



Nell'ambito dell'animazione d'autore, quella che nasce per sole esigenze di ricerca artistica e che (purtroppo) si vede proiettata solo ai festival, il nome del nostro **Gianluigi Toccafondo** occupa un posto di particolare rilievo. Pittore, illustratore e cineasta, Toccafondo si presenta come il capofila di quella generazione di pittori prestati all'animazione che sta caratterizzando la scena ita-

liana, al punto che c'è chi (e nella fattispecie Giannalberto Bendazzi) ha cominciato a parlare di un vero e proprio **movimento neopittorico**, del quale farebbero parte artisti quali **Roberto Catani, Ursula Ferrara, Andrea Pierri, Simone Massi e Massimo Ottoni**.

Nato a San Marino nel 1965, Toccafondo ha studiato, come molti degli altri autori citati, a **Urbino**, all'Istituto Statale d'Arte "Scuola del Libro" (www.isaurbino.it), ma oggi vive e lavora a Milano. Dotato di uno stile personalissimo, con figure riprese dal vivo che vengono poi allungate, stiracchiate, deformate, in una trasfigurazione fantastica all'insegna della continua metamorfosi, che non ha nulla di parodistico ma risponde esclusivamente a esigenze di natura poetica, Toccafondo è oggi l'autore italiano più affermato e riconosciuto in

Gianluigi Toccafondo

Dipingere il movimento

È attualmente il più importante e stimato autore italiano nel campo dell'animazione di cortometraggi, esponente di quella corrente di cineasti-pittori che fa capo alla scuola di Urbino. Ma è soprattutto un artista a tutto tondo, innamorato dell'arte grafica, del cinema e delle rispettive ibridazioni e trasformazioni

▽ *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa, ispirato alla figura di Pier Paolo Pasolini e realizzato a partire da una serie d'illustrazioni per la rivista Linea d'ombra. Le illustrazioni di Toccafondo sono comparse, fra le altre, su Lo straniero, Internazionale, Mano, Abitare, Teléma, Macramé e pubblicate da Fandango, Einaudi, Mondadori, Giunti e Feltrinelli*



ambito internazionale.

Il suo film più recente, *La piccola Russia*, presentato all'ultimo festival di Annecy, è di gran lunga la sua opera più ambiziosa e complessa, e segna il vertice della sua produzione più personale e intimistica, alla quale si affianca un altro filone dall'ispirazione più legata al mondo del cinema (*Le criminel*), della letteratura (*Pinocchio*), e della cultura in genere (*Essere morti o essere vivi è la stessa cosa*, ispirato alla figura di Pier Paolo Pasolini). Attivo anche in pubblicità e in televisione, ha realizzato sigle per programmi di successo (*Tunnel*), il logo e la sigla della **Fandango** (che ha prodotto i suoi ultimi film), campagne rimaste famose come quella, ormai decennale, per la **Sambuca Molinari** (su regia di **Pietro Follini**), e nel 1999 la sigla d'apertura della **Mostra del Cinema di Venezia**, che vedeva protagonista un'Asia Argento trasformata in sirena.

Nell'occhio della creazione Intervista a Gianluigi Toccafondo

Come sei arrivato al cinema d'animazione?

Sono originario dell'Italia centrale, fra le Marche e la Romagna. Mio padre faceva il ceramista, e a causa del suo lavoro ho sempre avuto a disposizione la creta e gli strumenti per il disegno. A 14 anni sono andato a studiare arte all'Istituto Statale di Urbino, dove sono rimasto per sette anni. Già allora c'era la sezione di cinema d'animazione, ma non essendoci una vera e propria tradizione cinematografica, lavoravamo molto sulla grafica, studiando come poter infondere movimento a disegni statici. Realizzavamo molte storie e molti storyboard, ma pochi film veri e propri. Quel poco che riuscivamo a filmare lo sviluppavamo direttamente



