

Comment rencontrer l'univers d'un compositeur d'aujourd'hui, comment comprendre les ressorts de son imaginaire à travers la diversité de ses œuvres ? Ce onzième volume de la collection « À la ligne » est consacré à Francesco Filidei, compositeur italien né en 1973.

Passionné de culture, nourri d'Histoire, Francesco Filidei propose un questionnement radical sur le son. Avec ces *airs de rien*, il devient démiurge, transforme en musique tout ce qu'il touche. L'univers illimité des bruits qu'il met en jeu avec son exceptionnelle oreille d'organiste ouvre un monde d'une tension extrême qui sculpte et colore le temps, le découpe en segments.

*Pierre Roullier*

*How can we get to know the world of a composer today? How can we get to understand what motivates his imagination through the diversity of his works? This eleventh book from the collection "À la ligne" is dedicated to Francesco Filidei, an Italian composer who was born in 1973.*

*Passionately interested in culture and nurtured on History, Francesco Filidei proposes a radical questioning about sound. With these seemingly insignificant objects, he becomes demiurge, transforming everything he touches into music. The limitless universe of noises that he brings into play with his exceptional organist's ear opens a world of extreme tension that sculpts and colours time, cutting it up into segments.*

*Pierre Roullier*

FRANCESCO FILIDEI *Dans la peau du son*



FRANCESCO FILIDEI  
*Dans la peau du son*

À la ligne  
Collection éditée par l'Ensemble 2e2m

2e2m

À la ligne

2e2m

ISSN : 1296-1884 10 €  
ISBN : 978-2-913734-11-1



9 782913 734111

2e2m

**FRANCESCO FILIDEI**  
**DANS LA PEAU DU SON**

Directeur de publication  
*Pierre Roullier*

Traduction  
*John Tyler Tuttle*

Conception graphique  
*ekmd.org*

**2e2m**

## **FRANCESCO FILIDEI DANS LA PEAU DU SON**

*L'Ensemble 2e2m est subventionné par :*

La Ville de Champigny-sur-Marne au titre d'une résidence de création, le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles Ile-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, le Conseil Général du Val-de-Marne, la Région Ile-de-France au titre de la permanence artistique, le Conseil Général de Seine-Saint-Denis et la Ville de Villepinte au titre d'une résidence d'implantation musicale, la Sacem et la Ville de Paris.



Collection **À la ligne**  
Ensemble 2e2m  
15, boulevard Gabriel Péri 94500 Champigny-sur-Marne

01 47 06 17 76  
contact@ensemble2e2m.fr  
www.ensemble2e2m.fr

**À la ligne**  
*Collection éditée par l'Ensemble 2e2m*

COUVERTURE – FRANCESCO FILIDEI : © THOMAS DASHUBER

PAGE 6 : © THOMAS DASHUBER ; PAGE 90-91 © ÉLIE KONGS ; PAGE 92 : © KYOKO NAGASHIMA.

© ENSEMBLE 2E2M, JANVIER 2015 – TOUS DROITS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS

**SOMMAIRE**  
Français page 7

<b>Ouverture</b> .....	7
<i>par Pierre Roullier</i>	
<b>E la musica come muore</b> .....	9
<i>par Catherine Peillon</i>	
<b>La recherche des origines et l'architecture du temps</b> .....	31
<i>par Roberta Milanaccio (traduction de l'italien: Iris Berger Peillon)</i>	
<b>Le bruit et l'auditeur</b> .....	55
<i>par Maxime Kaprielian</i>	
<b>Biographie</b> .....	75
<b>Catalogue des œuvres</b> .....	77

**CONTENTS**  
English page 89

<b>Overture</b> .....	93
<i>by Pierre Roullier</i>	
<b>E la musica come muore</b> .....	95
<i>by Catherine Peillon</i>	
<b>The Search For The Origins And Architecture Of Time</b> ....	117
<i>by Roberta Milanaccio</i>	
<b>Noise And The Listener</b> .....	141
<i>by Maxime Kaprielian</i>	
<b>Biography</b> .....	161
<b>Catalogue Of Works</b> .....	163



## OUVERTURE

Pierre Roullier

### *Dans la peau du son*

Le temps ne fait décidément rien à l'affaire, l'histoire de notre musique est courte. Si nous avons une conscience encore plus forte de notre finitude, nous sommes dès aujourd'hui là ou ailleurs. Notre temps est compté. C'était déjà hier.

Klaus Huber<sup>1</sup>, un compositeur, une conscience, dont on vient de célébrer les quatre-vingt-dix ans a eu pour horizon la menace de la bombe atomique, c'était l'époque de l'équilibre de la terreur. Le monde de Francesco Filidei, contemporain, le nôtre aussi, est celui du dérèglement climatique lié au réchauffement de notre planète, commencé au néolithique et s'accéléralant dangereusement en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle sous la présence de l'homme. Nous savons que nous allons disparaître. La date importe peu.

Francesco Filidei, le Pisan, s'est choisi pour grand-frère le jeune Sarde Franco Serantini mort à Pise, au seuil des années soixante-dix, en manifestant contre la tenue d'un meeting fasciste, un an, jour pour jour avant sa propre naissance. Ce fort ancrage dans l'Histoire, au-delà de l'empathie avec l'*autre*, est un des moteurs de sa création, mais aussi l'histoire musicale avec des regards vers Puccini, Liszt ou Radiohead.

Sa paradoxale et complexe personnalité musicale lui permet d'être à la fois maître tout puissant dans l'ancre de cette puissance pneumatique qu'est l'orgue d'église, voix céleste tonitruante ou angélique selon le bon vouloir que le dieu absent, caressant un jour ou nous rappelant un autre à

1. Klaus Huber, compositeur suisse, 1924.

l'ordre du décalogue, mais encore d'avoir une fascination existentielle pour l'éphémère, le discret, le diamantaire, le silence. Le ballon de notre enfance que l'on gonfle et dégonfle, les appeaux, ces leurres évoquant les oiseaux des marais ou le petit gibier s'invitent et font présence dans son œuvre. S'il y a là un prix accordé à la fragilité, c'est la contiguïté avec la peau du son, ce lieu improbable communiquant entre dedans et dehors, qui fait sens. Ce presque rien recouvre la chair, habille le corps sonore mais découvre une autre chair, révèle une autre saveur.

