone e L’estrazione del lotto – per un totale di duemila lire, quindi, sempre ad opera del Governatorato l’acquisizione de La scala (deliberazione n. 2225 del 21 giugno 1940); con deliberazione del Governatore numero 1107 del 19 maggio 1944 si acquisivano dieci disegni – Recluta dell’esercito fascista repubblicano, Quegli altri poveri, Sei tu cattolico? Sganciamento, I Poveri, Contingenze, A piazza Vittorio, Peso lordo, La cicca, Se la guerra finirà entro il mese dai un colpo, per un totale di settemila lire. Quindi risale al 1952 l’acquisizione dall’artista dell’acquerello intitolato Monarchia (delibera n. 1144 del 21 marzo 1952 per sedicimilacinquecento lire). Un cospicuo gruppo di opere, proveniente dalla raccolta del professor Muñoz, furono donate dallo stesso Antonio, oppure cedute, dopo la morte del Muñoz, dalla vedova Maria Luisa.

Per quanto concerne l’attività svolta dal Governatorato si rimanda agli atti del convegno a cura di Luisa Cardilli, Gli anni del Governatorato 1926-1944. Interventi urbanistici scoperte archeologiche arredo urbano e restauri, Roma, Kappa, 1995

<sup>2</sup> Esiste una nutrita letteratura sull’attività singolare e poliedrica dello studioso che a lungo ricoprì la carica di Direttore delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma; si veda, tra l’altro, Calogero Bellanca, Antonio Muñoz, la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2003 e Anita Margiotta, Il fondo sulle demolizioni degli anni Trenta a Roma fra storia e fotografia in Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940, a cura di Rossella Leone e Anita Margiotta, con la collaborazione di Fabio Betti e Angela Maria D’Amelio, Milano, Electa, 2007, nota 25, pp. 24/25.

Sul ricordo dell’uomo e dell’intellettuale, dopo la sua scomparsa, ricordiamo il numero della rivista L’Urbe a lui dedicato, con articoli di amici e collaboratori, quali Ceccarius, Urbano Barberini, Antonio Colini, L’Urbe, XXIII, N.S. n.2-3, marzo-giugno 1960 e Urbano Barberini, Ricordo di Silvio Negro e di Antonio Muñoz, in “Bollettino dei Musei Comunali”, anno VII, 1960, 1-4, pp. 37-38. Si veda inoltre il recente contributo di Fabio Betti e Gloria Raimondi, Inedite testimonianze grafiche dell’attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto Comunale delle Stampe) in “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, n.s. XXII, 2008, pp. 147-184

<sup>3</sup> Il disegno a china Il Professor Muñoz con il gatto persiano Ali è contraddistinto dal numero di inventario MR 40450, si conserva nella raccolta grafica del Museo di Roma e fu donato al Museo dalla Signora Maria Luisa, dopo la morte del marito. Sul verso reca un’iscrizione a inchiostro: “Il prof. Antonio Muñoz nel suo studio col suo prediletto gatto persiano Ali. Roma, Dicembre 1936”. Il disegno è esposto in mostra.

<sup>4</sup> Ceccarius era lo pseudonimo di Luigi Ceccarelli (Roma 1889-1972), considerato uno dei più illustri e informati conoscitori di Roma: arti, artisti e tradizioni popolari; svolse, fin dal 1919, un’intensa attività di giornalista collaborando con La Tribuna, L’Illustrazione Italiana, Roma, Studi Romani e L’Urbe che diresse lungamente.

Emma Amadei, autrice di vari testi sulla Roma antica e medievale, collaboratrice all'Urbe, faceva parte del gruppo dei Romanisti, piccola comunità depositaria del culto di studi relativi alla storia, all'urbanistica, alla letteratura e alle curiosità cittadine; ancora oggi il gruppo si riunisce presso il Caffè Greco a Roma

<sup>5</sup> L'Urbe, I, 1, pp. 1-2

<sup>6</sup> Si rimanda in questo catalogo all'intervento di Angela Maria D'Amelio.

Per quanto concerne l'inquadramento del panorama in Italia degli artisti illustratori di periodici si rimanda a Antonio Faeti e Paola Pallottino, *Illustrazione*, in *Gli annitrenta, arte e cultura in Italia*, cat. mostra, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 435-459 e p. 599, ancora a Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli 1988 e infine a *Un secolo di illustratori italiani dal 1840 al 1940*, cat. a cura di Paola Pallottino e Lorenzo Magri, Ferrara, SATE 1995

<sup>7</sup> Cfr. cat. mostra *Acquisti e doni nei Musei Comunali 1996-2005*, a cura di Mara Minasi, Federica Pirani, Gloria Raimondi, Roma, Gangemi editore, 2005, p. 80, per le notizie sulle tavole dell'"Opera Don Luigi Guanella" si rimanda ad Antonello Nave, Pio Pullini, *dal Fascismo alla Liberazione, acquarelli inediti (1936-1946)*, Roma, Armando Editore, 2002

<sup>8</sup> Per quanto riguarda le informazioni sulla vita e sull'operato di Pio Pullini si veda Antonello Nave, Pio Pullini, *un pittore riscoperto*, Roma, Armando Editore, 2001

<sup>9</sup> I tre acquerelli conservati presso la Galleria comunale d'arte moderna di Roma sono: *L'antiquario* (inventario AM 581) *Attesa* (AM 582) e *Il genio compreso* (AM 580) furono acquistati con deliberazione del Governatore n. 1451 del 18 aprile 1930.

<sup>10</sup> Claudio Costa, *Gli anni romani di Pio Pullini in " Il travaglio delle idee, un secolo di caricatura nella comunicazione e nell'arte"*, a cura di Fabio Santilli, Centro Galantara, Montelupone, 2008, p.210

<sup>11</sup> A. Nave, *Dal Fascismo alla Liberazione, acquarelli inediti (1936-1946)*, Roma, Armando, 2002, pp. 10-11

<sup>12</sup> La donazione di questo acquerello al Museo i Roma avvenne per volontà della signora Maria Luisa Muñoz nel 1966

<sup>13</sup> Cfr. A.Nave 2001 cit., p.74

<sup>14</sup> ibidem

<sup>15</sup> A.Nave, 2002 cit., p. 13

<sup>16</sup> Per le notizie su Norman Rockwell si rimanda al catalogo *Norman Rockwell* a cura di Judy Goffman, Electa, Milano 1990

<sup>17</sup> Cfr. A.Nave 2001 cit., pp. 89-100