all'interno della scuola, e per un ragazzo di quindici anni si trattava di esperienze davvero sorprendenti. Finita la scuola mi interessai soprattutto di pittura. L'animazione mi sembrava una cosa certamente interessante, ma non tanto da farne la mia principale attività. Ho iniziato a occuparmene seriamente un po' per caso, quando un mio amico mi chiamò a Milano a lavorare in uno studio dove si faceva animazione pubblicitaria e sigle televisive (*la Gertie di Mario Addis, ndr*). L'idea era di restare a Milano solo per un paio di settimane, ma ho finito per fermarmi quindici anni! È stato allora che ho iniziato veramente ad avere a disposi-

zione gli strumenti dell'animazione, e parlo proprio di strumenti materiali, come pellicola e macchine da presa. Nel tempo libero, quando non eravamo impegnati con la pubblicità, facevamo sperimentazione. Partivo da immagini dal vero, fotografiche o cinematografiche, e le rielaboravo. Era poi il modo di lavorare dello studio, perché anche le sigle televisive si facevano così, partendo da immagini dal vero che poi venivano rielaborate in vari modi.

Dunque il tuo stile, basato proprio su questo tipo di rielaborazioni, nasce anche da quella che è stata un'esperienza tecnica legata al tuo modo di lavorare in quegli anni.

Sì. Nasce da un'esigenza lavorativa in uno studio che si occupava di pubblicità e televisione. In quei primi anni avevo anche un mio studio personale dove la sera andavo a dipingere. Facevo quadri, e



lavoravo soprattutto su grandi formati. Contemporaneamente nell'altro studio facevo queste cose molto più piccole, con immagini che poi mettevo in sequenza. All'inizio per me si trattava di due lavori separati, ma col tempo sono finiti per diventare la stessa cosa. È stato allora che ho cominciato a fare i primi brevi film, soprattutto per la Francia, dove ho anche vissuto per qualche mese. Ho cominciato a lavorare con il CNC e con **Arte France** (il canale tematico europeo, che ha prodotto i corti di Toccafondo *Le criminel* e *Pinocchio*, e coprodotto *La piccola Russia, ndr*), e paradossalmente sono stati proprio questi rapporti stabiliti all'estero che mi hanno poi permesso di lavorare anche in Italia.

◁ △ *Le criminel*, finalista per il Cartoon d'Or 1995

Qual è stato il tuo primo film vero e proprio?

Il primo film che ho fatto s'intitolava *La coda*. L'ho iniziato nel 1987 e terminato nel 1989. Si trattava di una rielaborazione su immagini di **Buster Keaton**: un breve film di due minuti, un vero e proprio esperimento. Il film però andò al festival di Zagabria e soprattutto a Lucca, dove ho vinto il primo premio della mia vita. Mi ricordo che c'era anche un compenso in denaro, pari a 5 milioni di lire, e mi dettero uno di quegli assegni enormi, bellissimi. Era il 1990, se non mi sbaglio. A quel-

l'epoca Lucca era il punto di riferimento per l'animazione in Italia, e da Urbino andavo sempre lì a vedere i film.

Buster Keaton, dunque: il cinema è poi rimasto come uno dei temi principali del tuo lavoro.

Sì. Il primo piccolo film che mi ha dato la possibilità di lavorare all'estero è stato il successivo **La pista**, che era una rielaborazione sulle immagini del *Ginger e Fred* di Fellini, con i protagonisti che ballavano un tango e poi si trasformavano in vari modi. Con quel film ho partecipato al mio primo festival di Annecy. Poi ho cominciato a lavorare a un altro progetto, **Le criminel**, ispirato al cinema noir, con riferimenti soprattutto a *M, il mostro di*



Dusseldorf, di **Fritz Lang**. Per questo film ho lavorato cinque mesi a Parigi, è stato il primo lavoro che ho fatto con Arte France. Tra le altre cose di quel periodo c'era un corto che è rimasto un po' in ombra, e che s'intitolava **La pista del maiale**. Era un film di tre minuti e mezzo, una specie di documentario sulla vita di un maiale rielaborata in chiave leggendaria. Ho passato giorni interi a filmare quel maiale!

