



## Deineka a Roma. Ritorno e ripartenza

Matteo Lafranconi

Sta per compiersi un trentennio dal coraggioso tributo che nel 1982 – ancora integra l'URSS – la città di Düsseldorf dedicò ad Aleksandr Deineka (Kursk 1899 – Mosca 1969) e che costituì, per colui che fu il più eminente e completo esponente del Realismo socialista nelle arti figurative, il primo riconoscimento monografico fuori dai confini russi<sup>1</sup>.

Non lo si sarebbe detto, eppure quel risarcimento postumo, che parve il segnale di una necessaria rivalutazione critica da parte di un Occidente ormai proteso verso la postmodernità, in rapida fuga dalle ideologie e perciò pronto a riassorbire nell'alveo di una storia complessiva quanto rimosso in decenni di guerra fredda, trova soltanto oggi, nella mostra di Roma, il suo primo, autentico rilancio<sup>2</sup>.

In patria, Deineka fu celebrato come artista esemplare, introdotto nell'empireo dell'agiografia sovietica con il conferimento del Premio Lenin, che riceve nel 1964, e il supremo riconoscimento, poco prima della morte, di Eroe del lavoro socialista. Pittore, scultore, grafico, illustratore, monumentalista, docente, saggista, teorico, Deineka attraversò trionfalmente – stagione dopo stagione – l'intero svolgersi dell'esperienza realista socialista, innovandone gli schemi linguistici e incarnandone i valori più schiettamente idealisti. Eppure, né le novità rivoluzionarie del suo linguaggio figurativo, né l'universalità delle sue iconografie di riferimento sono sin qui servite a far da ponte affinché la sua figura venisse stabilmente riguadagnata alla storia globale dell'arte del ventesimo secolo, attraverso il riconoscimento univoco del suo ruolo e del suo valore. Deineka ha subito a lungo gli effetti dell'avversione, così automatica da diventare un'idiosincrasia, che la critica d'arte occidentale ha nutrito verso la cultura figurativa dell'URSS, percepita soltanto come prodotto meccanico di circostanze politiche e di pressioni ideologiche e semmai rapportata all'universo del kitsch.

Ancora oggi, dopo che decisivi elementi di conoscenza storica e consistenti sforzi di revisione critica sono stati lanciati nel campo degli studi<sup>3</sup>, si tende fatalmente a riassumere la storia dell'arte russa del ventesimo secolo secondo uno schema che liquiderebbe come ininfluente l'intera fase sovietica: "Verso il 1910 un movimento originale, dirompente e innovativo chiamato avanguardia fa la sua apparizione in Russia; toccato il suo apogeo intorno al 1915, tale movimento – che prende la forma principalmente di pittura astratta – passa progressivamente, a par-

tire dai primi anni venti, attraverso l'esperienza di un formalismo borghese, osteggiato in quanto tale dallo Stato sovietico il quale, nel 1932, impone l'assolutismo di un realismo propagandistico e antimoderno"<sup>4</sup>. In definitiva, dopo le avanguardie il nulla. Eppure, la divergenza inconciliabile tra arte sovietica e occidentale non è affatto originaria. Nel corso degli anni trenta si possono individuare un ampio numero di scambi con altre esperienze nazionali occidentali e sono particolarmente evidenti influenze e reciproche fascinazioni in campo artistico tra Unione Sovietica e Stati Uniti<sup>5</sup>. Il tentativo svolto dall'URSS di rendere dialettici rispetto al mondo i valori della società sovietica, marcandone il significato universale e il valore idealistico prima della guerra e del tragico incupirsi della dittatura staliniana, acquista una rappresentazione metaforica particolarmente efficace nelle forme del padiglione sovietico all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, sulla cui sommità le colossali figure dell'operaio e della kolchoziana ideate da Vera Muchina dominavano lo spazio simbolico dell'esplanade parigina con insuperata magniloquenza. L'altrettanto immenso pannello pittorico, raffigurante la parata della *Gente illustre del paese dei Sovieti*<sup>6</sup> e collocato a conclusione dell'allestimento, valse in quell'occasione a Deineka un riconoscimento pubblico (la medaglia d'oro per la pittura) la cui valenza apolitica e sovranazionale risulta immediatamente evidente in rapporto all'afflato neo-umanistico dell'iconografia (cfr. infra Voronovič, figura a p. 37).