Des trois textes de cette publication, le premier, *E la musica come muore*, dû à Catherine Peillon, nous révèle le lien qu'entretient Francesco Filidei à la poésie d'Edoardo Sanguineti<sup>2</sup> où sourde le conflit entre Eros et Thanatos. Le parcours biographique nous ramène à l'énigme du temps : « j'ai évolué mais je n'ai toujours pas de réponses », prononce Filidei. La musicologue italienne Roberta Milanaccio explore un moment générique de son œuvre à partir de *N.N.* – abréviation de « *nomen nescio* », l'équivalent de notre *sans-titre*. Faut-il nommer ? La contribution de Maxime Kaprielian, *Le bruit et l'auditeur*, nous mène de l'Italie de la Renaissance aux futuristes interrogeant la musique et les sons qui la composent. Il y a peut-être chez Francesco Filidei un « je-ne-sais-quoi » qui le rapprocherait du maniérisme d'un Rosso<sup>3</sup> ou d'un Pontormo<sup>4</sup>, une suprême liberté liée à une extrême maîtrise des codes d'écriture.

Pierre Roullier

Directeur artistique de l'Ensemble 2e2m

2. Edoardo Sanguineti, poète et écrivain italien, 1930-2010.

3. Giovanni Battista di Jacopo, dit Rosso Fiorentino, peintre et décorateur italien, 1494-1540.

4. Jacopo Carucci, dit Jacopo da Pontormo ou le Pontormo, peintre italien, 1494-1557.

## E LA MUSICA COME MUORE LE PARCOURS (DE LA COMPOSITION)

Catherine Peillon

*E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovviem l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare*<sup>1</sup>.

### Enigmes

La question de la mort, de la disparition est l'une des lancinantes obsessions de l'homme. L'ombre de l'éphémère, le sentiment de l'inanité de l'existence – vanité et poursuite du vent – planent au-dessus de son bonheur. *Et si l'homme est finalement voué à la poussière / À quoi sert que sa mère veille sur lui et le choie*<sup>2</sup> ?

Cette question relève du tourment de l'origine. L'origine de l'amour, de la vie, de la musique... Quelle puissance préside au commencement ? Pourquoi, comment, le surgissement de l'être ? De quelle matière première, de quel abysse ? Dans quel foudroiement quelque chose survient et disparaît ? Où est le passage flou du non-être à l'être (et inversement) ?...

1. Leopardi, *Canti XII, L'Infinito*, (1819), *Et comme le vent, j'entends bruïsser les feuilles, je compare le silence infini à cette voix : et je me souviens de l'éternité, des saisons mortes, et la présente, vivante et du bruit qu'elle fait. Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer* (traduction anonyme).

2. Al Maari, *Chants de la nuit extrême*, trad. Sami Ali, Verticales, Gallimard.

Et Pourquoi ? « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien<sup>3</sup> ? »

Chez Filidei, ces questionnements sont incandescents, portés à leur paroxysme. L'image de ce compositeur turbulent, contestataire, iconoclaste, rebelle, provocateur, adulé ou décrié, se trouble, s'évanouit ou s'illumine ici. Sa quête intérieure est celle d'un ascète (athlète) pour qui vie et musique vont l'amble, voire se confondent, pour qui l'écriture est une voie, une discipline, un exercice spirituel. « *Je ne conçois pas les choses de façon « extra-musicale », il n'y a pas de distinction entre la musique et la vie<sup>4</sup>.* »

Car, pour lui, – et ce n'est ni une attitude, ni un vain mot –, la recherche de la vérité passe avant tout par l'expérience. Dans la fièvre, et avec une précision méticuleuse (presque anatomique), il relève le défi de chercher à son corps défendant « la vérité comme quelque chose que l'on s'arrache du cœur bout par bout, et auprès de laquelle chaque victoire se paye par une défaite<sup>5</sup>. »

*« J'ai vraiment cherché en moi-même, et de plus en plus profondément, la racine de ce qui me faisait être compositeur, une question intérieure qui me taraudait... Je me suis replié, j'ai porté mon regard vers l'intérieur, je me suis posé des questions à partir de ce que je ressentais comme une urgence, une question de vie ou de mort<sup>6</sup>. »*

*« Le problème n'est pas tant de faire de la musique, mais de s'interroger sur la vie: tu es ici et tu sais que tu disposes d'un délai, que ta vie se termine à un moment donné. Les ins-*

3. Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, 1714.

4. *Non riesco a concepire cose "extramusicali", non c'è distinzione tra musica e vita* « Amadeus », novembre 2012, par Marilena Laterza.

5. Nietzsche, *Lettres*, À Franz Overbeck à Bâle, brouillon du 2 février 1888, traduction Y. Souladié, Manicius, Le Philosophe.

6. Francesco Filidei, entretien avec Catherine Peillon, avril 2014.

*truments d'investigation sont nombreux : la philosophie, la religion, l'art. La musique est la voie que j'aie trouvée parce qu'elle a trait au temps et que nous percevons notre vie au fil du temps. Si tu prends un son et que tu commences à te poser des questions sur comment et où il est né, où il va, tu t'interroges aussi sur le phénomène de ta propre naissance et, par conséquent, sur ta mort; et si grâce à l'écriture tu captés le mouvement à l'origine du son, tu peux mieux observer le moment de ta naissance<sup>7</sup>. »*

Cette démarche introspective l'a longtemps coupé du monde et de ses mondanités. Elle s'est doublée de règles de vie et de composition strictes. Pour accéder à la perception, par l'approche de l'inaudible, par l'exploration des limites : culturelles, mentales, physiques, acoustiques, musicales.

Lui s'acharne ainsi à soustraire, à décharner le son, à l'évacuer, l'exténuer, pour obtenir une musique nue, pour dévoiler son ossature, la disséquer et atteindre la matière musicale la plus aride, la plus dure, la plus « essentielle ».

*« Toute musique doit porter en elle-même cette question : qu'est-ce que la musique ? Qu'est ce qui me pousse à être compositeur ? (...) Il faut chercher là où est sa limite et donc la possibilité de se poser la question fondamentale de l'homme qui est : D'où je viens, qui je suis... Là où le son naît il y a un mystère et c'est le même mystère de notre naissance<sup>8</sup>? »*

Salvatore Sciarrino, un de ses maîtres de jeunesse, le suit avec attention.

