



HAL
open science

Notes sur Gramsci et le théâtre de Pirandello

Romain Descendre, Jean-Claude Zancarini

► **To cite this version:**

Romain Descendre, Jean-Claude Zancarini. Notes sur Gramsci et le théâtre de Pirandello. Théâtre/Public, 2023, Les théâtres de Marx, 248, pp.39-43. halshs-04462470

HAL Id: halshs-04462470

<https://shs.hal.science/halshs-04462470v1>

Submitted on 11 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Romain DESCENDRE et Jean-Claude ZANCARINI

Notes sur Gramsci et le théâtre de Pirandello

Dans une lettre écrite en prison à sa belle-sœur Tatiana Schucht, le 19 mars 1927, Gramsci imagine quatre sujets qu'il pourrait développer s'il avait le droit d'écrire en prison, autorisation qu'il n'aura qu'en février 1929, après sa condamnation définitive à plus de vingt ans de prison. Il pense à « une recherche sur les intellectuels italiens », à « une étude de linguistique comparée ! Rien de moins », à « un essai sur... les romans-feuilletons et le goût populaire en littérature » et (c'est le troisième de sa liste) à « une étude sur le théâtre de Pirandello et sur la transformation du goût théâtral italien que Pirandello a représenté et a contribué à déterminer. Sais-tu que j'ai, bien avant Adriano Tilgher, découvert et contribué à populariser le théâtre de Pirandello ? J'ai suffisamment écrit sur Pirandello, de 1915 à 1920, pour assembler un petit volume de deux cents pages et mes affirmations étaient alors originales et sans exemple : Pirandello était soit aimablement supporté, soit ouvertement tourné en dérision. »

Antonio Gramsci chroniqueur théâtral d'*Avanti !* 1915-1920

De 1915 à 1920, Gramsci a effectivement tenu la rubrique « Théâtres » de la page turinoise du journal du parti socialiste italien *Avanti !* C'était une petite rubrique qui occupait au maximum une demi-colonne de la quatrième page du journal. Gramsci, de ce fait, a assisté à la plupart des spectacles qui se donnaient à Turin. Ces chroniques sont fondées sur des critères avant tout esthétiques, très liés aux idées du philosophe Benedetto Croce qui ont beaucoup influencé le jeune Gramsci. Mais elles sont aussi attentives aux aspects éthiques et politiques des œuvres ainsi qu'au jeu des acteurs et aux réactions du public. Certaines témoignent d'une réflexion plus ample sur la place du théâtre et de la littérature dans la cité, dont l'écho résonne encore dans les *Cahiers de prison*. Si on les prend comme un ensemble, on a effectivement « un petit volume de deux cents pages », mais elles sont loin d'être toutes consacrées à Pirandello.

Certains de ces brefs articles avaient été republiés dans le volume *Littérature et vie nationale* de la première édition des écrits de prison, en six volumes thématiques, entre 1948 et 1951, sous la direction de Felice Platone et de Palmiro Togliatti, le principal dirigeant du Parti communiste italien (PCI) d'après-guerre. L'intention des éditeurs était de permettre un accès rapide à ce qu'ils estimaient être la pensée de Gramsci, et de lui assurer une large diffusion. En rompant l'unité des cahiers, cette édition empêchait cependant de reconstituer la chronologie de l'écriture et, par conséquence, de mettre en évidence les liens entre le processus de rédaction, les données historiques et les débats politiques qui lui donnent sens. Pour cette première édition (1950), c'est Italo Calvino, alors éditeur chez Einaudi, qui avait fait le choix des textes et leur avait donné pour titre « chroniques théâtrales de l'*Avanti !* 1916-1920 ». On trouve désormais plusieurs recueils

autonomes de ces articles sur le théâtre¹, et ils figurent en ordre chronologique dans la nouvelle édition en cours des *Scritti* d'Antonio Gramsci².