Con La pista del maiale siamo dalle parti di quel tipo di temi autobiografici che hai ripreso con La piccola Russia.

Esattamente. Era un film più intimo. Ne feci anche una mostra a Milano, la prima che abbia mai fatto. Per il film avevo lavorato molto sul corpo del maiale, sulle sue varie parti. Così presi uno stomaco di maiale lungo 200 metri e ci misi dentro tut-

te le fotocopie di scarto, formando una specie di enorme rotolo. I maiali hanno veramente uno stomaco lunghissimo.

Questa estetica dell'immagine dal vivo che viene poi rielaborata nasce come semplice fatto tecnico, ma è poi comunque diventata qualcosa di più personale, la tua cifra stilistica...

È nato tutto all'interno della dimensione del movimento. Quando disegnavo, prima di fare animazione, non usavo mai questi allungamenti, questo modo di elaborare l'immagine. Ho iniziato a farlo solo quando si è aggiunto il movimento. Queste deformazioni non sono mai dovute a motivi estetici evidenti su un singolo foglio di carta, ma servono per enfatizzare un movimento, per esagerare e sottolineare delle forme che nel movimento cambiano e si trasformano. Mi affascinano le deformazioni dei corpi. Che è poi quello che faceva mio padre, quando lavorava la ceramica al tornio: spesso erano più affascinanti le forme intermedie piuttosto che il risultato finale, perché nei passaggi intermedi apparivano delle forme strane, astratte, mentre magari il risultato finale era un semplice vaso. Mi affascinavano molto queste forme intermedie, ed affascinavano anche mio padre. A volte si fermava prima della fine per lasciare al suo lavoro questo senso d'incertezza, così che quello che risultava erano vasi di forma particolare, strana.

◀ *La piccola Russia è l'ultimo film di Toccafondo, presentato all'ultimo festival di Annecy*

Hai mai provato anche tu a fare qualcosa di simile?

No, perché non sono mai riuscito a lavorare con la terza dimensione, non ho mai avuto la capacità di realizzare sculture. Mi è sempre piaciuto di più lavorare sulla carta, sulla fotografia, sull'immagine filmata.

Magari la dimensione in più che hai aggiunto è proprio quella del tempo, del movimento. Che poi è la dimensione del cinema.

Vero. Prendi i fotogrammi di Buster Keaton che ho usato per *La coda*, ad esempio: partivo dal fotogramma di base e lo espandevo, in un certo senso aggiungendo tutto quello che era fuori dal quadro cinematografico. Mi è sempre piaciuto aggiungere le parti mancanti.



Il fatto di partire sempre da un'immagine dal vero ti tiene comunque molto agganciato alla realtà, che in questo modo assume un tono surreale.

Ho sempre amato il realismo. Non lavoro mai su un foglio di carta bianca, mi piace molto di più trasformare qualcosa che già esiste. Mi piace disegnare su fotocopie, su fogli di giornale.

Il tuo lavoro nasce immagine per immagine? Oppure c'è un piano preordinato, una specie di storyboard?

C'è una traccia. Ma già questa è intesa come un insieme d'immagini che vedo già in movimento. Certo, ci sono magari le idee di un inizio e di una

l'animazione. Quella è venuta dopo, partecipando ai festival. Allora ho scoperto che esistevano anche Alexeieff, Svankmajer, i fratelli Quay, Yuri Norstein. Prima guardavo soprattutto al cinema dal vero, in particolare Buñuel e Fritz Lang, che sono i miei preferiti.

Noir e surrealismo, quindi.