*« Essayez d'imaginer une musique qui ait perdu l'élément sonore. Ce qui reste est un murmure, un squelette, léger mais riche de sons presque mécaniques, produits par des mains*

7. Francesco Filidei, entretien avec Marilena Laterza in «Amadeus », novembre 2012.

8. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

qui touchent et caressent les instruments. C'est la musique de Francesco Filidei. Son style très personnel ne fait pas de compromis et a gagné au cours du temps non seulement en simplicité mais aussi en austérité. (...) Le rythme, la pulsation et les césures abruptes deviennent la structure principale de cette musique, de façon à rendre intelligibles les changements et la discontinuité incroyablement efficace de la forme<sup>9</sup>. »

### *Eros sous Thanatos*

*Amore muore quindi in musica.  
E la musica come muore<sup>10</sup> ?*

Le compositeur pose cette question tandis que meurt le vers de Sanguineti. Il la nimbe d'une étrangeté nouvelle. Ne serait-ce que la parenté sonore d'« amore » et de « muore » qui travaille la langue elle-même. L'a-more comme résistance à la mort, comme exception au régime du fini, meurt (« muore ») dans le lieu qui lui est le plus familier (la poésie, la musique). C'est d'ailleurs à l'intérieur de sa parole poétique que Sanguineti opérerait un repli : *dico che lascio parole d'amore: dico quelle che scrissi e che non scrissi*<sup>11</sup>. La poésie plonge en elle-même pour apercevoir son propre écueil.

C'est à ce moment, peut-être, que l'étrangeté s'intensifie : la question porte sur ce qui peut mourir après la mort (de l'amour), comme si Francesco Filidei traçait des cercles de disparitions successives. Comme s'il cherchait un terme extrême à l'intérieur de sa propre discipline.

9. Salvatore Sciarrino, compositeur italien né en 1947.

10. Edoardo Sanguineti, *Novissimum Testamentum, L'amour meurt ainsi en musique. / Et la musique, comment meurt-elle ?* ajoute le compositeur.

11. Je dis que je laisse des mots d'amour : ceux que j'ai écrits et ceux que je n'ai pas écrits...

« Dessécher la musique, conserver son squelette, et, comme dans une nature morte, de sa vie il ne reste plus que les cendres<sup>12</sup> ;

Pour aiguïser, aiguïllonner, acérer toujours davantage l'éros musical.

... une sorte de carême, qui crée une tension extrême et le désir ne s'assouvit pas pour pouvoir désirer encore. [...] <sup>13</sup> »

De nouveau, l'absence (ou la dissection) n'est pas un désert des sens mais une tension où le corps est en jeu. Didi-Huberman disait que « voir, c'était perdre » (Ce que nous voyons, ce qui nous regarde). « Écouter, c'est perdre. » Perdre un objet musicalement constitué, c'est-à-dire un objet fixe d'écoute.

Il compose donc au départ par retranchements, par dessèchement. Écho conscient ou non du manifeste futuriste de Luigi Russolo : « Si l'art musical cherchait auparavant à rendre compte de la pureté et de la douceur du son (...) il est à présent nécessaire de rompre ce cercle restreint de sons purs et de conquérir la variété infinie de sons-bruits <sup>14</sup>. »

« Ceci est un amour sans bornes pour la tradition, pour moi ce qui compte c'est de préserver et faire revivre, à travers ma musique, ce que les générations qui ont vécu avant moi, et transmettre ce que nous vivons maintenant pour l'avenir. Je sculpte et colore le temps, le découpe en segments <sup>15</sup>. »

Comme un peintre qui retirerait la couleur, qui passerait au monochrome, puis au noir et blanc pour mieux contraster, pour faire apparaître le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres. L'espace entre deux sons aussi, cette respiration, cette béance, cette latence, propice à l'émergence de la vérité, en tant que nudité : musique nue, nom nu, réel, absence...

12. Entretien, « Amadeus », novembre 2012, par Marilena Laterza.

13. *Ibid.*

14. Luigi Russolo, *L'art des bruits*, manifeste futuriste, 1913.

15. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

On pourrait dire, avec Blanchot<sup>16</sup>, que la musique de Filidei « va vers elle-même, vers son essence qui est sa propre disparition<sup>17</sup> ». La musique va vers sa propre extrémité, c'est-à-dire l'extrémité où elle disparaît en elle-même.

Sa recherche n'opère pas par superpositions mais par décharnements successifs (un mouvement à rebours). Ici il est d'ailleurs davantage sculpteur que peintre. Quelle est cette forme qui surgit par le travail du vide ?

Lui, exposé à la gravité et au mystère insaisissable du vivant, sa partition exposée aussi, tout comme l'interprétation, comme descente vertigineuse dans la matière, la perte, l'anéantissement dans l'incarnation.

#### *Un examen à la loupe*

La pensée de la mort est intimement reliée à celle du temps. Cet enfant-roi qui s'amuse en déplaçant des cailloux<sup>18</sup>... Le temps, dont le parcours est un fragment et sans doute le contient tout entier, se résume à notre (brève) existence et *amène bien des vicissitudes*. Le temps est cette sensation de continuum ; pour l'ausculter, il faut le couper, le découper et ce sont ces *tranchures* qu'il s'agit ici de faire saillir.

Lui, en découpant le temps, le construit, le déconstruit. S'intéressant en particulier non au son lui-même mais au son perçu. Le son est presque toujours à la limite de l'audible, gestation lente.

*« J'ai toujours eu un intérêt pour la forme close, forme fermée, qui coupe le temps d'un côté et de l'autre et qui permet*

16. Maurice Blanchot, romancier, critique littéraire et philosophe français, 1907-2003.

17. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.