On peut préciser à ce propos que ce nouveau travail d'édition a mis en évidence un très fort intérêt de Gramsci pour la musique : bon nombre des spectacles dont il fait la critique sont des mélodrames, des opérettes et des concerts³. Il accorde en particulier une grande importance à la musique savante, tant classique que contemporaine. Dans ses chroniques théâtrales et musicales, on sent la conviction que le prolétariat est susceptible d'accéder à l'art autant qu'à la politique de façon authentique et désintéressée. S'il en avait les moyens, le prolétariat serait le public idéal des plus hautes expressions de la culture : « le cœur prolétarien est un trésor immense et encore inexploré de sensibilité artistique⁴ ».

L'hypothèse de la réappropriation par les subalternes des traditions culturelles et artistiques est présente dans de nombreux articles de la rubrique « Théâtres ». On la voit à l'œuvre dans la façon dont Gramsci annonce, le 23 mai 1916, la prochaine représentation de *Macbeth*. C'est en partant d'un texte de Romain Rolland qu'il présente Shakespeare et *Macbeth*⁵. La capacité à voir les êtres du dedans, à restituer leur vie et leurs passions et à outrepasser ainsi les limites qui entravent leur compréhension mutuelle et leur communion, est une caractéristique propre à l'art de Shakespeare que Gramsci intègre à sa vision politique et sociale. Au terme d'une lecture passionnée de la tragédie, il annonce la représentation à venir : « Ruggeri donnera ce soir le gigantesque travail de Shakespeare. C'est un événement artistique auquel nos lecteurs eux-mêmes ne peuvent être étrangers ; au contraire, parce qu'ils sont moins intellectuellement corrompus, ils sont les plus dignes d'approcher et de ressentir les frissons de passion du poète tragique anglais⁶ ».

On retrouve cette même invocation du public prolétarien après une représentation du drame *Anfisa* de Leonid Andreev au théâtre Carignano : « [...] le public bourgeois du théâtre n'était pas le plus apte à suivre et à écouter cette œuvre d'art. L'entière vérité de celle-ci devait malheureusement lui faire l'effet d'un coup de poing dans l'estomac. Souhaitons donc à ce drame un meilleur public, plus fruste, plus immédiatement sincère, plus capable de profiter et de supporter l'angoisse impétueuse de la tragédie. Nous lui souhaitons un public de prolétaires ». (*Avanti!* 14 novembre 1920).

On peut suivre cette ligne dans les comptes rendus de représentations théâtrales qui ont lieu, en 1919, à l'initiative de la « commission du théâtre » de la *Camera del lavoro* de Turin (organisation équivalente aux Bourses du Travail, réunissant les différents syndicats de métier de la ville). La grande salle de la *Camera*, corso Siccardi, se transformait alors en « Théâtre du peuple » et accueillait ceux que Gramsci nomme « notre public ». Il définit les centres d'intérêts du public prolétarien : « Les œuvres capables d'émouvoir notre public mettent en contact le présent avec l'avenir, les

¹ Antonio Gramsci, *La smorfia più che il sorriso. Scritti su Pirandello*, éd. Yuri Brunello, Castelvechchi, « Le Navi », 2017; Antonio Gramsci, *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, éd. Fabio Francione, Mimesis / Filosofie del teatro, 2017; Antonio Gramsci, *Cronache teatrali*, éd. Guido Davico Bonino, Aragno, 2010.

² *Scritti (1910-1926)*, vol. 1 : 1910-1916 (édité par Giuseppe Guida et Maria Luisa Righi), Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome, 2019 [S 1]; *Scritti (1910-1926)*, vol. 2 : 1917 (édité par Leonardo Rapone, avec la collab. de Maria Luisa Righi et la contrib. de Benedetta Garzarelli), Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome, 2015 [S 2]. Une première édition d'une partie de ces écrits figure dans Antonio Gramsci, *Sotto la mole. 1916-1920*, Turin, Einaudi, 1960.

³ Voir Maria Luisa Righi, « Un cronista musicale a Torino (1916-1919) », in Gianni Francioni et Francesco Giasi (dir.), *Un nuovo Gramsci. Biografia, temi, interpretazioni*, Viella, Rome, 2020, p. 17-37, ainsi que Antonio Gramsci, *Concerti e sconcerti. Cronache musicali 1915-1919* (éd. Fabio Francione et Maria Luisa Righi), Mimesis, Sesto San Giovanni, 2022.

