

VJAČESLAV IVANOV E IL *VESTNIK TEATRA* (1919-1920)*Fausto Malcovati*

La lunga biografia di Vjačeslav Ivanov ha ancora molti periodi poco studiati. Uno di questi, senza dubbio, è il periodo che va dal 1918 al 1920, subito dopo la rivoluzione e prima della partenza per Baku. Anche Ol'ga Deschartes nella sua ampia introduzione alle opere edite a Bruxelles (Ivanov 1971: 7-227), che resta fino ad oggi il più completo punto di riferimento biografico, parla in poche righe del lavoro di Ivanov alla Sezione Teatrale del Commissariato popolare per l'Istruzione (TEO Narkompros).

La curiosità di occuparmi di quel periodo mi venne molti anni fa, sfogliando i materiali del fondo Ivanov al Puškinskij Dom (f. 607), dove scoprii una massa di carte, circolari, convocazioni, verbali di sedute, programmi di attività di varie sezioni, pallidi ciclostilati appena leggibili. Mi accorsi fin d'allora che l'attività di Ivanov nel TEO doveva esser stata tutt'altro che marginale. Accantonai la ricerca ma mi rimase la curiosità di sapere che tipo di contributo avesse potuto dare Ivanov ad un organismo pletorico e intricato come il TEO nei suoi primissimi mesi di esistenza. Ripresi la ricerca due anni fa su sollecitazione di un giovane collega russo, Gennadij Obatnin, che mi confermò l'estremo interesse di un'indagine in quel senso. La prima tappa fu un accurato spoglio dei numeri del periodico "Vestnik Teatra" (che cominciò a uscire a Mosca il 1 febbraio 1919 come organo ufficiale del TEO, con frequenza non rigorosa, ogni quattro, cinque giorni) di cui queste pagine sono il risultato.

La rilevanza del lavoro di Ivanov nel TEO è indiscutibile, e andava verificata in modo concreto, raccogliendo il maggior numero di dati possibili. I materiali relativi al TEO moscovita sono conservati in grande maggioranza al Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr'skoj Revoljucii (CGAOR, oggi diventato CGA RSFSR, f. 2306): e lavorandovi nel maggio scorso, leggendo verbali e note, dichiarazioni

e appunti, mi confermai nella convinzione che Ivanov fu, dalla fine del 1918 alla metà del 1920, uno dei personaggi fondamentali del TEO, accanto a Lunačarskij e alla Kameneva.

Quasi incredibile è la quantità di sezioni e commissioni da lui dirette, di riunioni da lui presiedute, di iniziative da lui guidate o controllate: ma soprattutto straordinario il suo prestigio e la sua autorità all'interno degli organismi di cui fece parte o che diresse.

Dunque un'autentica scoperta, di cui quest'articolo è il primo capitolo, cui seguiranno altri sui materiali d'archivio del Puškinskij Dom, dello CGA RSFSR, di altri istituti.

Sulla storia del TEO c'è una bibliografia scarsissima (Istorija Sovetskogo Teatra 1933; Osnos 1946; Rostockij 1947, 1950, 1957; Sovetskij Teatr 1968; Zolotnickij 1976) e naturalmente di impianto ideologico sovietico, per cui il ruolo di Ivanov è, se non taciuto, per lo meno offuscato: dunque andrebbe riscritta la storia di quell'istituzione e totalmente ripristinato il ruolo che vi ebbe Ivanov, soprattutto in alcune occasioni assolutamente centrali, che imposero il TEO come leader ideologico, come il I Congresso dell'istruzione extrascolastica o il I Congresso del teatro operaio-contadino.