Già. E poi anche Buster Keaton, naturalmente, che infatti aveva un tipo di comicità molto surreale. Per un periodo mi è piaciuto anche Tarkovsky, che avevo molto in mente mentre facevo *La pista del maiale*. E poi c'è **Pasolini**. A parte gli splendidi film che ha fatto, come *Accattone* o *Mamma Roma*, quelli che mi hanno colpito in modo partico-



△ Sigla per il programma televisivo *Tunnel*, con Corrado e Sabina Guzzanti

fine, ma il grosso del lavoro avviene lì in mezzo. È un po' come per i vasi: quello che c'è in mezzo fra l'inizio e la fine è molto più interessante del risultato finale. Mi piace lasciare molta libertà all'interno di una scena. Non vedo l'ora di mettermi a elaborare, perché all'inizio sono sempre convinto di avere solo piccole idee mediocri, che invece nel corso dell'elaborazione si trasformano in cose che riescono a sorprendermi. Non mi sorprendo quasi mai per le idee di partenza, nelle quali mi sembra di essere molto piatto. Trovo che il lavoro in progressione sia molto più vivo.

Torniamo al cinema. È una tua passione personale?

È una passione che c'è sempre stata. Quando studiavo a Urbino, andavo al cinema almeno tre volte la settimana. Ho visto anche cose molto difficili da vedere, molta sperimentazione. A Urbino in quegli anni c'era veramente di tutto. Ma devo dire di non aver mai avuto una passione particolare per

fine, ma il grosso del lavoro avviene lì

lare sono stati i cortometraggi, per esempio *La Terra vista dalla Luna* oppure *Che cosa sono le nuvole?* (*inseriti, rispettivamente, nei film a episodi Le streghe e Capriccio all'italiana, ndr*). Si parte dalla miseria, dalla povertà, e si arriva alla favola.

Su Pasolini hai anche realizzato un film, *Essere morti o essere vivi...*

Quello nacque come corto su commissione. Tele+ e Fandango volevano fare un omaggio a Pasolini per i 25 anni della morte, così affidarono dei cortometraggi a tre registi, la coppia Cipri & Maresco, Davide Ferrario e io. Feci quel che potei, un piccolo film di 3 minuti circa (*Cipri & Maresco realizzarono il corto Arruso, di 18 minuti, mentre Ferrario diresse La rabbia, di 60 minuti, ndr*). Anni addietro avevo fatto dei disegni per una rivista diretta da Goffredo Fofi che si chiamava proprio *La Terra vista dalla Luna*. Chiesi da dove venisse questo nome, perché allora non conoscevo ancora il film di Pasolini, e dopo averlo visto realizzai dei disegni che sono stati pubblicati su uno dei primi numeri della rivista. E quando si è trattato di fare il film mi sono detto: ehi, potrei partire da quei vecchi disegni! Un'altra cosa di Pasolini che mi ha sempre colpito sono le poesie, soprattutto quelle friulane, che ha scritto quand'era giovanissimo. Rileggendole, ho ritrovato delle immagini che in seguito avrebbe poi rielaborato per il cinema. Mi piaceva l'idea di dare il senso della poesia che nasce da due righe e viene poi rielaborata in immagine. Comunque sono solo delle tracce, e il mio film è fatto appunto di questo, di elementi appena accennati, con intento assolutamente poetico e non narrativo. È un piccolo omaggio, un barlume.

C'è qualche differenza sostanziale fra i tuoi film legati al cinema e quelli che invece seguono la vena più intima e autobiografica? C'è un co-



◁ Immagini della sigla per l'edizione 1999 del Festival del Cinema di Venezia, che vede protagonista Asia Argento

involgimento personale diverso?