⁴ « Helena Morsztyn », *Avanti!*, 7 mars 1917, S 2, p. 162.

⁵ Romain Rolland, « Shakespeare (Pour le Tricentenaire de la mort du poète) », *Journal de Genève*, 17 avril 1916, traduit par Gramsci dans « *Macbeth* », *Avanti!*, 23 mai 1916, S 1, p. 392 (et cité en note p. 394).

⁶ *Ibid.*, p. 393.

dominateurs avec les opprimés, le système social d'aujourd'hui avec les espoirs audacieux de demain. » (30 avril 1919).

L'année précédente, Gramsci avait présenté très favorablement une initiative des ouvriers de l' Arsenal militaire de Turin, qui avaient écrit et mis en scène une revue musicale satirique, *l'Arsenaleide*, présentée au théâtre Rossini en juin 1918 : « Les travailleurs d'une entreprise se sont retrouvés ensemble pour un but qui n'était pas seulement utilitaire. Ils ont ri ensemble. Vous trouvez que ce n'est pas grand-chose ? [...] Ils ont senti, ces ouvriers, dans leur collectivité, une capacité nouvelle : la capacité de créer, de s'instruire par leurs propres forces, avec les moyens qu'ils se sont eux-mêmes donnés. Ils ont senti leur propre « intelligence », leur propre « goût ». [...] La culture et l'art finissent par trouver eux aussi leur place dans l'activité prolétarienne, non comme un don extérieur de la société déjà existante mais comme énergie vitale du prolétariat lui-même, comme une activité spécifique qui lui est propre. L'une et l'autre se présentent bruts et confus au début, mais à travers l'expérience ils s'affinent et s'éclaircissent. »

Il y a, dans cette réflexion sur les rapports du public prolétarien avec le théâtre, une exigence de formation et d'élévation culturelle et intellectuelle. Gramsci a défendu, en décembre 1917, dans les pages turinoises d'*Avanti!* la formation d'une « association de culture » socialiste, un « institut prolétarien » procurant au mouvement ouvrier sa « cohésion » et son « énergie conquérante »⁷. Gramsci présente cette « association », cet « institut », ou cette « organisation de culture » comme « le troisième organe du mouvement de revendication de la classe laborieuse italienne », au même titre que le parti et la confédération syndicale. Cette association ne verra pas le jour à ce moment-là à Turin, du fait de fortes oppositions dans le parti socialiste⁸. Mais il est notable que cette réflexion soit contemporaine de l'institution en Russie du Proletkult d'Alexandre Bogdanov (Malinovski) et d'Anatoli Lounatcharski, qui repose justement sur l'idée que la culture correspond à l'un des trois piliers du mouvement ouvrier, à côté du parti et de l'ensemble formé par syndicats et coopératives qui, pour leur part, organisent les activités politique et économique. C'est bien l'idée que Lounatcharski défendait en août 1917 dans un article que Gramsci publie en juin 1918 dans le *Grido*. Lors de cette publication, celui-ci ne manque d'ailleurs pas de rappeler que « la rédaction turinoise d'*Avanti!* avait posé le problème dans les mêmes termes que Lounatcharski », affirmant qu'il s'agissait d'une « coïncidence de pensée et de proposition pratique » due « à la grande ressemblance qui existe entre les conditions intellectuelles et morales des deux prolétariats, russe et italien »⁹.

Cependant, malgré l'évidente « coïncidence de pensée » on voit qu'il y a de vraies différences de conception. Le mouvement du Proletkult estimait que la culture prolétarienne devait remplacer entièrement la culture bourgeoise. Selon les propres mots de Bogdanov, le Proletkult devait devenir une sorte de « laboratoire de la *pure* idéologie prolétarienne¹⁰ » – ce qui signifiait à la fois une culture purement prolétarienne, exclusive de la culture bourgeoise et produite par une élite ou une avant-garde prolétarienne, et une culture conçue comme pure création, déconnectée des tâches d'enseignement et de formation des masses du prolétariat. Gramsci a une position qui diffère de celle du Proletkult : il n'oppose pas la culture prolétarienne à la culture bourgeoise et la pense comme un processus de formation et d'émancipation et lui assigne une mission d'émancipation intellectuelle et critique de la classe ouvrière, pleinement autonome par rapport à celles des autres organisations prolétariennes. En février 1918, il avait écrit que « Le prolétariat n'a aucun intérêt à

⁷ « Per un'Associazione di cultura », *Avanti!*, 18 décembre 1917, S 2, p. 660-662.