È certo che nel TEO moscovita, per volontà di Lunačarskij, furono reclutate alcune tra le più importanti personalità della cultura prerivoluzionaria e in particolare simbolista: oltre a quello di Ivanov, compaiono nelle varie commissioni i nomi di Baltrušajtis, Belyj, Brjusov, Bal'mont, Čulkov, Sabašnikova. E i progetti del TEO, così come si delineano nelle due pubbliche riunioni del 10 e 12 dicembre 1918 in cui Lunačarskij, Kameneva e i maggiori responsabili delle sezioni, fra cui Ivanov, come presidente della Sezione storico-teatrale li illustrano, sono complessi, articolati e grandiosi. Si vuole riorganizzare la vita teatrale in tutte le sue manifestazioni (teatri, compagnie, repertori, prezzi) e insieme porre le basi per una scienza del teatro fino allora inesistente, dunque raccogliere bibliografie, fondare collane e enciclopedie, istituire una università teatrale e varie scuole, aprire musei e salvaguardare tutti i possibili cimeli di altre epoche, dai costumi e scenografie a qualsiasi documento iconografico.

Gli interventi di Ivanov nelle due riunioni (CGASPb f. 2551 op.1 e.chr.1470) sono ampi, precisi, appoggiano decisamente le linee programmatiche di Lunačarskij e dimostrano la sua posizione di grossa responsabilità. "L'ampiezza dei piani del Commissariato coincide pienamente con l'indirizzo della politica generale del governo. A me sembra che in questi giorni si stiano gettando le basi di molte cose a

cui il futuro darà grande spazio, si stiano definendo le premesse del cammino a venire. Sull'ampiezza dei programmi si possono avere opinioni diverse. Io personalmente la condivido pienamente. Il fatto che le cattedrali gotiche siano rimaste incompiute costituisce proprio una delle loro glorie. E sulla pietra tombale di Fetonte, precipitato dal cocchio solare, c'è scritta una stupenda epigrafe: "Cadde, ma cadde perché osò compiere un gesto troppo grande".

Ma veniamo ora a quella parte del discorso che voglio qui sviluppare, ossia la presenza di Ivanov sulle colonne del "Vestnik Teatra". I redattori della rivista sono attentissimi a tutte le iniziative in cui è coinvolto Ivanov e ne sottolineano la partecipazione con grande evidenza.

CICLI DI CONFERENZE E PROGETTI EDITORIALI

Già nel primo numero, aperto da un articolo programmatico di Lunacarskij, *Revoljucija i Krizis Teatra* (1, 1919: 1-2), c'è l'annuncio di due lezioni su Eschilo (1, 1919: 4), nell'ambito di un ciclo *obscedostupnyj* di storia del teatro europeo, che si svolge al circolo *Krasnyj Petuch*, in mano al TEO per iniziative di carattere genericamente culturale. Il redattore (anonimo) sottolinea l'interesse particolare delle lezioni, dovuto al fatto che l'autore legge (fra l'altro con indiscutibile maestria oratoria) frammenti di tragedie nella sua ancor inedita traduzione, condotta seguendo rigidamente il metro originale. La terza (3, 1919: 4) è dedicata all'Orestea: Ivanov parte dall'origine egiziana del mito (Oro che vendica la morte del padre Osiride) ed esamina poi la sua migrazione nelle mitologie e nelle letterature occidentali, giungendo fino ad autori come Shakespeare (*Amleto*), Goethe (*Ifigenia*), Dostoevskij (*Delitto e Karamazov*). La lezione successiva (6, 1919: 5) è dedicata al Prometeo di Eschilo, al suo progenitore biblico Giobbe, e alle successive versioni poetiche occidentali (Milton, Byron, Shelley, e ancora Goethe e Dostoevskij). Alla lezione segue la lettura di frammenti di *Sette contro Tebe* e *Le coefore*. Il 25 febbraio 1919, sempre al *Krasnyj Petuch* tiene una lezione su Skrjabin insieme al pianista Gol'denvejzer che esegue alcuni brani (12, 1919: 3). Il discorso di Ivanov collega l'opera del compositore all'attualità: curiosa infatti è l'analogia, sottolineata dal redattore (ma assente nel testo pubblicato da Myl'nikova 1985: 113-115), tra i tre momenti centrali dell'opera di Skrjabin (liberazione della coscienza dai limiti individuali, immersione nella coscienza universale, slancio creativo al di fuori di tutti i limiti)

e le tappe del processo economico socialista (distruzione della proprietà privata, nazionalizzazione e collettivizzazione, rivoluzione e formazione del nuovo governo).