La resistenza a riconoscere dignità al sistema artistico del Realismo socialista è piuttosto da considerarsi prodotto della cosiddetta "pregiudiziale moderna", conseguenza, tra le più pervicaci, della polarizzazione ideologica innescata dalla guerra fredda: in occidente solo l'arte astratta, metafora di libertà ed espressione dell'individualità creatrice, oltre cortina la dittatura di un realismo populista propagandistico legato a schemi figurativi ottocenteschi e perciò stesso stilisticamente retrogrado<sup>7</sup>.

Ma è proprio la forza icastica di tanta arte del realismo sovietico, prorompente di attualità narrativa nel momento esatto del suo prodursi, che una volta riconosciuta impedisce di liquidare sbrigativamente quel movimento come antimoderno. Al contrario, è acquisito che già nella critica sovietica dalla fine degli anni venti il termine realismo rappresenti il preciso equipollente del concetto di modernità. Solo essere realisti, nel paese che riteneva di aver trasfor-

*Strada romana, particolare, 1935*  
Mosca, Galleria Statale Tret'jakov



1. Deineka nel 1935



mato il futuro in realtà, voleva dire essere uomini del proprio tempo<sup>9</sup>. Il Realismo socialista non è infatti da considerarsi uno stile – più o meno piacevole, più o meno aggiornato – quanto piuttosto un metodo, un procedimento capace di tematizzare la vita degli uomini nel loro divenire sociale. Ma è giusto notare come tale procedimento, ovvero il tentativo da parte degli artisti sovietici (Deineka in primis)<sup>9</sup> di estrarre ogni residuo formalistico dai processi della creazione artistica, non rappresenti, almeno fino alla fine degli anni trenta, un obbligo politico cui attenersi, quanto un principio ampiamente condiviso, nell'appassionata adesione a un movimento che faceva a sua volta tabula rasa della feticizzazione solipsistica e dell'assolutizzazione della prassi artistica imposte dalle avanguardie. Così come quella che (con accezione occidentale) chiamiamo arte moderna si oppone a ciò che (nella stessa accezione) viene considerata tradizione, nello stesso modo l'arte sovietica contrasta attraverso il metodo realista la sterilità e l'inattualità che il formalismo occidentale rappresenta sotto il profilo degli ideali. Lo stesso Deineka, nel rievocare alcune impressioni dei viaggi compiuti all'estero, ricorda come tutto, in giro per l'Europa, sembrasse "un po' piccolo e vecchio", privo di quello "slancio verso un fine molto più elevato e più profondo" che invece si respirava nell'aria suo paese<sup>10</sup>. Il linguaggio realista, per l'artista so-

vietico, è dunque un linguaggio fondamentalmente rivoluzionario che si serve strumentalmente della tradizione per "liberarsi dal dominio della forma che nostro malgrado ci riconduce al terreno di un vacuo professionalismo, strappandoci alla modernità e alla vita"<sup>11</sup>.