⁸ Leonardo Rapone, *Cinque anni che paiono secoli*, Carocci, Rome, 2011, p. 78.

⁹ « La cultura nel movimento socialista », *Il Grido del Popolo*, 1^{er} juin 1918, in A. Gramsci, *Il Nostro Marx. 1918-1919* (éd. S. Caprioglio), Einaudi, Turin, 1984, p. 77.

¹⁰ Sur cette question, voir Jutta Scherrer, « The Cultural Hegemony of the Proletariat : The Origins of Bogdanov's Vision of Proletarian Culture », *Studies in History*, vol. 5, n°2, 1989, p. 195-210, et p. 209 pour la citation de Bogdanov datant de février 1919.

détruire un patrimoine dont il devra hériter pour grandir [...] »¹¹ » Et il avait opposé le luddisme, le bris des machines, dans les premières phases de lutte du mouvement ouvrier anglais, au « socialisme, c'est-à-dire à l'émancipation ». Il en concluait : « Il faut à présent fermer toutes les embrasures de notre esprit à chaque pénétration du luddisme qui menace [...] le bon goût, l'art, le patrimoine esthétique de l'humanité ». La culture esthétique, dont la culture théâtrale fait partie, doit, au même titre que la culture technique, faire partie du patrimoine ouvrier. C'est sans doute la raison d'être de son activité de chroniqueur de spectacle. C'est sans doute aussi pour cette raison que lorsque, au moment de la création du Parti communiste d'Italie avec la scission de Livourne en janvier 1921, *L'Ordine nuovo* passe de « revue hebdomadaire de culture socialiste » à « quotidien communiste » et qu'il n'a plus du tout le temps de fréquenter les théâtres turinois, il demande à un de ses amis les plus chers, Piero Gobetti, alors même que ce dernier se revendique comme libéral, de tenir la rubrique théâtrale du journal. Ce choix d'une personne qu'il estime au plus haut point pour ses qualités intellectuelles et sa rectitude morale traduit à nouveau son intérêt pour la culture, le théâtre et la littérature, indispensables, selon lui, aux militants et aux ouvriers.

Gramsci et Pirandello : des articles de 1917-1920 aux *Cahiers de prison*

De Pirandello, Gramsci connaît les pièces d'avant 1921. Il a arrêté d'écrire sur le théâtre avant la première des *Sei personaggi in cerca d'autore*, qui a lieu le 9 mai 1921 à Rome, au Théâtre Valle. À Rome l'accueil fut très défavorable ! Mais ensuite la pièce connut un triomphe à Milan le 27 septembre 1921 au Manzoni, ce qui lança le succès mondial de Pirandello, à Londres, à New York, à Paris, dès 1923...

Gramsci ne verra jamais les pièces qui suivent les *Six personnages...* En revanche, à partir du 22 mars 1917, il a écrit sur *Pensaci, Giacomino !*; *Liola*; *Così è (se vi pare)*; *Il piacere dell'onestà*; *'A biritta cu 'i ciancianeddi*; *L'innesto*; *la ragione degli altri*; *La Bilancia* (que Pirandello avait écrite avec Nino Martoglio); *Come prima, meglio di prima*; *Tutto per bene*; *Cecè*. Dans les *Cahiers de prison*, il revient à plusieurs reprises sur Pirandello et l'importance culturelle de son œuvre théâtrale. Il répète d'ailleurs ce qu'il avait écrit à sa belle-sœur et que nous avons cité en ouverture de cet article : « Sur Pirandello, il faudra écrire un essai spécial, en utilisant toutes les notes que j'ai écrites pendant la guerre, quand Pirandello était combattu par la critique, qui était même incapable de résumer ses drames [...], et suscitait la fureur d'une partie du public. » (Cahier 6, note 26, décembre 1930)

Nous allons partir de l'exemple de *Liola* pour élucider les différences mais aussi les lignes de continuité entre les articles pirandelliens de 1917-1920 et les *Cahiers de prison*.