18. Héraclite, *Fragment 52*.

*de regarder à l'endroit de cette coupure : élargir, agrandir, et aussi d'opérer cette expérience en vase clos. J'écoute la pièce, je sens qu'elle naît, je sens qu'elle vit, je sens qu'elle meurt et je la rapporte à ma propre vie, j'essaie de comprendre un peu mieux ma vie, grâce à cette image<sup>19</sup>. »*

Ce qui tend le temps, le sous-tend, le relie, l'anime : le geste. Une arche en mouvement. Le mouvement lui-même. Il s'agira de se tenir en alerte sur un seuil musical où aucun geste instrumental n'est reconnaissable ; où, à proprement parler, il n'y a pas (encore) de *corps* musical. Chaque geste se heurtant à la solide impossibilité qui lui est propre : à son propre champ, toujours grandissant, du vide, du blanc (ou de l'obscur). Un geste toujours *inactuel*. Qui coupe. Donne la vie ou la mort.

Il se tient donc entre être et non-être. « Devenir et périr, être, n'être pas, échanger le lieu et troquer la couleur faite d'éclat<sup>20</sup>... »

*Antinoo*, l'expérience la plus extrême (1999) fut vécue à Pise, à la Limonaia di Vicolo del Ruschi le 29 janvier 2000.

Au cours d'une présentation-performance, le public était invité à « créer » lui-même sa propre musique par l'écoute intime de son propre corps, devenu théâtre, espace scénique. À l'entrée un sachet était distribué aux « participants », contenant des bouchons pour obstruer le canal auditif, des instructions et une partition qui présentait tous les sons à exécuter. Jeux de salive, souffles, inspiration, expiration, doigts qui frappent des rythmes différents, pression des yeux... Le tout absolument écrit (et dessiné). L'auditeur se confond ainsi avec l'interprète, chargé de jouer sa partition avec ses propres matériaux corporels.

19. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

20. Parménide, *Fragment VIII*, traduction Barbara Cassin.

Une partition transférentielle. Cette « création » paradoxale, puisqu'elle n'a lieu que dans l'intime – et donc d'une certaine façon n'a pas lieu – était pour Francesco Filidei une invitation faite au spectateur à trouver en soi-même toute l'organisation nécessaire à la musique, « *pour la faire vivre, c'est-à-dire vivre en société, dans les rapports qui lient interprète et auditeur. Et prendre conscience de notre dualité, notre pluralité, prendre conscience que nous ne sommes pas uniques, coupés, séparés du reste...* »

Inversion des modes de production et d'audition de la musique. *Par le son le silence nous devient accessible...* dit Claudel<sup>21</sup>. Ici c'est par le faire-silence à l'intérieur, par l'attention qui se déporte de l'extérieur vers l'intérieur, par l'organisation de ces bruits habituellement négligés, voire ignorés que la musique peut jaillir – « *comme quelque chose qui nous dépasse et nous survit. Du coup on a moins peur de mourir, on n'est plus séparé du reste du monde. Tout cela expérimenté à travers une écriture-exploration de la forme fermée, pour mieux comprendre la limite, explorer l'ambiguïté des frontières...* C'est une réflexion autour de la mort et c'est une solution<sup>22</sup>. »

### Enfances

Francesco Filidei est né à Pise, le 5 mai 1973.

Cela pourrait presque suffire. Suffire à dire qu'il est né en Toscane, sur les rives de l'Arno, langue et fleuve chers à Dante ; dans une cité antique, datant sans doute d'avant le XIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Son mythe fondateur veut qu'elle ait été créée par Pelops, le fils de Tantale, découpé en morceaux, cuisiné et servi par son père aux dieux assemblés

21. Paul Louis Charles Claudel, dramaturge, poète, essayiste et diplomate français, 1868-1955.

22. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

pour les défier. Ressuscité par les Immortels, Pelops, favori de Poséïdon, fuit et fonde la ville de Pise, transportant avec lui la culture grecque archaïque. D'autres récits originels courent, prouvant que le lieu est sans doute l'un de ces pivots qui nous relie au monde perdu de l'intimité avec les dieux.

Ville étrusque, grande puissance maritime et politique, elle connut son apogée au Moyen Âge. C'est la ville de Leonardo Fibonacci<sup>23</sup>, inventeur au début du XIII<sup>e</sup> siècle de la fameuse suite qui porte son nom, une des géniales manifestations du nombre d'or ; celle de Galileo Galilei<sup>24</sup> qui réfléchit sur la chute des corps (chute dans les corps chez Filidei), les plans inclinés, les notions de force et d'inertie, révolutionnant la physique et la conception du monde...

Naître et vivre avec sous les yeux l'image d'une tour en train de tomber, suspendue dans le temps et le vide, comme un mouvement arrêté, favorise sans doute l'imagination et induit une vision des choses oblique, décalée. Sous Mussolini, les fascistes essayèrent d'ailleurs de redresser la tour sans y parvenir.

Pise joua encore un rôle majeur après 1968, au cœur des années de plomb, dans ce climat italien très particulier, désespéré, oscillant entre déprime et désespoir. La ville est l'un des lieux de naissance et de fermentation des mouvements révolutionnaires, anarchistes et terroristes... Adriano Sofri, fondateur de Lotta Continua<sup>25</sup>, avait étudié à la prestigieuse école normale de la cité, et c'est là que celui qu'on

23. Leonardo Fibonacci (v. 1175-1250), mathématicien italien.

24. Galileo Galilei, mathématicien, géomètre, physicien et astronome italien, 1564-1642.

25. Formation politique maoïste, communiste et révolutionnaire, née à l'automne 1969 (le premier numéro du journal sort en novembre), à la suite d'une scission (l'autre partie deviendra Potere Operaio (Pouvoir ouvrier), basé au nord-est de l'Italie) au sein du Mouvement ouvrier-étudiants de Turin qui avait déclenché les luttes à l'université et dans les usines de Fiat notamment celles de Mirafiori.

a appelé « le petit Lénine » puis « le reclus de Pise, a longuement été incarcéré.

Ainsi enfant, en banlieue, dans les années 1970, Francesco Filidei grandit dans ce climat effervescent et angoissant. Il se souvient en 1978 de l'enlèvement d'Aldo Moro, et de toutes les péripéties liées au contexte politique, autant de chocs pour lui non résolus.

Une pensée écartelée entre idéalisme hérité et matérialisme de *l'air du temps*, une pensée écorchée par l'histoire factuelle – de père toscan, de mère sarde, au sein d'une famille « cococatho » –, égratignée par la nécessité, la vie enroulée dans l'ADN ou la prophétie.