È questa una delle ragioni per cui è improprio legittimare l'arte sovietica riconducendola al contesto dei diversi ritorni all'ordine degli anni venti e trenta; né l'idea di ritorno, né quella di ordine, infatti, afferiscono in alcun modo alla qualità intrinsecamente dirompente del Realismo socialista<sup>12</sup>. Al contrario, è davvero labirintica la complessità degli scambi, indecifrabili al netto del dare e dell'avere, che caratterizza l'albero genealogico dei molti realismi attivatisi in Europa e in America tra terzo e quarto decennio del ventesimo secolo. Si considerino a titolo di esempio le peculiari ascendenze del Realismo socialista "entre révolution et réaction" rابدومanticamente intuite da Jean Clair all'alba dei nuovi studi sul realismo novecentesco mondiale; ascendenze che nel quadro di una mappatura ancora oggi di grande suggestione ermeneutica collocavano il movimento sovietico in una linea derivativa intermedia tra realismo ottocentesco e (nientemeno!) cubismo picassiano, al pari di correnti radicali come Effort moderne (1929) e Forces nouvelles (1935)<sup>13</sup>.

La "modernità sovietica" cui allude il titolo della mostra di Roma non è, perciò, un ossimoro che sposa a forza due categorie percepite come antagoniste, ma è la convinta chiave critica con cui essa intende presentare l'arte di Aleksandr Deineka, felice miscela di *innovatio* e *renovatio*. Del resto, per arrivare a una risposta che spieghi in maniera finalmente convincente l'innestarsi di istanze neo-classiche, neo-umanistiche o persino neo-romantiche nel cuore della modernità novecentesca bisognerà una volta per tutte persuadersi dell'inservibilità dell'equazione critica massimalista con cui la storia del Novecento tende tenacemente a passare in giudizio (avanguardia: rivoluzione = realismo: reazione). Nessuna avanguardia artistica può pretendere di incarnare una legittimità rivoluzionaria, esattamente nello stesso modo in cui nessun movimento artistico rinnovativo di valori della tradizione può essere liquidato come risposta meccanica alle esigenze dei regimi autoritari. Piuttosto, per entrambe le opzioni, andranno cercate a ritroso, nell'aprirsi della crisi spirituale della seconda metà dell'Ottocento, le radici comuni di un medesimo ceppo variamente ramificatosi nel corso suo sviluppo.

2. Veduta dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937. Sulla destra il padiglione sovietico



Sarà eccessivo definirlo programmatico, ma assume certamente un valore significativo la circostanza che vede proporre un rilancio critico di questo grande "sovietico moderno" proprio a Roma. Significativo non solo per il fatto che Roma, negli anni trenta, rappresentasse di fatto uno dei principali poli di convergenza ed elaborazione delle istanze realiste, ma proprio in virtù del suo naturale collocarsi, nella geodesia della cultura occidentale, al centro esatto della faglia tellurica risultante dall'incontro di tradizione e innovazione.

Deineka soggiornò a Roma tra il 12 aprile e il 3 maggio 1935, proveniente da Parigi e al ritorno dal viaggio ufficiale negli Stati Uniti al seguito della mostra itinerante *The Art of Soviet Russia*. Per chi sia convinto che l'incidenza potenzialmente decisiva dell'immagine di Roma possa (debba?) travalicare il suo carattere immanente di città-palinesesto dell'antico per proiettarsi anche sulla sua peculiare dimensione contemporanea<sup>14</sup>, le brevi ma appassionate note scritte dall'artista in occasione di quelle giornate primaverili del 1935 rappresentano una conferma *à rebours* di rara esemplarità. "Diavolo che città! Altro che Parigi!", scrive Deineka all'amata compagna Serafima Lyčëva, "e non intendo riferirmi a Michelangelo o agli altri grandi [...]. Qui si guarda avanti!"<sup>15</sup>. Deineka non si stanca di percorrere la città a piedi, quasi incredulo di fronte al moltiplicarsi delle sorprese urbanistiche, ai continui scarti tra vecchio e nuovo, al nesso costante tra architettura, monumento e decorazione; ma è l'immagine contemporanea della città a colpirla in modo speciale ("c'è un'interessantissima architettura moderna, severa e tradizionale; straordinariamente impressionante, per scala e planimetria, lo stadio Mussolini"). Rimanda fino a quando può la visita dei musei dove è restio a entrare, re-