Le 4 avril 1917, après avoir vu la représentation il constate son faible succès... le public s'attendait à une fin traditionnelle, crime d'honneur ou mariage, et il est loin d'être enthousiaste ! Lors de la seconde représentation, d'ailleurs, (nous l'apprenons dans la note des *Cahiers* que nous venons de citer) « des manifestations hostiles des jeunes catholiques turinois » avaient amené Pirandello à retirer *Liola* du répertoire. Pour Gramsci, *Liola* « est peut-être la meilleure comédie que le théâtre dialectal sicilien soit parvenu à créer » et « le meilleur produit de l'énergie littéraire de Luigi Pirandello ». *Liola* est l'adaptation théâtrale du chapitre IV du roman *Il fu Mattia Pascal*, publié par Pirandello en 1904. Gramsci estime que Pirandello, en passant du roman à la comédie est parvenu à « se dépouiller de ses habitudes rhétoriques » et qu'ainsi « la vision artistique est devenue homogène, elle est devenue pure représentation, complètement libre de tout le bagage moralisant et artificiellement humoristique qui l'oppressait. » Yuri Brunello montre que Gramsci épouse ici les thèses esthétiques de Benedetto Croce¹² (« j'étais alors tendanciellement plutôt crocien », écrit

¹¹ « L'apocalisse », *Avanti !*, 12 février 1918, in A. Gramsci, *La Città futura. 1917-1918* (éd. S. Caprioglio), Einaudi, Turin, 1982, p. 658-659.

¹² Antonio Gramsci, *La smorfia più che il sorriso, op. cit.*, introduction de Yuri Brunello, p. 12-15.

Gramsci dans les *Cahiers*). Pour le dire en quelques mots, la morale, la réflexion, la rationalité ne doivent pas interférer avec l'art. Il y a la poésie qui doit faire abstraction de tout ce qui est non-poésie, qui relève d'autres domaines (la philosophie, l'histoire). C'est bien l'abandon de ce mélange (« le bagage moralisant et artificiellement humoristique ») qui explique le jugement favorable vis-à-vis de *Liolà*, devenue « pure représentation » en parvenant à échapper au « marais rhétorique d'une moralité inconsciemment prédicatrice, et de beaucoup de verbiages inutiles » :

« Matthias Pascal, l'être moderne mélancolique, à l'œil louche, l'observateur de la vie tour à tour cynique, mélancolique, sentimental, devient Liolà, l'homme de la vie païenne, plein de robustesse morale et physique, parce qu'homme, parce que lui-même, simple humanité vigoureuse. Et la trame se renouvelle, devient vie, devient vérité ; elle devient aussi simple, alors que dans la première partie du roman primitif elle était confuse et inefficace. »

Mais cette analyse inspirée de l'esthétique de Croce n'est pas le tout de la lecture de Gramsci. Un article du 29 mars 1918 sur l'acteur et chef de troupe [*capocomico*] Angelo Musco (1872-1937), qui jouait le rôle principal de Liolà, met en évidence un aspect directement politique de l'analyse de Gramsci. Il montre la spécificité politique et culturelle de la Sicile dans le cadre du processus de l'unité italienne, qui a insisté sur la création de « l'apparence d'une uniformité italienne » :

« La Sicile est la région qui a résisté le plus activement à cette violation de l'histoire et de la liberté. La Sicile a démontré, en de nombreuses occasions, qu'elle vivait une vie à caractère national, plus que régional ».