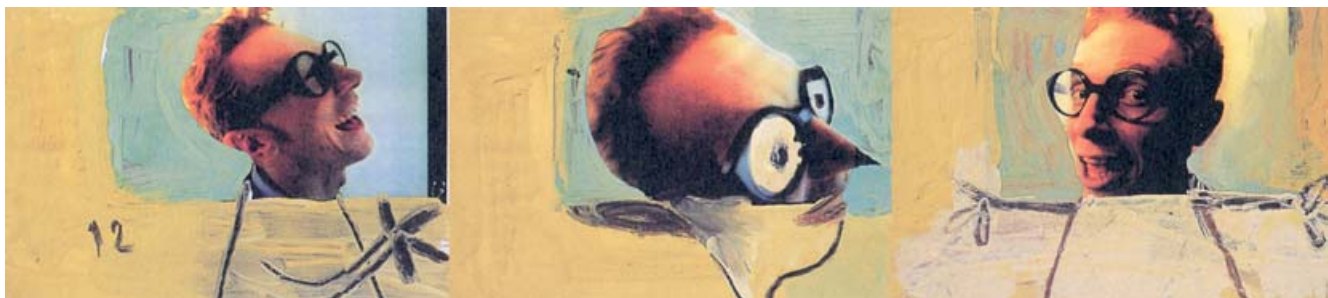
Quasi sempre sono due cose distinte. C'è da dire, però, che tutti i film fatti su commissione, per esempio la pubblicità, mi hanno aperto qualche strada nuova: è sempre stata una scoperta. Li ho fatti molto volentieri, perché da solo magari non mi sarebbe mai venuto in mente di lavorare su certi argomenti, e ho sempre ricevuto più di quel che ho dato. Sono tutte cose che poi mi sono servite per i miei lavori più personali. Per esempio, prima di *Le criminel* avevo realizzato una sigla per le sale cinematografiche europee, così avevo iniziato a guardare i film di Fritz Lang per gli aspetti riguardanti il cinema noir. In quella sigla c'erano solo pochi secondi al riguardo, ma questi hanno poi generato i cinque minuti del mio film. La stessa cosa è successa per Pasolini: sono partito da disegni eseguiti su commissione, e poi la cosa si è sviluppata diventando autonoma. C'è anche il fatto che sia per i miei film più personali che per i lavori su commissione uso sempre il mio stile, non mi sforzo di cambiarlo.

più rivolto a est che non all'America. Ma, tornando al film, mi piaceva soprattutto il nome, non c'è alcuna motivazione sociale, di costume o politica. Per me quello che importava era raccontare delle favole sulle illusioni. Per mio nonno tutto questo aveva anche un senso politico, ma per me era piuttosto qualcosa di esotico, leggendario, con questa ricerca assoluta che è un po' come quella delle favole, la ricerca di un'isola felice.

«Che cos'è allora questo film? Un insieme di ricordi d'infanzia, di esperienze personali, di racconti che ti sono stati fatti? O un po' tutte queste cose insieme?»

Innanzitutto volevo raccontare un luogo. Ho creato un personaggio e l'ho seguito a partire dall'infanzia, per tutto l'arco della sua vita. Si ripercorrono tutte le fasi, e ci sono dentro esperienze mie, esperienze di altri, esperienze che ho sentito raccontare, esperienze che ho inventato. Ho rielaborato anche alcune pagine di fotoromanzi anni Cinquanta, e ci sono anche parti ispirate ai fotoro-

▽ Fotogrammi di uno spot della campagna per la Sambuca Molinari, interpretata dall'attore Dodo Otrecolli



Veniamo a La piccola Russia, che fin qui è senz'altro il tuo film più lungo e complesso. Intanto, perché questo titolo?