Dans sa pièce *N.N. (Nomen – Nom inconnu)* et son incipit *Nomina nuda tenemus* (Nous ne possédons que des noms nus), au cours de l'agonie de l'anarchiste Franco Serantini, tué par la police et le Système, où réalité et délire s'entremêlent jusqu'à la scène / cène paroxystique, l'analogie est flagrante entre les deux personnalités, celle du jeune militant et celle du compositeur. Cette identification souligne le parcours de son entêtante recherche.

Une boucle se noue entre la mort toute prochaine du jeune anarchiste et le retour au mystère de ses origines. La mort qui d'un bond indéfinissable, d'un nœud invisible, relie le dernier instant – son au-delà – au premier – son en-deçà –, est chaque fois pour le compositeur vécue à travers l'œuvre et d'œuvre en œuvre.

À 8 ans, plutôt timide et réservé, il commence le piano. Il est enfant de chœur à l'église, il sert les courtes messes quotidiennes à la magnifique église San Francesco qui jouxte son école, cette église d'où viennent les Giotto, les Cimabue<sup>26</sup> qui

26. *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges* de Cimabue et *Saint François d'Assise recevant les stigmates* de Giotto.

sont conservés aujourd'hui au Louvre. « *C'était très beau, j'ai des souvenirs de cette heure où tout est encore sombre dehors car il est 7h et demi avant de me rendre à l'école*<sup>27</sup>... »

Même si son père est « *de l'autre côté* », Francesco Filidei va à l'église le dimanche et son professeur de piano y dirige les chœurs. Il commence ainsi à la tribune de l'orgue de sa paroisse, accompagnant les offices puis à la cathédrale de Pise où il devient assistant du titulaire. L'instrument le fascine par son côté sonore et orchestral et lui laisse la liberté d'improviser. « *L'orgue offre la possibilité de s'exprimer avec les mains, les pieds et la tête, d'avoir un orchestre entier et un espace infini à gérer en même temps. Mais c'est surtout la composition en direct et les rapports avec l'histoire qui sont en jeu*<sup>28</sup>... »

Au début de l'adolescence, le compositeur *s'enferme dans la musique*, et écrit ses premières pièces. Notamment à 14 ans une pièce atonale et polyrythmique, combinant des tempi différents, qu'il dédie à un copain agressif et que l'œuvre stupéfie.

Puis c'est le choc à 15 ans. Sur une cassette qu'il trouve chez son oncle par hasard (un ami l'avait ramassée par terre, dans la rue), il découvre Cage et Carl Orff, *De Temporum Fine Comoedia*.

« *Ce fut une expérience très forte... J'ai ri avec Cage, d'un rire hystérique, j'ai ri de l'absurdité et de l'étrangeté de la pièce, je n'arrivais pas à saisir...* » Plus tard, une amie de sa mère lui offre un disque quelconque qu'il échange au magasin « *contre du Sciarrino, Petrassi, Bussoti, Clementi...* J'étais fasciné, j'ai commencé à faire des dessins, je ne pouvais pas croire que les instruments puissent faire des choses pareilles ». Entre prise de conscience et émerveillement, sa détermination à écrire se renforce.

27. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

28. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

Il rencontre peu de temps après au conservatoire Salvatore Sciarrino... « *C'était comme si je rencontrais Dieu...* »

Ainsi la voie s'ouvre.

Il reste longtemps à Pise, effectuant des allers-retours à Città di Castello, près d'Arezzo pour étudier avec Sciarrino, au Conservatoire Luigi Cherubini de Florence, à Milan avec Sylvano Bussotti.

Une vraie coupure survient à l'âge de 27 ans, en 2000, avec un changement de vie, de pays, de langue...

Sélectionné pour suivre le cursus d'informatique musicale de l'IRCAM et entrer au CNSMD de Paris, il se souvient de son arrivée « épique » dans la capitale française, en compagnie de son père et de nombreux bagages (une constante chez le compositeur).

Sans connaître au début un seul mot de français, il étudie au CNSMD de Paris auprès de Marco Stroppa<sup>29</sup>, son compatriote de Vérone, Frédéric Durieux<sup>30</sup> et Michaël Lévinas<sup>31</sup> puis à l'IRCAM avec Philippe Leroux<sup>32</sup> (2000) avant son passage par Royaumont en 2004 (Voix nouvelles).

Les résidences se succèdent – Académie Schloss Solitude à Stuttgart en 2006, Casa de Velázquez à Madrid de 2007 à 2009, Villa Médicis à Rome en 2012 – et les prix s'enchaînent – Prix de la Ville de Salzbourg en 2005, Prix du Takefu International Music Festival en 2007, il commence à son tour à enseigner – Académie Takefu, au Japon, Université d'Iowa, aux États-Unis...

29. Marco Stroppa, compositeur italien, 1959.

30. Frédéric Durieux, compositeur français, 1959.

31. Michaël Lévinas, compositeur et pianiste français, 1949

32. Philippe Leroux, compositeur français, 1959.

*Parcours, jalons, tournants*

Son parcours musical est tout d'abord sensoriel. Commence par une *tabula rasa* élémentaire et implacable.

Une première période s'était ouverte à partir du geste avec *Texture* (1995), composée en une seule nuit, *Danse macabre*, et *Toccata* (1995), une pièce pour piano travaillée exclusivement à partir de frottements, glissements, grincements, des doigts, des mains sur les touches, sur tout le piano.

« *J'avais 18 ans quand j'ai découvert ce matériau, je voulais avoir un rapport avec l'instrument le plus direct possible, le moins contrôlé par le cerveau, quelque chose qui soit le plus physique et sensuel possible.* »

On pense à la procession plotinienne où le philosophe avoue qu'il existe un raccourci dans le retour ontologique vers l'Un, qu'il est possible d'accéder au spirituel par le sensible en faisant l'économie de l'étape intelligible.

