

NELLA BANFI
presenta



SOGNI D'ORO

UN FILM DI
NANNI MORETTI

NELLA BANFI présente SOGNI D'ORO un film de NANNI MORETTI avec
NANNI MORETTI PIERA DEGLI ESPOSTI LAURA MORANTE ALESSANDRO HABER NICOLA DI PINTO CLAUDIO SPADARO
scénario NANNI MORETTI photo FRANCO DI GIACOMO montage ROBERTO PERPIGNANI son FRANCO BORNI
une coproduction OPERA FILM - RAI UNO un film de NANNI MORETTI distribution BANEFILM



Sogni d'Oro

Nanni Moretti (1981)

Générique technique

Titre: *Sogni d'oro*

Réalisation: Nanni Moretti

Scénario: Nanni Moretti

Production: Opera Film Produzione

Musique: Franco Piersanti

Photographie: Franco di Giacomo

Montage: Roberto Perpignani

Décors: Gianni Sbarra

Costumière: Lia Morandini

Son: Franco Borni

Pays d'origine : Italie

Genre : Comédie Dramatique

Durée: 105 minutes

Générique artistique

Nanni Moretti: *Michele Apicella*

Nicola Di Pinto: *Nicola*

Laura Morante: *Silvia*

Remo Remotti: *Freud*

Piera Degli Esposti: *mère de Michele*

Alessandro Haber: *Gaetano*

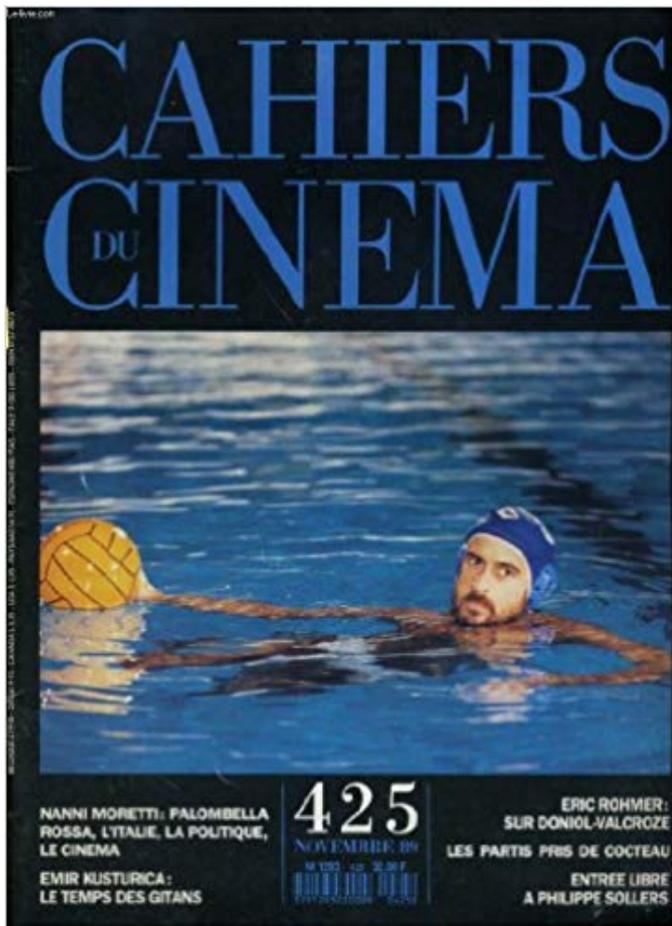
Gigio Morra: *Gigio Cimino*

Claudio Spadaro: *Claudio*

Miranda Campa: *mère de Freud*

Sabina Vannucchi: *filie de Freud*

Nanni Moretti arrive fin 70 début 80 quand il n'y a plus grand-chose en termes de cinéma en Italie. L'âge d'or du cinéma italien était derrière lui. Moretti est devenu très vite quelqu'un de populaire en Italie, artistiquement et politiquement quelqu'un de très important, stimulant pour une nouvelle génération de spectateur.