Il TEO prepara a partire dai primi mesi del 1919 due grossi convegni che vogliono portare l'attenzione della nuova società su due aspetti del teatro del tutto ignorato dal regime precedente: il teatro operaio e contadino e l'istruzione extrascolastica. Vjačeslav Ivanov partecipa attivamente all'organizzazione di entrambi: *Teatr kak vid iskusstva* è il titolo di un ciclo di conferenze che egli si propone di tenere nell'ambito del primo convegno (7, 1919: 3). Altro ciclo di conferenze (idem) Ivanov prepara per il I Libero Laboratorio di scenografia, a cui collaborano come docenti alcuni tra i grandi dell'avanguardia pittorica di quegli anni, Lentulov, Jakulov, Fedorovskij.

Il 25 marzo, Ivanov tiene la prima lezione ai delegati (una trentina) venuti a Mosca da tutta la Russia per il convegno sul teatro operaio e contadino: le origini del teatro e la tragedia antica, con particolare attenzione alle tragedie di Eschilo. Più di tre ore di lezione: "e tuttavia l'attenzione del giovane auditorio non è venuta meno, l'interesse non è diminuito fino alla fine, vincendo la stanchezza" (16, 1919: 5). Altre lezioni, dello stesso ciclo: P. S. Kogan sulla drammaturgia occidentale del XIX secolo, K. D. Bal'mont sullo sviluppo del teatro spagnolo. Intanto compare il titolo della relazione che Ivanov farà al Congresso stesso: *Puti i celi narodnogo teatra* (21, 1919: 3). Ivanov ha anche in preparazione (17, 1919: 4) un volume di saggi sulla teoria del teatro dal titolo *Vsenarodnoe dejstvo*, dove accanto alla rielaborazione di lavori già editi, se ne annunciano molti nuovi. Ed è tra i collaboratori accanto a Lunačarskij, Čulkov, Suleržickij, della nuova rivista che il TEO ha in programma: "Voprosy Teatra".

Anche l'Enciclopedia Teatrale, la cui gestazione è complessa e difficile, porta il suo nome. Si è deciso (47, 1920: 14) di far uscire, prima che l'intera opera, singoli fascicoli, fra cui appunto quello affidato a Ivanov, *Teatr i narod v drevnej Grecii*.

ARTICOLI E INTERVENTI

Il primo contributo originale di Ivanov al foglio del TEO compare a dieci giorni dalla fondazione: *Zerkalo iskusstv* (4, 1919: 2-3) che porta come epigrafe un breve frammento dell'articolo programmatico di Lunačarskij del primo numero: "Fondamentale rimane la questione: come, senza distruggere i veri valori e senza provocare fratture, porre

il teatro su nuovi binari, trasformarlo da espressione della borghesia, e nel migliore dei casi dell'intelligencija, in teatro popolare”.

L'arte, sostiene Ivanov, l'arte autentica, non i suoi surrogati, può essere definita specchio della vita, ma specchio magico. Attraverso l'arte si può prevedere il futuro: essa può rivelare in modo profetico i processi segreti della vita. Ma non a tutti è dato di leggere il senso nascosto del messaggio artistico: spesso sono i fatti che accadono successivamente a svelare i presagi che l'arte aveva indicato. Alcuni esempi: nessuno sospettava, negli anni '70 del XVIII secolo, che lo Sturm und Drang avrebbe portato con sé uno sconvolgimento che di lì a poco avrebbe percorso tutta l'Europa; e così pure la musica di Skrjabin può essere definita uno dei più sensibili sismografi della futura rivoluzione russa. Ma lo specchio dell'arte ha anche un'altra, non meno terribile qualità: sa evidenziare nel suo profondo quei tratti dell'attualità che spesso i testimoni stessi non sanno riconoscere. Dunque l'arte è non solo anticipazione, ma anche decodificazione del senso profondo che la storia porta con sé. Così Eschilo, soltanto sette anni dopo la battaglia di Salamina, nella sua trilogia evidenzia lo scontro tra il principio occidentale di libertà e quello orientale di gerarchia dispotica. Ma talora l'arte è uno specchio inutile per i bisogni della vita contemporanea, nulla vi si riflette di ciò che vorremmo: ecco perché è assurdo chiedere al teatro, ora, di riflettere tutto l'enorme contenuto della svolta storica appena vissuta.