De ce fait, elle joue un rôle particulier de résistance culturelle. Gramsci insiste sur la façon dont le théâtre sicilien est capable d'accueillir « tous les aspects de l'activité sociale » :

« La vérité est que la Sicile conserve une indépendance spirituelle, qui se révèle de la façon la plus spontanée et la plus forte dans le théâtre. Celui-ci est devenu une grande partie du théâtre national [...] Il est vie, il est réalité, il est langage qui recueille tous les aspects de l'activité sociale, qui met en relief un caractère dans toute son attitude multiforme, le sculpte dramatiquement ou comiquement. »

Un autre aspect non négligeable est l'insistance sur le rôle que jouent les acteurs dans ce processus. Il y a presque toujours des allusions au jeu dans les articles de Gramsci et certains sont consacrés à des acteurs ou actrices qu'il apprécie particulièrement (Emma Gramatica, Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri). Dans le cas d'Angelo Musco et du théâtre sicilien, Gramsci explique que Pirandello ou Nino Martoglio ont donné au théâtre sicilien « des comédies qui ont un caractère de vitalité » mais que le succès de ces comédies « est dû pour bonne part à Angelo Musco ». Il décrit ce rapport entre auteurs et acteurs dans les termes d'un rapport dialectique :

« Il [Musco] devient grand quand l'auteur donne au moins une impulsion artistique, qui permette une possibilité de continuation, d'ajouts. Il suffit de se rappeler Angelo Musco dans *Liolà* de Luigi Pirandello, une des plus belles comédies modernes que la critique pseudo-moralisante a fait retirer presque complètement du répertoire ».

Quand Gramsci revient sur le théâtre de Pirandello dans ses *Cahiers de prison*, rédigés de 1929 à 1935, il va théoriser certains de ces aspects. Nous allons suivre les principales notes consacrées à Pirandello dans l'ordre chronologique. En décembre 1930 (Cahier 6, note 26), Gramsci énonce que « l'importance de Pirandello [lui] paraît être de caractère intellectuel et moral, c'est-à-dire culturel, plus qu'artistique ». Il avait déjà énoncé, à l'aide d'une métaphore militaire, le rôle de Pirandello comme nettoyeur, non de tranchées mais du vieil ordre social et moral... C'était le 29 novembre 1917, à l'occasion d'une chronique sur *Il piacere dell'onestà* de Pirandello :

« Luigi Pirandello est un « *ardito* » [ce terme ; qui signifie, hardi, audacieux, désignait, durant la guerre en cours, les troupes de choc qui, de fait, nettoyaient les tranchées] du théâtre. Ses comédies sont autant de grenades qui explosent dans les cerveaux des spectateurs et produisent l'écroulement des banalités, la ruine des sédiments de la pensée. »

Gramsci développe cette idée de l'importance culturelle dans une note ultérieure de novembre 1932 [Cahier 9, note 134] :

« Dans le tableau général de la littérature contemporaine, l'efficacité de Pirandello a été plus grande comme "innovateur" du climat intellectuel que comme créateur d'œuvres artistiques : il a contribué, beaucoup plus que les futuristes, à "déprovincialiser" l' "homme italien", à susciter une attitude "critique" moderne en opposition avec l'attitude "mélodramatique" traditionnelle, du XIX^e siècle. » Gramsci explique alors que ce travail d'innovation s'est fait en intégrant écriture littéraire et action de chef de troupe et de metteur en scène :

« Le drame de Pirandello n'acquiert toute son expressivité que dans la mesure où le « jeu » est dirigé par Pirandello chef de troupe [*capocomico*], c'est-à-dire dans la mesure où Pirandello aura suscité chez ses acteurs une expression théâtrale déterminée et dans la mesure où Pirandello metteur en scène [*regista*] aura créé un rapport esthétique déterminé entre l'ensemble humain qui jouera et l'appareil matériel de la scène (lumière, couleurs, mise en scène au sens large). »

Pour Gramsci, il y a là une faiblesse littéraire. Bien entendu, ajoute-t-il, toute pièce de théâtre est faite pour être jouée et interprétée. Mais, les pièces de Shakespeare n'en ont pas moins « une vie artistique indépendante, qui peut s'abstraire du jeu théâtral : c'est de la poésie et de l'art même hors du théâtre et du spectacle ». Or, ce n'est pas le cas pour Pirandello : « son théâtre, pour bonne part, ne vit esthétiquement que s'il est « représenté » théâtralement, et s'il est représenté théâtralement en ayant Pirandello comme chef de troupe et metteur en scène ».