Evidemment, il y avait le cinéma de Ferreri qui était encore assez riche, assez transgressif, mais ça restait un cinéaste ancré dans les années 70. Qu'un homme puisse avoir une vision, une aura, un acteur-réalisateur qui prend à bras le corps ce médium du cinéma en se risquant y compris narcissiquement, égocentriquement sans pour autant choquer sa propre génération, c'est tout à fait nouveau. Moretti débarque dans le cinéma italien en digne héritier de la comédie italienne avec une touche d'introspection en plus,

une exploration intérieure mise à nue, délivrée, rendue visible aux spectateurs. Mélange d'intellectuel, de burlesque, de réflexion sur son pays mais aussi sur sa condition d'humain, de père, d'amant, de citoyen, de cinéaste. Tout cela va nous être livré par le biais du cinéma. Un cinéma qui mêle les éléments autobiographiques, les questionnements intimes, les considérations artistiques et les préoccupations politiques. Un cinéma très riche. Evidemment, il se réclame plus de la folie fellinienne que de l'univers antonionien, même si on peut avouer que Moretti, malgré des tentatives de filiations, arrive à créer un univers, un esprit, un cinéma tout à fait original et novateur. Il n'y a pas de précédents en termes de style, de posture, d'écriture. Moretti observe, Moretti vit, il transfère et transforme tout cela en art. La matière première, c'est sa vie. *Sogni d'oro* appartient à la période de Moretti où le vécu est encore prédominant. Dans ses films, le vécu est toujours très important. Ce n'est pas un hasard s'il lui faut 3 ans pour faire un film. Il doit vivre d'abord. Moretti absorbe tout ; y compris dans sa propre vie de cinéaste : il achète des cinémas, distribue, produit, critique la critique, admire Kiarostami et il le dit haut et fort. Une sorte de psychanalyse extrêmement libre, à découvert, à nue. Besoin de faire part de ses troubles, de ses réflexions, de ses tourments au plus grand nombre. Et ça marche. Moretti est très vite reconnu, aimé, apprécié également par ses pairs.

Le cinéma italien des années 80

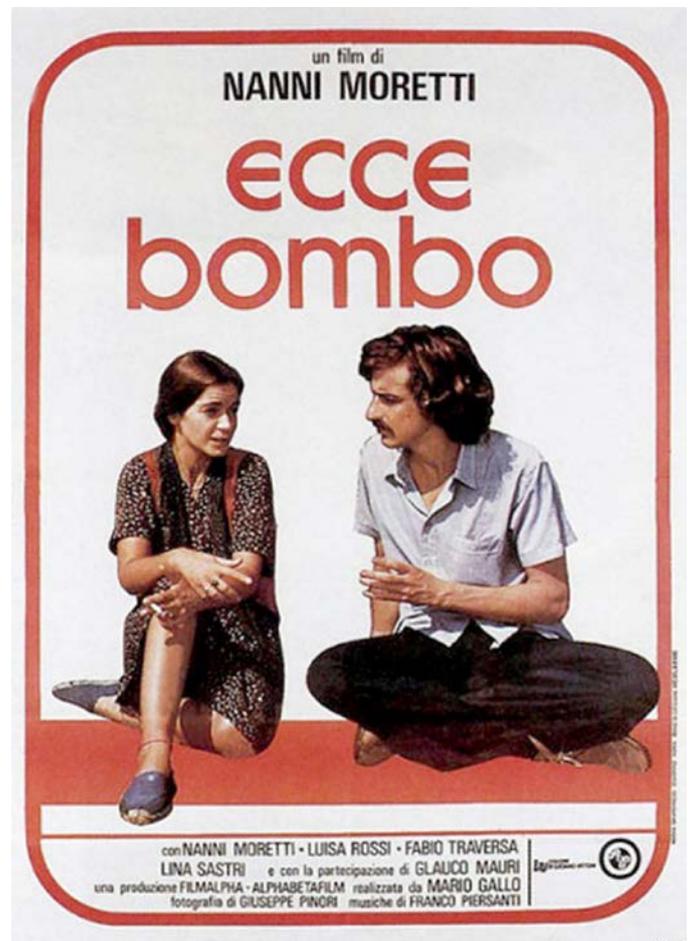
Dès le début des années 80, le cinéma italien traverse une période d'incertitudes créatives et de difficultés économiques. D'un point de vue factuel, vous avez la disparition de plusieurs cinéastes : de 1974 à 1982 : Germi, De Sica, Pasolini, Rossellini, Petri, Zurlini (82), puis Sergio Leone (89). La maladie réduit temporairement la créativité d'Olmi et d'Antonioni. Il y a les cinéastes

qui ne tournent plus : Freda, Comencini, Lattuada. Les cinéastes Risi, Scola, Monicelli ou Ferreri ne tournent plus des œuvres aussi marquantes qu'auparavant. Bertolucci est devenu un cinéaste international déraciné de son Italie (de son « humus culturel », dira Jean A. Gili). Peu à peu va s'installer l'idée d'une cinématographie affaiblie, moins intéressante, moins saisissante, et dont le renouvellement ne se fait pas.