Non dobbiamo chiedere all'arte ciò che per sua natura non può dare [...] Al tempo dell'aratura e della semina non è possibile vedere nei campi le spighe già alte. Cerchiamo di essere pazienti, attendiamo la festa della mietitura. Ora abbiamo un compito: come nei tempi antichi gli agricoltori con riti propiziatori risvegliavano gli spiriti primaverili della fertilità, così noi dobbiamo sollecitare le energie nascoste della creatività popolare, perché prendano coscienza di sé e si manifestino in una festa nuova, in una azione nuova, in un nuovo gioco, in uno spettacolo nuovo e, volgendosi all'inatteso, esprimano il proprio nuovo pensiero segreto, la propria nuova volontà, esprimano cioè ciò a cui tende il cuore, cioè che vuole il cuore, colmo di decisione e speranza.

Il 6 maggio 1919 si apre con grande solennità il I Congresso sull'istruzione extrascolastica: Lunačarskij è presidente del convegno, presidenti onorari sono Lenin e Bela Kun. Dal 25 al 32, i numeri di "Vestnik Teatra" sono quasi interamente dedicati al convegno, con dettagliate relazioni delle attività delle varie sezioni e dei vari gruppi di lavoro. Ivanov partecipa il 9 maggio ai lavori del convegno, nella sezione dedicata al teatro e alla cultura teatrale, insieme a Kogan, Ker-

Žencev, Pletnev, Vol'kenštejn, sotto la direzione di Kameneva. Il suo intervento *K voprosu ob organizacii tvorčeskich sil narodnogo kollektiva v oblasti chudožestvennogo dejstva* (il cui testo completo, ancora inedito, è nell'archivio del Puškinskij dom, f. 607, e. chr. 148), suscitò straordinari consensi; sulle colonne del "Vestnik Teatra" (26, 1919: 4) vengono pubblicate per intero le tesi dell'intervento. Nel primo dei tre paragrafi, Ivanov indica i compiti più importanti e più immediati dell'istruzione popolare in campo artistico: da un lato rendere accessibili al popolo le grandi conquiste dell'arte, dall'altro offrire al talento popolare la possibilità di espressione artistica. Nel secondo, il discorso si fa più teorico: Ivanov auspica la nascita di nuove e originali forme di azione popolare. La comparsa di queste forme di creazione collettiva significherebbe uscire dai limiti angusti dell'arte minore verso la vastità dell'arte maggiore onnipopolare. Da un punto di vista storico, potrebbe rappresentare il superamento, attraverso una cultura nuova, globale, organica, della cultura di ieri, caratterizzata dall'isolamento sociale e individuale, dalla divisione, dalla solitudine e dalla diversità di opinioni; potrebbe testimoniare il progressivo affermarsi dell'integrazione sulla differenziazione culturale.

Nel terzo paragrafo Ivanov indica le possibili forme di azione collettiva: sollecita la diffusione di azioni corali, da realizzarsi sulle piazze, nei giorni festivi, con canti e inni, in modo da unire l'armonia della musica alla bellezza del gesto plastico, la grandiosità delle processioni e la fantasia dei costumi. Raccomanda, alla base di ogni azione, una solida struttura lirico-drammatica, che unisca tutti i partecipanti in un unico disegno coerente con la volontà del gruppo. Conclude con consigli precisi: grandi scene, arene all'aperto, testi dal grande afflato eroico, dallo slancio autenticamente popolare, "in cui affiori la forza primigenia di nuovi miti, nuove leggende".

Il discorso di Ivanov suscita interesse a tutti i livelli e le pagine di "Vestnik Teatra" riportano frammenti di interventi di delegati che citano Ivanov e accolgono con entusiasmo il suo invito a grandi spettacoli all'aria aperta (29, 1919: 7). È certo che la linea ideologica proposta da Ivanov viene pienamente condivisa dal plenum del convegno: a tal punto che, nello stendere le risoluzioni finali, il testo di alcune delle tesi ivanoviane è ripreso integralmente, senza interpolazioni, come espressione della volontà generale del convegno (29, 1919: 3).