spinto dalla loro atmosfera triste e dalla patina "grigia e polverosa" che in quei luoghi si deposita sulle opere d'arte, spegnendole; mentre ovunque ammira (*et pour cause*) le forme della pittura murale che invecchiando non perde la forza comunicativa del suo messaggio ("è a fresco che bisogna dipingere!"). Loda con insistenza la qualità della grafica pubblica ("per le strade moltissimi manifesti, se ne incontrano di assai buoni, realizzati con gusto. Si capisce che qui vi si dà molta importanza"), cosa particolarmente significativa da parte di un artista che all'invenzione di un nuovo linguaggio grafico nell'editoria, nella pubblicistica di propaganda e segnatamente nella forma-manifesto (*plakat*), vettore tra i più propulsivi dell'immaginario visivo sovietico, aveva dedicato moltissima della sua energia progettuale e creativa<sup>16</sup>. Deineka è sensibile all'interesse moderno della città, persino quando la osserva da un punto di vista apparentemente estraneo a ogni dimensione artistica o monumentale; lo colpisce infatti la vitalità, il dinamismo antropico che ravviva la scena urbana, entusiasmandosene assai più di quanto era riuscito a fare in America e in Francia ("di sera qui c'è ancora luce e la gente è ancora tutta per strada [...]", non come a New York "dove tutto si concentra solo intorno a Broadway", per non parlare di Parigi "dove alle otto di sera la gente si chiude dietro le persiane e per le strade rimangono solo stravaganti come me"). Dichiarazioni che, per quanto inverosimili rispetto allo stereotipo metropolitano occidentale, andranno interpretate con riferimento alla qualità più spiccatamente popolare, di massa, di quel dinamismo urbano, qualità che forse solo certo cinema neorealista aiuta a rievocare.

Le carte, purtroppo, ci lasciano quasi intatta la curiosità di capire con quali occhi Deineka abbia os-



3. Stadio dei Marmi al Foro Mussolini di Roma, 1932 (Progetto di Enrico del Debbio)



4. A. Deineka  
Operai italiani in bicicletta, 1935  
Leopoli, Museo d'arte figurativa



5. La Rotonda ridisegnata da Pietro Aschieri per La Quadriennale, 1935  
Roma, Palazzo delle Esposizioni

servato e studiato l'arte contemporanea italiana, cui nelle lettere egli non fa praticamente cenno ("gente allegra gli artisti italiani; tutto un associarsi e un litigare, come dappertutto..."). Eppure si trovò a portata di mano un'occasione eccezionale per farsi un'idea esauriente dell'attualità artistica italiana: è impensabile infatti che Deineka non abbia visitato la seconda Quadriennale di Roma che dal febbraio precedente occupava, con più di settecento espositori, l'intero Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale. Concepita da Cipriano Efisio Oppo, la Quadriennale del 1935 risultò una perfetta fotografia del contesto artistico nazionale, con la consacrazione di Scipione, i premi a Severini e Marini, l'affermazione di Campigli e Rosai, le personali di Martini, Messina, de Pisis, Pirandello, la grande sala dei futuristi, l'esordio degli astratti. Specchio della situazione artistica presente, da Novecento agli Italiens de Paris, la seconda edizione della rassegna romana – l'ultima grande manifestazione artistica italiana in tempo di pace del decennio – fu però dominata dal gruppo trasversale dei giovani su cui Oppo investì in misura molto maggiore rispetto all'edizione del 1931<sup>17</sup>. Numerosissimi i possibili momenti di interesse per l'artista sovietico, non solo per la ricorrenza – nei soggetti delle opere – di figure ritratte nello sforzo demiurgico dell'azione sportiva (Collina, Volterrani, Moschi), in quel momento al centro degli interessi di Deineka, ma anche rispetto a originali percorsi della figurazione realista, intrapresi tanto in scultura (Messina, Griselli, Romanelli), come in pittura (Capogrossi, Pirandello, Corazza). E c'è da scommettere che qualcosa in più di un sussulto gli abbia provocato l'imbattersi nel *Guidatore di Sulkis* di Farpi Vignoli, la spavalda figura di auriga, rappresentata col piglio pop di un moderno kartista, che accoglieva il visitatore nella Rotonda del Palazzo delle Esposizioni, ridisegnata per l'occasione dall'intervento severamente razionalista di Pietro Aschieri.