Au plan des auteurs incontestés, on ne peut noter qu'une seule véritable révélation, celle de Nanni Moretti en 1976 avec la surprise que constitue « *Je suis un autarcique* », film à tout petit budget tourné en super 8 et qui fut très vite salué comme un évènement lors de ses premières projections en décembre 1976 dans un petit cinéma d'art et d'essai de Trastevere (Filmstudio), un quartier branché et bohème de Rome. Gonflé ensuite en 16mm, le film circule avec succès en

Italie et à l'étranger. Deux ans après, il signe son 2^e film accueilli à Cannes, *Ecce Bombo*.



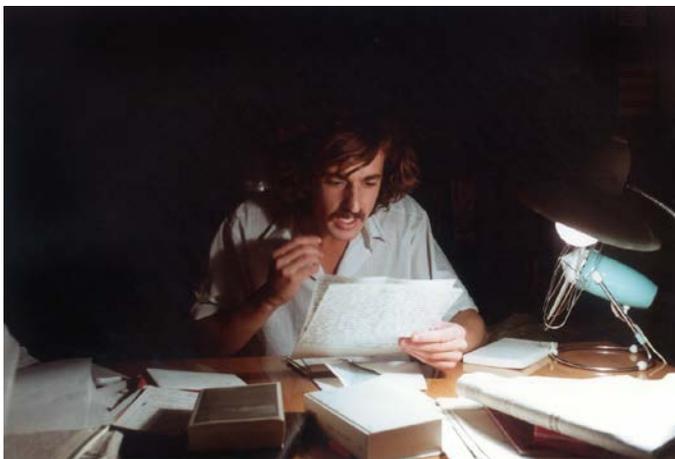
Ensuite, il confirme l'originalité de son talent avec *Sogni d'Oro* (81), *Bianca* (83), *La Messe est finie*, *Palombella Rossa*, *Journal Intime* (1995). Dans les années 80, les révélations dans le cinéma italien sont rares ou parfois décevantes. Il y a des films, mais pas de réels cinéastes. D'ailleurs, petit à petit, les spectateurs italiens vont peu à peu se détourner des films italiens pour s'intéresser au cinéma américain. Autre concurrent : le petit écran : des centaines de télévisions locales, les trois réseaux de Berlusconi et les chaînes publiques de la RAI diffusent chaque jour plus de 1000 films.

En un mois, les téléspectateurs italiens consomment autant de longs métrages que l'ensemble des télévisions américaines en un an.

Les salles de cinéma ferment les unes après les autres. Il n'est pas rare qu'une ville de 100 000 habitants voit disparaître son dernier cinéma (on passe de 8000 salles au début des années 80 à 4000 à la fin de la décennie). A l'époque de la sortie de *Sogni d'Oro* (81), il y avait encore 200 millions de spectateurs par an, et les films italiens attiraient plus de monde que les films américains. Mais après 1982, le déclin commence jusqu'à la fin des années 80.

Michèle Apicella

La singularité de Moretti réside dans la confusion qu'il peut y avoir entre le personnage de Michèle Apicella qu'il a créé assez tôt - et qui revient régulièrement dans son œuvre - et le vrai Moretti. Les pistes sont réellement brouillées. Moretti peut ainsi mettre tout ce qu'il veut de lui dans son cinéma, dans son personnage, l'exagérer, le travestir, le trafiquer et en faire une « œuvre ».



On peut donc voir évoluer un personnage à travers une œuvre (un peu à l'image d'Antoine Doinel chez Truffaut).

Le personnage de Michèle Apicella apparaît en 1976 dans *Je suis un autarcique*, un chômeur de 23 ans qui passe son temps dans une troupe de théâtre expérimentale, deux ans plus tard dans *Ecce Bombo*, à 25 ans, il est un étudiant post

soixante-huitard, dans *Sogni d'Oro*, un réalisateur névrotique et frustré, Moretti craint ensuite que "Les spectateurs fassent l'amalgame entre ce que dit le personnage et ce que pense le réalisateur", à juste titre, il va donc, prendre ses distances dans *Bianca* en 1983, devenir un professeur de mathématiques obsessionnel, à 30 ans, dans un film qui emprunte à la *Femme d'à côté* de Truffaut.