Il titolo rimanda a certe zone, ancora esistenti in Italia centrale, caratterizzate da una forte presenza comunista. E rimanda soprattutto ai ricordi di mio nonno, che da piccolo mi raccontava di questa "piccola Russia", di dirigenti comunisti che arrivavano dicendo cose del tipo «in Russia si apre il rubinetto ed esce una pagnotta di pane», come a dire che laggiù tutti avevano cibo in abbondanza. In piena epoca fascista mio nonno era un comunista convinto, uno di quelli tosti. Guardava alla Russia come alla possibilità di una vita migliore per tutti, e anch'io sono cresciuto con lo sguardo

manzi a fumetti degli anni Settanta. E poi c'è soprattutto la componente erotica. E tutto è come sospeso tra il sogno e la veglia. Il protagonista è un mio vecchio compagno di scuola. Me lo ricordavo com'era allora, ma non lo vedevo da parecchi anni. Quando cominciai a disegnare pensai che lui avesse le caratteristiche giuste, allora sono andato a girare delle scene in casa sua, e lui ha recitato, gli ho messo una parrucca, l'ho trasformato. Ho chiamato alcune amiche per i ruoli femminili, e altri due amici per fare i carabinieri, che poi disegnando ho trasformato in due suore. Ma la madre e il padre del protagonista sono veramente loro. Ho girato tutto in pellicola a 16 millimetri in bianco e nero, e in Super 8. Nel frattempo avevo trovato il modo di finanziare il progetto, grazie ad Arte France e Fandango, la casa di produzione di **Domenico Procacci**. Prima ho montato un film dal vero di circa dieci minuti, poi l'ho fotocopiato, e sulle fotocopie ho cominciato a disegnare, ed è cambiato tutto. È in questo processo che si crea lo scarto creativo, e che il film nasce veramente.

◁ La pista, rielaborazione su immagini di *Ginger e Fred* di Fellini, in cui i ballerini finiscono per trasformarsi in maiali



Sembra un lavoro molto lungo...

Sì, mi sono serviti circa tre anni. Ho scelto il bianco e nero perché era una strada più veloce, ma alla fine i tempi di realizzazione sono stati comunque lunghissimi. Ho trattato le fotocopie con la trielina, poi provavo a modificarle col bianchet-



to e un po' di nero. Mi piaceva molto l'effetto che risultava, tipo incisione. Avevo fatto delle esperienze precedenti in serigrafia, e volevo provare a replicare questo tipo d'effetto in animazione.

Come sei passato dalla 16 millimetri alla fotocopia?

Ho acquisito tutto al computer e ho fatto il montaggio, poi ho fatto uscire da una vecchia stampante qualcosa come 6-8 mila fotogrammi per volta. L'ho definitivamente distrutta, visto che stampava in continuazione, notte e giorno! Dopo le mie rielaborazioni ho rifotografato tutti i disegni, su normale pellicola a 35 millimetri. A quel punto ho cominciato a pensare alla musica. Ho lavorato con un musicista giapponese, **Toshio Nakagawa**, e all'inizio pensavo di usare solo la sua musica per tutto il film. Poi mi sono accorto che il risultato era monotono, perché non stavamo parlando di un breve film di pochi minuti; c'era bisogno di qualcosa'altro. Così ho cominciato a registrare dei rumori: ho passato circa quattro mesi con minidisc e microfono a registrare tutti i rumori che potevo, il mare, la montagna, la collina, le case, la radio, gli animali, il porcile, le stalle, le voci dei bambini. In totale, ho registrato circa otto ore di rumori. A quel punto ho lavorato come se fosse un lungometraggio, con i rumori che sostituivano le voci. Ed effettivamente lì si è creato uno scarto che mi è piaciuto molto: mentre all'inizio ero insoddisfatto e trovavo tutto monocorde, con rumore e musica combinati il film ha assunto un'altra dimensione. Anche quando il disegno in sé magari era semplice, al limite una sola linea, il rumore gli conferiva tutti quei grigi e quelle profondità che prima non aveva. Non c'era più la piattezza bidimensionale del disegno, ma una profondità e un realismo che ha dato al film qualcosa in più rispetto ad altre cose che avevo fatto precedentemente.

Il finale è giocato su una nota piuttosto amara. Come mai questa scelta?