Tre quarti di secolo dopo quel soggiorno, Deineka ritorna al Palazzo delle Esposizioni, in quello stesso luogo dove incontrò e si confrontò con l'arte contemporanea italiana, per un nuovo incontro e confronto con il presente. Una verifica visiva e conoscitiva che, grazie all'eccezionale completezza dei materiali messi a disposizione dalla Russia, incontra tutte le condizioni necessarie a innescare un'auspicata (io la ritengo certa) ripartenza della sua fortuna critica.

<sup>1</sup> Aleksandr Deineka. *Malerei. Graphic. Plakat*, catalogo della mostra (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), a cura di U. Krepel e G. Demosfenova, Düsseldorf 1983.

<sup>2</sup> Per una lettura in filigrana della fortuna espositiva dell'opera di Deineka si veda, tra gli apparati di questo catalogo, l'elenco generale delle *Esposizioni* e il relativo scorporo opera per opera nel catalogo *Dipinti* in mostra. Per il medesimo apparato esteso all'opera completa si veda *Dejneka. Živopis'* (La Pittura), a cura di I. Ostarkova e I. Lebedeva, Moskva 2010.

<sup>3</sup> Il punto di svolta del quadro storiografico e critico sul Realismo socialista, pur limitato alla sola pittura, è segnato, a fine secolo ventesimo, dall'uscita del volume di Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven-London 1998, colossale disamina dell'evoluzione di questo movimento, dalle sue premesse pre-rivoluzionarie fino agli approdi post-sovietici. L'opera costituisce un vero punto di non ritorno rispetto ai luoghi comuni ideologici, alle azzardate visioni comparative e alle semplificazioni antistoriche che hanno ingombrato il campo di una seria analisi storiografica del Realismo socialista basata su fonti primarie. Tra i contributi successivi, spiccano certamente *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum), a cura di B. Croys e M. Hollein, Frankfurt 2003, condotto su basi critiche differenti, e *L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma 1925-1939*, catalogo della mostra (Liegi, Musée de l'Art Vallon 2005-2006), a cura di E. Degot, Bruxelles-Moskva 2005.

<sup>4</sup> E. Degot, *Le Réalisme idéaliste. Une autre avant-garde russe*, in *L'idéalisme soviétique*, cit., pp. 10-19.

<sup>5</sup> Ciò è stato messo in chiara evidenza anche dagli studi intorno al viaggio americano di Deineka, nel 1935. Si veda il saggio di Christina Kiaer pubblicato nel presente volume. In merito alla proiezione internazionale di Deineka vanno considerate le sue quattro partecipazioni consecutive alla Biennale di Venezia (dal 1928 al 1934), testimoni ancora una volta del dialogante posizionamento dell'arte sovietica nel panorama europeo degli anni trenta e conclusesi con il significativo l'acquisto da parte delle autorità centrali dello stato italiano fascista del dipinto *Corsa* per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (cat. 7). Proprio le verità moderne di Deineka hanno contribuito ad animare, in una chiave tutt'altro che tradizionalista, l'inquieto panorama del realismo europeo nella grande mostra sul precipitato storico realista della Biennale veneziana organizzata nel 1995 per il centenario della rassegna internazionale d'arte, si veda *Identità e alterità. Figure del corpo 1985-1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'arte* a cura di J. Clair, Venezia 1995, nn. IV.5 e IV.6, p. 250.