Dans *Palombella Rossa*, à 36 ans, il est un joueur de water polo amnésique, qui appartient au Parti communiste italien. Parti qui, dans la fin des années 80, malgré l'effondrement du communisme en Europe de l'Est, se maintient à des niveaux relativement élevés et reste le deuxième parti italien et le premier à gauche, avec deux fois plus de voix que le PSI. Ce que Moretti ne sait pas encore lorsqu'il fait le film, c'est que le Parti est amené à disparaître assez vite en 1990 : le film sort l'année du début du déclin du parti (1989), c'est ce qu'on appellera le Tournant de Bologne : les

réformateurs réussissent à changer le PCI et à le faire évoluer, plus adapté à l'économie de marché alors que le nom et les symboles du parti (le marteau, la faucille) sont définitivement enterrés.



Le PCI est d'ailleurs perpétuellement réformé depuis 1989, les conservateurs du PCI ont moins de pouvoirs, et à force de réforme il finit par changer de nom et d'esprit (il deviendra en 1991 le Parti Démocrate de Gauche).

Avec *Journal Intime*, Moretti changera profondément sa façon de caractériser son personnage, il décide d'être lui-même et d'abandonner Michele Apicella : *« je ne veux plus hurler contre les autres. Je ne suis pas résigné, j'ai peut-être compris qu'ils sont comme ils décident d'être et non pas comme je décide qu'ils soient. Ce n'est donc pas de la résignation mais de l'acceptation. Cela ne me convient plus d'écrire et de penser des choses que je dois ensuite jouer en hurlant contre mes amis pour leur donner une ligne de comportement et de mœurs. Cela ne me convient plus de jouer le personnage sans défense mais violent, celui qui n'est pas corrompu mais dédaigneux et furieux contre la goujaterie de ses amis. »* Tout ce qu'il dit ici définit finalement ce qu'est Michele Apicella dans *Sogni d'oro* : personnage qui hurle contre les autres, personnage qui veut décider de comment les autres doivent être, quelqu'un qui hurle contre ses amis pour leur

donner une ligne de comportement, personnage sans défense, violent, dédaigneux, furieux.

Pour revenir au réalisateur, il faut savoir que les Moretti sont enseignants depuis plusieurs générations. Le père Luigi, était professeur d'épigraphie grec. La mère enseignait au lycée et la légende veut qu'elle bénisse les étudiants, en les exhortant à la prudence avant qu'ils ne partent à une manif. Le frère est un expert reconnu de littérature américaine. La sœur, Silvia, est une spécialiste de littérature médiévale. La famille Moretti : un véritable petit théâtre de boulevard napolitain où le père et la mère, appelaient Nanni par son nom, Giovanni. Le tout avec une grande ironie, une grande douceur et une grande protection.

Le burlesque

Moretti a compris que le cinéma est un merveilleux moyen de transmission d'une perception, comme expression adéquate d'une personnalité, comme transmetteur d'une pensée et traducteur sensible de la réalité. Au cinéma, on a le choix d'une dramaturgie romanesque ou d'une dramaturgie non narrative, c'est-à-dire qui prend ses distances avec l'histoire, le récit, ici on a les deux. Mais on n'a pas encore évoqué jusqu'ici le cinéma comme transmetteur d'émotion. Vous avez dans le cinéma 3 grands types d'émotions : la peur, le rire, les larmes. Ils vont caractériser les émotions du cinéma. Ce sont ces trois types d'émotions qui ont été produits en masse depuis les débuts de l'histoire du cinéma. Evidemment, Moretti a fait son choix. Pour que le spectateur s'identifie, prenne parti, réfléchisse, Moretti va passer par le rire. C'est par ce biais que la relation émotionnelle et affective du film à son spectateur va avoir lieu. Grâce au rire, il va y avoir une mise en éveil de l'activité émotionnelle, on parlera même d'extase lorsqu'elle sera à son plus haut degré, hilarante,