Il est vrai que Gramsci commente entre parenthèses ce qu'il vient d'écrire : « *Tutto ciò sia inteso con molto sale* », « il faut comprendre tout cela avec beaucoup de sel », signe qu'il faut encore réfléchir. C'est ce qu'il fait dans une note de janvier 1933 (Cahier 14, note 15). Il explicite la « contradiction » qu'il ressent dans le théâtre de Pirandello et en tire une conclusion sur ce qui lui paraît être la réussite de son théâtre. Pirandello a lui-même « la conscience critique d'être en même temps "sicilien", "italien" et "européen" » : c'est cela qui fait tout à la fois sa « faiblesse artistique » et « sa grande signification "culturelle" », et donc cette « intime contradiction » qui lui est propre. En effet, son « sens critico-historique [...] l'a amené dans le champ culturel à dépasser et à dissoudre le vieux théâtre traditionnel, conventionnel, de mentalité catholique ou positiviste... », mais il n'a permis de créations artistiques que dans le théâtre dialectal, dans lequel il ne met pas en scène des « "intellectuels" déguisés en gens du peuple [*popolani*], des gens du peuple qui pensent en intellectuels, mais des gens du peuple siciliens réels, historiquement, régionalement, qui pensent et agissent ainsi précisément parce qu'ils sont des gens du peuple et des Siciliens. »

La conclusion, dès lors, résout la contradiction et dépasse la faiblesse qui en naissait :

« Il me semble que Pirandello est artiste précisément quand il est "dialectal" et *Liola* me semble être son chef-d'œuvre, mais bien sûr de nombreux "fragments" de très grande beauté sont aussi identifiables dans son théâtre "littéraire" ».

Du reste, quelques pages plus loin (Cahier 14, note 21) Gramsci revient sur l'un des « éléments culturels » propres à l'œuvre de Pirandello, l'un des principaux aspects de son « idéologie » ou de sa « philosophie » : l'idée, théorisée ensuite par le dramaturge russe Nicolas Evreinoff, selon laquelle la « théâtralité » résiderait « dans la vie même », dans la mesure où chaque homme tend à croire et à faire croire qu'il est différent de ce qu'il est. Cette idée, que Gramsci considère exacte, se traduit chez Pirandello par sa propension à « observer les contradictions présentes dans les personnalités » et à aller jusqu'à « voir le drame de la vie comme le drame de ces contradictions ». Or, précise-t-il, ce qui conduit le dramaturge à cette position tient à sa propre expérience : au fait d'être « de façon critique un "villageois" [*paesano*] sicilien qui a acquis certains caractères nationaux et certains caractères européens, mais qui sent en lui-même comme juxtaposés et contradictoires ces trois éléments de civilisation ». Dans cette condition Pirandello a donc su puiser les outils d'une œuvre dont « le ferment critique a eu une grande importance culturelle » ; mais cette œuvre, s'en tenant à « une conception de la vie et de l'homme » trop « individuelle », n'a pas été capable d'atteindre la

dimension « nationale-populaire » (Cahier 17, note 38, juillet-août 1934) qui, pour Gramsci, caractérise les plus grands artistes – tel Shakespeare dans le domaine du théâtre –, et dont le langage doit nécessairement avoir une dimension collective, exprimer une « “historicité” de masse »¹³.

¹³ Sur le concept de national-populaire, voir pour une première approche, Romain Descendre et Jean-Claude Zancarini, « La France de Gramsci. “Le point de départ est national, mais la perspective est internationale” », *in* Romain Descendre et Jean-Claude Zancarini (dir.), *La France d'Antonio Gramsci*, ENS éditions, Lyon, 2021, p. 32-38, et R. Descendre, « Le concept de ‘national-populaire’ », *Chroniques italiennes web*, n° 36, 2/2018, p. 244-254.