Sempre durante il convegno la sera del 17 maggio, come introduzione alla rappresentazione per i delegati di *Walkiria* di Wagner,

Ivanov pronuncia un discorso nella sala gremita del Bol'soj Teatr, che esce sulle colonne del giornale (31-32, 1919: 8-9), con il titolo *O Vagnere*, e che parzialmente riprende temi del precedente articolo *Skrjabin kak nacional'nyj kompozitor* (Myl'nikova 1985: 88-95).

Tre geni musicali ci sono particolarmente cari e vicini: Beethoven, Wagner, Skrjabin, tre predecessori di quell'arte che per la prima volta in tutta la sua pienezza e compiuta semplicità realizzerà le loro migliori speranze, l'arte del grande stile, destinata a riunire le masse in un unico corpo spirituale, a creare in loro uno spirito unitario. Tale arte non ha potuto realizzarsi pienamente fino ad oggi perché richiede una cultura diversa da quella che fornisce oggi il sostrato ai suoi germogli; non tollera la cultura dell'isolamento, dell'individualismo, vuole la cultura di una comunità unita da un comune grande pensiero, da una comune volontà.

Tre i grandi meriti di Beethoven: aver trovato un linguaggio per le più profonde espressioni dell'animo umano, aver costruito l'immagine dell'eroe, la grandiosa bellezza della volontà eroica, aver proclamato il principio ecumenico corale come massimo principio, capace di costruire la nuova vita.

La stessa tendenza in Skrjabin: anche per lui la musica è espressione delle basi primigenie dell'animo umano, anche lui raccoglie gli uomini in un unico coro. Skrjabin è un esempio della straordinaria intuizione di Nietzsche: lo spirito della musica, da cui è nata la tragedia, ha spinto Skrjabin a creare sinfonie dove la parola ha un suo ruolo autonomo, dove i movimenti delle masse assumono valenza ecumenica. Il suo *Predvaritel'noe dejstvie* doveva essere seguito non da una massa passiva di spettatori, ma da una moltitudine di autentici partecipanti all'azione, impegnati nei cori e nei movimenti collettivi. Wagner viene dopo Beethoven e prima di Skrjabin: è l'anello di congiunzione tra le ricerche dell'uno e dell'altro. Per lui il mito è un mezzo per penetrare nelle profondità del senso della vita, nel tragico enigma dell'esistenza. Le sue opere sono pensate come grandiose azioni collettive in cui la voce ecumenica dell'umanità si libera dall'orchestra. Ivanov percorre, davanti ai delegati, il grande mito wagneriano di Sigfrido, l'uomo puro, senza paura, destinato alla morte da cui avrà inizio una nuova era per l'umanità. Con lui muore il Valhalla, muore il mondo degli dei primigeni. Grandiosa la profezia wagneriana, conclude Ivanov: ma oggi attendiamo non più profezie, bensì azioni reali, azioni corali collettive dove risuoni la voce umana nella sua concretezza, non nella proiezione simbolica di un mitico eroe.

L'ultimo intervento è di fine aprile 1920 (62, 1929: 5): il numero è interamente dedicato, in occasione del 1 maggio, alle feste popolari e