« *J'ai (en)fermé mes yeux, je me suis approché du piano et j'ai commencé à le toucher. J'ai découvert alors que faire des gestes, des caresses sur cet objet « inanimé », faisait naître des sons... C'était un peu comme la découverte d'une voix qui me semblait plus intime de l'instrument, non recherchée, involontaire, peut-être une autre volonté.* »

Où il parle de la nécessité de l'homme de donner la vie à des objets (le personnage de Pinocchio par exemple reviendra souvent dans son œuvre), du jeu entre animé/inanimé. Le piano est zoomorphe (et tous les instruments en général). « *C'est un animal bizarre, avec ses trois pattes et comme une baleine il a une queue, des lèvres qui s'ouvrent sur les dents...* »

*Mais je n'étais pas capable de construire avec ça. J'ai découvert le son à 18 ans mais j'ai écrit Toccata à 22 ans. J'ai écrit aussi*

*des pièces pour orgue (Danse macabre, 1996) avec cette espèce de langage*<sup>33</sup>. »

Tâche orphique, les objets doivent s'éveiller à la vie et chanter.

De fait on a l'impression que sous ces *airs de rien*, le compositeur devient démiurge, transforme en musique tout ce qu'il touche : du ballon de baudruche<sup>34</sup> au 22 long rifle, d'une simple feuille de papier aux appeaux d'argile... Couinements, crissements, percussions, cloches, cordes... Incessantes métamorphoses, prismes mouvants et irisés du kaléidoscope.

Le problème lié à l'expérience primordiale de *Toccata* était alors d'« emprisonner les sons », de noter les gestes, d'écrire les gestes dans l'espace. Ainsi il cherche et invente un système de notation particulier, graphique, qui lui permettra désormais de saisir et transcrire de façon fine et précise, son monde sonore. Système qu'il perfectionne au fil des œuvres et des expériences au cours de deux décennies. Lui permettant d'expérimenter le son hors référence à la notation, à la tradition.

Ces explorations inlassables le conduisent à retrouver une forme de modalité, à revisiter la série, à expérimenter la synesthésie. Pour lui les émotions « esthétiques » sont liées : sons, parfums, couleurs.

Le compositeur parle de plusieurs grandes phases dans son parcours. Avant et après l'exil volontaire (partir de Pise), avant et après *Finito ogni gesto* qui est une œuvre charnière. Justement le mot charnière renvoie à la chair (sa réconciliation) entre la période ascétique et la nouvelle période, plus desserrée, plus ouverte sur le monde. Transition lente et presque invisible. Comme la traversée d'une épreuve initiatique.

33. Entretien avec Catherine Peillon, *Op. cit.*

34. *Esercizio di Pazzia I* pour 4 joueurs de ballons.

« J'ai dû d'abord retrouver la couleur que j'avais mise de côté pour obtenir une sorte de noir et blanc qui me permettait d'étudier mieux la forme mais qui laissait de côté d'autres problématiques. Après la période en noir et blanc, je suis passé au monochrome en utilisant seulement une gamme de do majeur par exemple qui monte et qui descend sur des octaves différentes. L'étape suivante les Ballate, une série de monochromes. Avant j'écrivais des pièces sur une seule gamme, une seule note. Je faisais le tour des notes ».

Des tours et des « bons tours ». Ne pas oublier que l'artiste est un enfant qui joue (sérieusement), avec ses artifices de prestidigitateur. Les sons et les teintes explosent, à l'image du kaléidoscope, ce jouet optique, dont l'inventeur, Alphonse Giroux<sup>35</sup>, déposa le brevet sous le nom de « transfigurateur », qui crée à partir de presque rien des combinaisons de formes et de couleurs infinies. Tout un monde qui se déploie.

« J'ai recouvré une espèce de liberté comme celle qui vient après une contrainte très forte, qui a duré des années. Elle provoque maintenant d'autres questions. Je dois récupérer une espèce de regard, de distance que j'avais perdu. Ces découvertes d'un monde intérieur à un certain moment risquaient de me suffoquer... Les exigences que je ressens à 40 ans ne sont plus les mêmes<sup>36</sup>. »

*Ogni gesto d'amore* concerto (2009)

*E così amore finisce in Romanza,  
e si chiude in canzone e in cantilena :  
Amore muore in strambotto e in rispetto,  
Spira in stornello, in elegia, in sonetto*<sup>37</sup>...

35. Alphonse Giroux, artiste peintre, ébéniste français, v. 1775-1848.

36. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*

37. *Et ainsi l'amour se termine en Romance, let s'achève en chanson et cantilène : / L'amour meurt en strambotto et en rispetto, / Expire en refrain, en élégie, en sonnet* (Edoardo Sanguineti, *Novissimum Testamentum*).

Pour sa première œuvre pour orchestre, le compositeur, s'appuyant sur un poème d'Edoardo Sanguineti, voulait interroger et détourner le poids du violoncelle dans l'histoire de la musique. Pourquoi, comment utiliser l'instrument ? Il souhaitait que le matériau orchestral puise dans les sons réels, perçus et non conceptuels, soit par exemple une série de pages tournées par l'ensemble de l'orchestre. Il s'agissait de « créer un espace vide », « ouvrir une brèche ». Mais la brèche précisément a « éclaté et tous les sons que j'avais retenus pendant dix ans sont sortis... Les pages elles-mêmes m'ont forcé à prendre une autre route... Ici le matériau détermine l'architecture, non sans humour.

#### *Finito ogni gesto* (2010)

Filidei reprend en 2010 *Ogni gesto* pour une nouvelle œuvre, pour ensemble de chambre cette fois (6 instruments). Inspiré du même poème d'Edoardo Sanguineti<sup>38</sup>.

C'est ici l'arrêt du geste, la fin définitive qui sont visés. Pièce dédiée au silence, elle est en quelque sorte une parousie de l'absence. L'œuvre surgit de l'in audible avec des sons inhabituels, étranges, appeaux d'oiseaux, une flûte très aigüe, très fragile... Le rhombe signale une présence légère. Cet instrument archaïque des chasseurs de la préhistoire est celui de l'initiation, il crée la vibration de l'air qui porte le son. Un son spirituel au creux du son physique, presque imperceptible mais têtue. Un son d'esprit. Surviennent des figures mélodiques, des irruptions, une dramaturgie étrange. Mélange de sons concrets immédiatement transcendés, rendus à l'abstraction mais hors du concept, plutôt dans les parages du vague... pour une perpétuelle transmutation. La matière musicale se dissout. D'une certaine façon, on est

38. *Ibid.*

resté dans le silence. On retourne vers le rien. *Peu importe par où je commencerai, puisque je reviendrai sur mes pas*<sup>39</sup>.