<sup>6</sup> *Znatye ljudi strany Sovetov*, 1937, 7 x 12 m, distrutto. Cfr. *Dejneka. Živopis'*, cit., p. 96, n. 134 (*Stachanovizy*).

<sup>7</sup> Cfr. M. Lafranconi, *Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique*, in "Perspective", 2006, n. 3, pp. 479-483.

<sup>8</sup> Cfr. L. Bossi, "L'homme nouveau". *Dégénérescence et régénération. "L'Homme nouveau" dans la Russie stalinienne*, in *Les années 1930. La fabrique de "l'Homme nouveau"*, catalogo della mostra (Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada), a cura di J. Clair, Paris 2008, pp. 37-42.

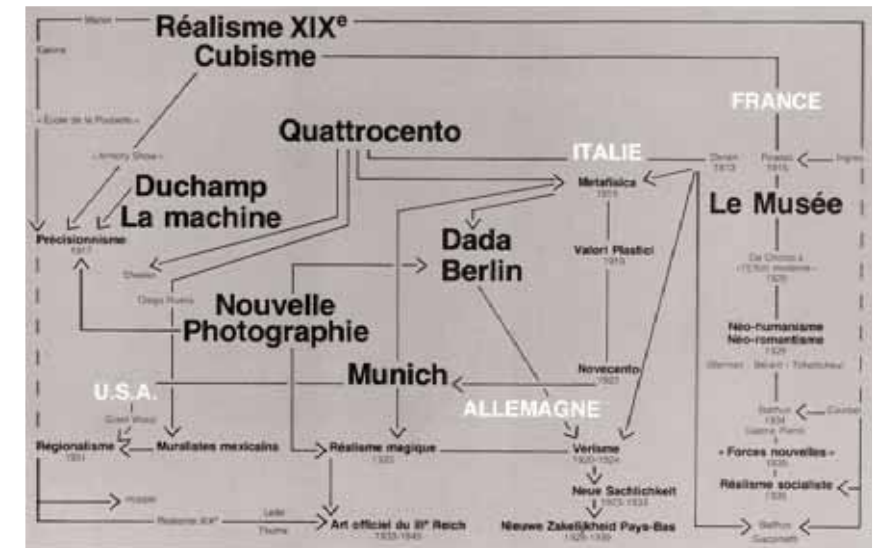
<sup>9</sup> Cfr. Ch. Kiaer, *Was Socialist Realism Forced Labor? The Case of Aleksandr Dejneka*, in "Oxford Art Journal", vol. 28, n. 3, 2005, pp. 321-345.

<sup>10</sup> A.A. Deineka, *Moja poezdka za granicu* (Il mio viaggio all'estero), in *Aleksandr Dejneka. Žizn', iskusstvo, vremja. Literaturno-chudožestvennoe nasledstvo* (Aleksandr Dejneka. La vita, l'arte, l'epoca: l'eredità letteraria e artistica), introduzione e cura di V.P. Sysoev, Moskva 1989, p. 18.

<sup>11</sup> *Borba za realizm v iskusstve 20-ch godov* (La lotta per il realismo nell'arte degli anni venti), Moskva 1962, p. 107, citato in E. Degot, *Le Réalisme idéaliste*, cit., p. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

6. Da Jean Clair, *Données d'un problème*, in *Les Réalismes 1919-1939*, Paris 1980



<sup>13</sup> "Quelle a été la situation de ces réalismes pris entre une conception de l'art tournée vers l'innovation, et donc manifestant une esthétique de la rupture, et une conception tournée vers la *renovatio* et donc une esthétique de la tradition?" J. Clair, *Données d'un problème*, in *Les Réalismes 1919-1939*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 1980-1981), a cura di P. Hulten (commissaire générale) e G. Régner (commissaire de l'exposition), Paris 1980, pp. 8-15.