alle azioni di massa di cui Ivanov è considerato il maggior sostenitore, dopo gli interventi ai congressi di qualche mese prima. Ci sono interventi di Lunačarskij (*O narodnych prazdnestvach*), Smyslaev (*Massovyj teatr i iskusstvo*), L'vov (*Istorja pervogo socialističeskogo scenarija*), Kogan (*O prazdnovanii pervogo maja*), e, alla fine, un *primernyj scenarij massovogo prazdnestva v otkryton letnem po-meščanii*. L'intervento di Ivanov, *Množestvo i ličnost' v dejstve*, l'unico tra quelli usciti in "Vestnik Teatra" ad essere stato ripubblicato nella raccolta di Bruxelles (Ivanov 1974: 219), riprende sinteticamente i grandi temi della sua ipotesi teatrale formatasi nel corso di un ventennio: la rinascita del teatro è impensabile senza la fusione tra i suoi due elementi fondanti, il coro e l'eroe. L'unica epoca che ha saputo realizzare pienamente tale fusione è stata l'epoca della fioritura della tragedia greca con Eschilo, Sofocle e della commedia con Aristofane. Qui, e soltanto qui incontriamo il perfetto equilibrio tra il principio corale e il principio della personalità eroica. Oggi l'isolamento dell'eroe dalla massa degli spettatori, la non corrispondenza tra il destino dell'uno e degli altri, l'inconsistenza dell'azione hanno condotto alla disintegrazione della tragedia, ridotta a "riflessi effimeri di gesti tragici in una precaria specularità". Il principio corale, storicamente e dialetticamente primario, deve rinascere in tutta la sua forza: il teatro è espressione artistica dell'uomo inteso come collettività, da cui nuovamente si staccherà vittima immolata in suo nome, il nuovo eroe.

IL CENTROTEATR

Il 26 agosto 1919 esce su "Vestnik Teatra" (33, 1919: 2) il decreto *Ob ob"edinenii teatral'nogo dela*, primo passo verso la completa nazionalizzazione dei teatri, che delega la soluzione di tutti i principali problemi sia strutturali sia organizzativi e finanziari ad un comitato teatrale centrale (*Centroteatr*), organo onnipotente composto da rappresentanti del TEO Narkompros e di varie organizzazioni culturali e sindacali (come il Proletkul't, e il Vserabis, Vserossijskij Professional'nyj Sojuz Rabotnikov Iskusstv).

Fin dalla sua fondazione Ivanov entra a far parte del *Centroteatr*, come uno dei rappresentanti del TEO. Ogni riunione del comitato (che all'inizio si svolgono con frequenza più o meno settimanale) viene segnalata sulle colonne del "Vestnik Teatra", con un sintetico riassunto degli argomenti affrontati, delle decisioni prese.

Il *Centroteatr* ha vita relativamente breve: lavora fino al novembre 1920, ma Ivanov lascia l'incarico alla fine dell'estate di quell'anno, subito dopo la morte della moglie Vera e la decisione di andare con i figli al sud, per non affrontare un altro inverno di fame e di freddo nella capitale. È chiaro fin dall'inizio che il *Centroteatr* è un organo chiamato a "sovietizzare" il teatro, a imporre controllo ideologico, oltre che amministrativo, a tutti gli organismi operanti in quei mesi, ma soprattutto a quelli che più chiaramente denunciavano la loro origine borghese.

Ivanov conduce continue battaglie contro l'ottusità dei burocrati, nel tentativo di mettere in salvo il patrimonio culturale minacciato dall'indifferenza o dalla rozzezza dei nuovi amministratori della cosa pubblica. Si batte per la costituzione di musei (Bachrušin, Zimin) e per la conservazione di scenografie, costumi, documenti storici, impedendone ogni arbitraria manipolazione (38, 1919: 11), chiede l'autonomia per i teatri Chudožestvennyj, Nezlobin, Korš e Kamernyj (42 e 43, 1919). La discussione è accesa, Keržencev vota contro e chiede un controllo generale su tutti i teatri da parte del *Centroteatr*, in modo che il repertorio si adegui alle esigenze del nuovo pubblico operaio e contadino. Lunačarskij gli risponde che certo va esercitata una forte pressione perché tutti i teatri si orientino verso un repertorio autenticamente rivoluzionario, ma va anche rispettata l'impostazione di teatri di grande autorità come appunto il Chudožestvennyj. Delle proposte di Ivanov viene accolta solo la prima, relativa al Chudožestvennyj: sulle altre si chiedono altri dati, più accurati controlli. Sempre in difesa del Chudožestvennyj Teatr interviene Ivanov qualche mese dopo (61, 1920: 4): la direzione del teatro chiede l'autorizzazione per una tournée all'estero che potrebbe alleviare la pesante situazione economica e l'incertezza sulla scelta di un repertorio adeguato al nuovo sistema. Ivanov sottolinea l'importanza della tournée: è una prova della vitalità culturale della nuova Russia, della sua libertà, della sua volontà di riaffermare di fronte all'Europa una posizione di guida in campo teatrale. Ma il responso del Collegio è negativo.