In un certo senso si può dire che il finale si è scelto da solo. Non ho mai visto speranza in questo personaggio, ci ho sempre visto una miseria che evolve verso questo risultato, dovuta al fatto che quando finisce il sogno, finisce tutto. È come svegliarsi.

A ben guardare tutti i tuoi film hanno una storia molto precisa, anche se magari gli spettatori devono faticare un po' per comprenderla.

Penso che alla fine ogni film si costruisca da sé la propria storia. A volte penso che dovrei fare uno sforzo e lavorare con uno sceneggiatore, ma tutte le volte che cerco di costruire le cose a tavolino poi finisce che non mi soddisfano, le trovo povere, senza magia, senza ambiguità.

Sei dunque soddisfatto del risultato che hai ottenuto per *La piccola Russia*.

Sì, sono stato molto contento d'averlo visto proiettato sul grande schermo, perché è un film che mi ha fatto molto soffrire, che a un certo punto pensavo di non avere azzeccato. E invece, una volta che l'ho visto proiettato, ho capito che dentro c'è un mondo reale, che prende davvero vita sullo schermo. Ed è un mondo in cui mi riconosco, in cui ho vissuto e di cui sento di far parte.

Attualmente stai lavorando a un nuovo film?

No, adesso sono concentrato su altre cose. Illustrazione, soprattutto, e sto persino facendo un'esperienza con il teatro. Se dovessi fare adesso un altro film, comunque, vorrei lavorare in modo molto più radicale sull'immagine. Ovvero filmare ma non rielaborare tutto a disegni, come ho fatto finora, anzi far sì che il vero sia vero e il segno sia segno, in modo da rendere tutto più forte, più preciso, più tagliente. Magari non sarà più un film d'animazione in senso stretto, ma sarebbe un film in cui potrei sfruttare tutta l'esperienza di questi anni. È un po' com'è accaduto per i rumori: quando ho registrato i rumori non avevo apparecchiature particolari, ho usato quello che avevo. Non conoscevo la materia e mi sono buttato, e quella dei rumori è l'emozione più forte che mi ha dato questo film. Vorrei fare un film così, usando quello che ho e senza alcuna imposizione di budget, senza una produzione che mi stia sopra, a chiedermi ogni volta come "va a finire" il film.

A proposito di budget, quanto è costato *La piccola Russia*?

Alla fine, credo circa 80 mila euro. Ma ho girato davvero una montagna di pellicola.



◀ *Pinocchio*, suggestiva rielaborazione della favola di Collodi: uno sguardo a 360 gradi sull'opera del Toccacafondo illustratore e cineasta è offerto dal libro *A partire dalla coda*, pubblicato da Coconino Press (Bologna, 2002, 144 pagine, 13 euro, ISBN 8888063439)

La filmografia di Gianluigi Toccacafondo

Cortometraggi

- *La coda* (1989, 2')
- *La pista* (1991, 2', codiretto con Simona Mulazzani)
- *La pista del maiale* (1992, 3'30)
- *Le criminal* (1993, 5')
- *Pinocchio* (1998, 6')
- *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa* (2000, 4')
- *La piccola Russia* (2003, 16'30)

Sigle e inserti animati

- *More Cinema More Europa* (1992, circuito Media Salles)
- *Avanzi* (1993, Rai 3, ritratti di uomini politici)
- *Tunnel* (1994, Rai 3)
- *Carosello* (1997, Rai 2, con Elio e le Storie Tese)
- *Pier Paolo Pasolini, un poeta scomodo* (1997, Rai 2)
- *Almanacco delle profezie* (1997, Rai 2, con Asia Argento)
- *10 parole al 2000* (1997, Rai 3)
- *Le monde à Venvers* (1998, sequenze del lungo di Rolando Colla)
- *Sipario Ducale* (1999, Festival delle Terre di Pesaro e Urbino)
- *Sigla Festival del Cinema* (1999, Biennale di Venezia)