<sup>14</sup> Cfr. S. Pinto, "Quale modernità?", in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005, pp. 13-45; in part. pp. 13-15.

<sup>15</sup> La trascrizione più completa delle lettere di Deineka, con rimando alle fonti archivistiche, è in *Chronica žizni Aleksandra Dejneki. Opyt rekonstrukcii*, in *Dejneka. Živopis'*, cit., pp. 7-204, *ad datam*.

<sup>16</sup> Contraddittorio, rispetto alle impressioni a caldo, il giudizio sul panorama artistico italiano che scaturisce dai suoi scritti successivi: "Gli italiani nelle loro imponenti strutture architettoniche partono dall'eredità culturale. Una magnificenza ingannevole, l'insistenza su una grandezza epica, su un rigore autorevole li hanno costretti a rivolgersi alle tradizioni del primo Rinascimento. Se gli americani derivano da un concetto astratto della forza, del movimento, della velocità, ammettendo l'esagerazione dell'ordine utilitaristico, utilizzando le grandi superfici delle pareti, le enormi dimensioni dei manifesti, gli italiani esagerano le dimensioni dei loro quadri, delle loro statue, attenendosi all'eredità classica. Devono mettersi in punta di piedi per sembrare più alti, ricorrere ai piedistalli dell'eredità classica, per risultare più visibili. I loro lavori sono spettacolari ma non profondi. E spesso cadono in una magniloquente retorica. In una serie di edifici pubblici possiamo vedere enormi sculture, le profonde nicchie delle finestre, una decorazione massiccia che inquadra antichi vani non commensurabili con la scala umana. Accanto a tutto ciò, nelle case da appartamento gli italiani sfruttano l'esperienza di Le Corbusier e degli architetti della sua cerchia, con questa sola differenza, che questi ultimi ravvivano quell'architettura mediante una scultura ricavata da un modello falsamente classico. Esaminando la scultura italiana ci si accorge del suo carattere eclettico, benché talvolta non si leghi male con il paesaggio circostante. La scultura, normale e monumentale, in genere è realizzata in

materiali ricchi: marmo, bronzo. Ponendo nelle proprie composizioni i canoni che furono dei maestri del passato, gli 'ismi' dei francesi, rielaborando demagogicamente le soluzioni plastiche dei maestri sovietici contemporanei, gli scultori non riescono a convincere, falsificano. I simboli delle virtù civiche negli affreschi di Funi risultano imprecisi sia nel senso che nella forma compositiva. Sono prive di vitale concretezza le cupe vetrate di Sironi, costruite su un pathos artificiale di una mistica monumentale e pomposa. De Chirico, Tozzi, Campigli: nell'arte contemporanea italiana rappresentano l'attuale fase di civetteria del fascismo con i movimenti della sinistra. Va fatto notare che l'arte monumentale in Italia è stata completamente uniformata dal fascismo fin dentro gli affreschi delle chiese, e che la gioia del lavoro del pittore è stata sostituita dalla severa disciplina militare della dittatura. Trovandosi l'arte in siffatte condizioni, non ci sono possibilità di raggiungere le vere vette della creazione artistica, proprio come avviene nell'arte americana, che vive fondamentalmente sui contributi pubblicitari e i sussidi dei vertici, ricchi ma privi di cultura". A.A. Deineka, *Putevye zametki ob iskusstve Ameriki i Italii*, 1935 (Appunti di viaggio sull'arte dell'America e dell'Italia), in *Aleksandr Dejneka. Žizn', iskusstvo, vremja. Literaturno-chudožestvennoe nasledie*, a cura di V.P. Sysoev, Leningrad 1974, pp. 241-242 (traduzione a cura di B. Sforza).

<sup>17</sup> E. Pontiggia, *La grande Quadriennale*, in *La grande Quadriennale. 1935. La nuova arte italiana*, a cura di E. Pontiggia e C.F. Carli, Milano 2006, pp. 111-111.