Un'altra presa di posizione ferma e polemica di Ivanov al *Centroteatr* contro i burocrati sovietici: vogliono tagliare i fondi allo studio Habima (54, 1920: 10), dove si recita il *Dibbuck* con la regia di Vachtangov, non "nella lingua delle masse ebraiche ma nella lingua antico-ebraica, lingua morta, che nessuno oggi usa se non un ristretto gruppo di intellettuali borghesi". Ivanov reagisce appellandosi al diritto delle minoranze etniche di studiare la propria cultura, la propria lingua. "Non si può negare lo straordinario valore culturale della lingua

biblica, in cui ancor oggi si esprimono poeti e scrittori come Bjalik ed altri” e invita a non confondere un coraggioso recupero come quello operato dalla compagnia Habima con atteggiamenti sionistici che spesso si identificano con la reazione. Incoraggia perciò a rinnovare l'appoggio finanziario alla compagnia ebraica. Anche qui risulta perdente.

La morte di Vera, nell'agosto del 1920, accelera, come si è detto, la decisione di lasciare Mosca. Il viaggio verso il sud è faticoso, con una lunga sosta a Kislovodsk, dove ancora tiene una conferenza, al *Vneškol'nyj Otdel Narodnogo Obrazovanija*, dal titolo emblematico *Začem my chodim v teatr?*

Resta da raccontare, e lo farò in un prossimo articolo, la partecipazione di Ivanov, dalla fine del 1918 fino alla primavera del 1920, a tutte le commissioni, sezioni e sottosezioni del TEO, di cui sono rimasti verbali, appunti e note nel CGA RSFSR. È una storia intricata e complessa, ma serve a chiarire un capitolo della biografia di Ivanov che altrimenti resterebbe oscuro: serve anche a chiarire i suoi rapporti con l'ideologia bolscevica nei primi anni di potere sovietico. Costretto dalla necessità materiale, costretto cioè a provvedere ai bisogni della famiglia senza poter quasi più contare sui proventi letterari (data la chiusura di riviste e case editrici), Ivanov affrontò una mole immensa di lavoro burocratico, cancelleresco, una valanga di carte dietro cui spesso si celavano decisioni di grande portata per il futuro della cultura del paese. Capì fin dai primissimi mesi i pericoli, le ambiguità, i compromessi a cui venivano più o meno apertamente obbligati gli intellettuali organicamente inseriti in istituti come il TEO: cercò, con lucidità e coerenza, di difendere la libertà della cultura, di lottare per la sua autonomia. Se ne andò da Mosca per molte ragioni, una delle quali fu certamente l'aver capito l'inutilità di quella lotta.

BIBLIOGRAFIA

- Ivanov V. I.
 1971-87 *Sobranie sočinenij*. Voll. 1-4. Bruxelles 1971-1987.
 1933 *Istorija sovetskogo teatra*. T. I. Leningrad 1933.
 1954 *Očerki istorii russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra*. T. I. Moskva-Leningrad 1954.

Myl'nikova I. A.

1985 Stat'i Vjačeslava Ivanovna o Skrjabine. — In: Pamjatniki kul'tury. Nove otkrytija. Ežgodnik 1983, Leningrad 1985, p. 88-119.

Osnos J.

1946 U istokov sovjetskogo teatra. — Teatral'nyj Almanach, kn. 2. Moskva 1946.

Rostockij B.

1947 Osnovnye etapy razvitija sovjetskogo teatra. — In: Sovetskij teatr. Moskva 1947.

1950 K istorii bor'by za idejnost' i realizm sovjetskogo teatra. Moskva-Leningrad 1950.

1957 40 let sovjetskogo teatra. Moskva 1957.

1968 Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy. Russkij sovjetskij teatr 1917-1921. Leningrad 1968.

Zolotnickij D.

1976 Zori teatral'nogo oktjabrja. Leningrad 1976.