*Fiori di fiori* (2012) semble marquer définitivement la fin de la réclusion, un changement de régime.

Le cycle, dédié à l'orgue, inspiré des *Fiori musicali*, recueil de pièces liturgiques publiées en 1635 par Girolamo Frescobaldi<sup>40</sup>, s'entame dans la mise en scène, la recherche de l'Autre. Autres compositeurs, autres temps, autres mentalités, « pour découvrir leur regard, sentir leur monde, leur univers, leur peur de la solitude... pour échapper à la peur de la mort... Tout ça va se perdre avec la mort, il n'en restera rien », dit-il.

Il s'agit alors de déjouer la malédiction de « Ce qui doit finir est déjà fini<sup>41</sup> », non pas tant en transformant la réalité des destins, plutôt par la jouissance du tragique. Dans un état proche de l'ivresse, souffle, bruits de fond, mécanismes, jeux, registres, pédalier, coups craquements, toute la palette sensorielle de l'organiste s'organise, se récapitule.

Celui qui disait : *dans la musique d'orgue tu mets les mains dans la musique, mais aussi les pieds...* y met à présent le corps tout entier.

« *Stare all'interno di un organo è come stare dentro un corpo, è un'esperienza prenatale: la musica ti arriva rovesciata, perché senti tutti i rumori di meccanica, prima, e poi il suono. Ho intenzione, quindi, di riprodurre questo tipo di ascolto dall'interno, tenendo conto anche della storia di ogni strumento: un organo che è stato in una chiesa per cinquecento anni ha*

39. Parménide, fragments, traduction Barbara Cassin, Points.

40. Girolamo Frescobaldi, compositeur, claveciniste et organiste italien, 1583-1643.

41. Ionesco, *Le Roi se meurt*.

*vissuto tutto il vivibile, subito incidenti, ospitato le storie dei suoi organisti titolari*<sup>42</sup>. »

« Conçu comme le premier mouvement d'une grande fresque sonore dédiée à l'orgue et à sa musique, vécue à travers différentes époques et écoles, *Fiori di fiori* naît de l'évocation de quelques-unes des *Fiori musicali* (Fleurs musicales) de Frescobaldi, filtrées à travers les bruits typiques de la mécanique, du souffle des soufflets et des sommiers au crépitement des mécanismes de transmission. Pendant la pièce, différents types d'écoute alternent, de ceux proches des tuyaux à ceux transfigurés par l'acoustique d'une église, sans exclure l'aspect cinétique de ses composants internes. La macrostructure de l'œuvre, basée sur la succession de longues pédales tonales, s'inspire également de l'usage que le grand organiste en a fait dans nombre de Toccate et Capricci : fioritures, arpèges, gammes, habitent la couleur harmonique de chaque note pédale, et ensuite modulent vers une autre, jusqu'à achever le voyage sur la note de départ. L'utilisation de l'ironie est aussi présente, comme dans la citation du Capriccio Pastorale ou bien du Ricercar con obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla (Recherche avec obligation de chanter la cinquième partie sans la jouer). Intendomi chi può che m'intend'io. (Comprenez qui pourra, moi je me comprends)<sup>43</sup>. »

42. Entretien, « Amadeus », novembre 2012, par Marilena Laterza. *Être à l'intérieur d'un orgue c'est comme être à l'intérieur d'un corps, une expérience prénatale : la musique arrive à l'envers, retournée parce que vous entendez d'abord tous les bruits de la mécanique, avant le son. Je compte, par conséquent, reproduire ce type d'écoute de l'intérieur, en tenant compte aussi de l'histoire de chaque instrument, un orgue qui est resté cinq cents ans dans une église a vécu tous les possibles, les accidents, a retenu les histoires de ses organistes titulaires.*

43. Francesco Filidei, in Festival Musica, notes de programme.

*Fiori di fiori* est à ce titre la rencontre du point imaginaire qui relie les deux gestes de l'homme interprète et compositeur, souvent antagoniques, du moins simultanément. Comme une suite d'*Antinoo*, déplacée dans les registres de l'orgue.

« *Pendant les offices, je joue Berio, Ligeti, j'improvise dans tous les styles. Dans cette église, je retrouve le sens du sacré avec une musique qui n'est pas d'accompagnement mais créative. Mais seule compte la réussite de la liturgie.* »

Un autre exemple radical s'exprime dans la *Missa super l'Homme Armé* (2010/2014).

L'œuvre consiste en une série de variations autour de la messe de « L'Homme Armé » de Josquin des Prés<sup>44</sup>, où les chanteurs passent alternativement du XXI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, de l'écriture de notre contemporain à celle du maître de la polyphonie, en suivant la structure de la liturgie, glissant de la voix à celle d'un arsenal mafieux. On a aimé à en faire l'inventaire : K Kimar CZ 75 Mod 75 auto, Bruni 315 automatique, Colt Python 357 magnum, Carabine à bascule à air comprimé Gamo, Glock 17 GM030 KSC, Walther P99, Manu Arme Cal 4,5 177, Beretta 75 auto KWC mod 9,2 FS cal 9, Kalashnikov modèle AK 47, Smith and Wesson 45 Semi-auto Chief's Special, Glock 18 G18 C Walther, F.lli Pietta calibre 36 modèle 1851 Navy, Alarme portable Prévenson, Taser TW11, reproductions d'armes pour enfants, bombes lacrymogènes, sifflets de police, balles à blanc... L'inventaire, fut-il exhaustif, pourrait être ici anecdotique. Pourtant anecdotique ou prosaïque, tout ce qui est touché, gratté, frotté, soufflé... devient musique.

44. Josquin Lebloitte, dit Josquin des Prés, souvent désigné simplement sous le nom de Josquin, compositeur franco-flamand, v.1450-1521.

Comme un élastique, la musique va du pianissimo au fortissimo, de crescendo en decrescendo.

Toutes sortes de sons à l'origine indétectable, augmentent dans mouvement de plus en plus tendu, jusqu'à l'apaisement et les draps noirs qui recouvrent et les pupitres et le silence à la fin de l'œuvre.

L'œuvre est née sous nos yeux, et dans nos oreilles. Ici aussi le conseil d'utiliser des bouchons d'oreille, distribués à l'entrée avec le programme de salle, va dans le sens d'une intériorisation de la matière sonore. L'atténuation (relative) liée à la pose des bouchons, nous coupe en partie de la réalité sonore extérieure et nous conduit dans un monde flottant, assourdi, nimbé d'irréalité. Presque à la source d'un rêve.

« Cette fois-ci le texte de la chanson (de l'Homme armé) a été, peut-être pour la première fois, interprété littéralement et la musique est écrite pour instruments inspirés de la guerre (...) : la préparation d'une bataille comme la préparation d'un morceau de musique. Cinq mouvements : une entrée avec des armes jouets, un Offertoire avec la préparation des instruments de musique et de mort qui se termine par le thème de l'Homme Armé, une folle Consécration, une Communion faite de vent sur le thème déformé, une Sortie de la messe avec des faux gilets pare-balles<sup>45</sup>. »

### Italianismes

À plusieurs reprises, le compositeur dit ou écrit qu'il a dû « jeter le masque ».

*Larvatus prodeo*, longtemps il avait avancé masqué, pour regarder de biais.

45. Festival Musica, notes de programme.

Mais le masque est tombé et les sons ont surgi innombrables. Et avec les sons, les couleurs, les éclatements, les jets de matière sonore, transportant tous les parfums, les effluves d'un passé encore vivant.

Mais le masque incruste des traces. « On a l'impression qu'en enlevant le masque, c'est en tout cas ce qui m'arrive : j'ai l'angoisse d'y laisser une partie du visage... comme si le masque m'ôtait la figure<sup>46</sup>. »

L'influence de la culture italienne, catholique est évidente, voire revendiquée. On a déjà évoqué plus haut Pinocchio mais sont présentes aussi toutes les ombres des personnages de la *Commedia dell'Arte*, des marionnettes, des héros de contes, de la littérature italienne, de Pétrarque à Calvino et les masques du carnaval. Inversion des valeurs, confusion entre les vivants et les morts. Dans cette profusion baroque, on est immergé, scintillement d'échos, d'ombres, automates, de pantins. Cette attention émerveillée, ces expériences de sorcier aiguisent la sensibilité, la détache du monde de la représentation pour l'amener dans un autre lieu, dans l'entourage du réel.

Et parlant de ce monde d'ombres, celle de Dante est omniprésente.

*Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle  
facevano un tumulto, il qual s'aggira  
sempre in quell'aura senza tempo tinta,  
come la rena quando turbo spira<sup>47</sup>.*

46. Dario Fo, *Le Gai savoir de l'acteur*, L'Arche  
47. *Diverses langues et horribles jargons, / mots de douleur, accents de rage, / voix fortes, rauques, bruits de main avec elles, / faisaient un fracas tournoyant / toujours, dans cet air éternellement sombre, / comme le sable où tourne un tourbillon* ; Dante, *Inferno* III, 25.

## Finale

« On peut avoir un instrument qui fait semblant de jouer et qui ne joue pas, on entend des sons la musique, une définition qu'on a apprise et qui ne signifie rien. Il est absurde de parler de musique ; on peut parler de structuration du temps, d'organisation du temps, de perception, on peut penser, imaginer une musique faite seulement avec des parfums, qui a une alternance, une structure, qui amène quelque part ou une musique tactile. J'ai souvent pensé faire des espèces de longues lignes avec des matériaux différents qu'on puisse toucher pour avoir des expériences tactiles différentes comme la musique, expérience dans le temps qui le structure.

Pour moi la musique a été comme une espèce de religion, la vie, je l'ai vécue à travers la musique, l'art a été ma raison de vivre et aussi une espèce de solution à la problématique de la mort, de l'amour et aujourd'hui les choses ont un peu changé. J'ai ouvert les yeux sur une vie beaucoup plus vaste.

Mes exigences sont différentes, j'ai évolué mais je n'ai toujours pas de réponses<sup>48</sup> ».

Catherine Peillon  
Auteur

## LA RECHERCHE DES ORIGINES ET L'ARCHITECTURE DU TEMPS

Roberta Milanaccio

*Nous ne voulons pas nous asseoir à votre table  
nous voulons la renverser.  
Mauro Rostagno<sup>1</sup>*

*Ubi sunt qui ante nos fuerunt?<sup>2</sup>*

Cet essai aborde la question de l'œuvre *N.N.* dédiée au jeune anarchiste Franco Serantini, mort en prison après un violent passage à tabac par la police, au cours d'une manifestation antifasciste à Pise en 1972. Cette histoire dramatique a été relatée dans les journaux de l'époque et dans de nombreux essais historiques, mais c'est dans le roman d'investigation de Corrado Stajano et dans une nouvelle de Nanni Balestrini que Francesco Filidei, en collaboration avec le philosophe et librettiste Stefano Busellato<sup>3</sup>, a trouvé la matière pour écrire son œuvre<sup>4</sup>.

1. Concetto Vecchio, *Vietato Obbedire*, Futuropassato (Milan : BUR, 2005).

2. « Où sont passés ceux qui nous précédèrent ? » est un thème cher à la culture médiévale, qui consiste à s'interroger sur le destin des grandes figures du passé, sur leurs exploits, sur leurs décisions.

3. Stefano Busellato, philosophe, librettiste italien.

4. Corrado Stajano, *Il Sovversivo: Vita E Morte Dell'anarchico Serantini*, Gli Struzzi (Turin : Einaudi, 1975). Corrado Stajano (1930) est un journaliste et écrivain italien ; il a beaucoup écrit sur des questions politiques et culturelles dans d'importants journaux. Il est auteur et co-auteur de documentaires pour la Rai sur fascisme, la Résistance, la société italienne. Il collabore actuellement avec *Il Corriere della Sera*. Nanni Balestrini, *Disposta L'autopsia Dell'anarchico Morto Dopo I Violenti Scontri Di Pisa*, in *In Ordine Pubblico. 10 Scrittori Per 10 Storie*, ed. Paola Staccioli (Fahrenheit 451, 2005). Nanni Balestrini est un écrivain et poète italien

48. Entretien avec Catherine Peillon, *op. cit.*