inattendue, absurde. Par l'émotion, par le rire, le spectateur va pouvoir adhérer à l'œuvre, la comprendre, l'éprouver de l'intérieur. Ce sentiment va alors se mêler au processus d'identification et provoquer ce que Canudo appelait « l'oubli de soi-même », l'une des finalités du septième art, c'est de s'oublier et d'entrer dans un autre monde. Par le biais du rire et de l'identification avec le personnage, vous allez finir par vous oublier. Y compris si le personnage ne vous ressemble pas ou vous semble même antipathique. Le sentiment de compassion peut être même mêlé à celui du rire. Le sentiment de pitié que nous sommes capable d'avoir lorsque nous allons au cinéma est également important pour adhérer au film. Alors évidemment, Moretti ne rend pas la tâche facile. Son personnage est à la fois narcissique, insupportable, paranoïaque, mégalomane, frustré. Dur de s'identifier mais le second degré qui parcourt tout le film nous rend plus facilement empathique le personnage.

Vous avez plusieurs types de rires chez Moretti : lié au comique de situation par exemple. On sait que le rire fonctionne généralement dans le plan d'ensemble. Les grands comiques sont des manipulateurs du plan d'ensemble (Jerry Lewis, Jacques Tati, les Marx Brothers). Le burlesque de situation est présent chez Moretti (le casting d'enfants, la salle de cinéma rempli de spectateurs fictifs, le fauteuil roulant devant la télé, l'embouteillage surréaliste...).



Vous avez également le rire lié à une situation qui revient en permanence (le running gag) comme le spectateur qui parle de la ménagère, du berger. Vous avez le sourire lié à une situation qui est aménagé dans le récit : faire du foot avec une boule de papier dans sa chambre, par exemple. Et vous avez également l'absurde des situations qui provoque le rire : le prolétaire qui reconnaît Apicella, Freud en bonimenteur vendant son bouquin sur le marché, Freud voulant tuer sa mère car trop d'amour, l'acteur-Freud n'arrivant pas à improviser, les scénaristes rejetés de toute part dans un lieu où l'on décide de leur sort, la visite de la pâtisserie comme s'il s'agissait de bijoux, la comédie musicale sur les manifestants, le jeu télé qui regorge de gags et de situations burlesques, le message téléphonique diffusé dans un restaurant...



Et puis, comme ressort du gag, vous avez ce corps, le corps de Moretti qui est un corps qui ne trouve pas sa place, qui est en perpétuel mouvement, il reste difficilement en place, asservi par une pensée inquiète, instable, nerveuse. Le corps est dépendant de son esprit soucieux, anxieux, préoccupé. Michèle ne veut pas qu'on lui indique la marche à suivre. Il ne veut pas être asservi, ni manipulé. Il est en lutte perpétuelle. Le gag du fauteuil roulant devant la télé, chez sa mère, dit tout de ce personnage qui ne peut tenir en place et qui a besoin de se frotter et de s'affronter aux autres. Un corps instable qui a

besoin de se confronter aux autres : les coups de poing soudains sur son ami, comme expression de son mal être, la bataille avec sa mère en fin de repas (qui est une vraie bagarre selon la comédienne) : il l'a provoqué dans un premier temps puis il se prend une vraie claque, alors il réplique en la frappant, elle se cogne contre le meuble de la télévision. Le corps ne cesse de se confronter aux autres. Dans le jeu télé, on peut dire que le corps de Michele est malmené, humilié, maltraité, cependant il n'est plus malmené que par une puissance presque diabolique, souveraine, celle du mass média, celle de l'audimat, du « *public de merde* » pour reprendre sa formule. On passe du statut de corps instable, inconstant, chancelant lié à un tempérament, au statut du corps piégé, malmené, maltraité, brutalisé, secoué. D'une posture instable à une posture masochiste, il n'y avait qu'un pas : le corps fou est livré à l'audimat car c'est la seule possibilité d'accéder à la reconnaissance. Se mesurer à l'autre et se confronter verbalement et physiquement face à un *public de « merda »* dit tout du cynisme de Moretti, de sa méchanceté vis-à-vis de la société qu'il dépeint.

de Nanni consiste à voir à la fois la force et le ridicule de ce langage. Il a compris que ce langage, ce concept, le principe du duel télévisuel deviendrait ce qu'il est devenu, « une des obsessions des puits des vulgarités du présent » (Giampiero Mughini). La musique soulignait exprès le côté superficiel propre à ce genre de manifestation avec les interludes et les jingles de présentation. Le film a été tourné à une époque de l'histoire du spectacle italien au cours de laquelle Berlusconi fait passer de 20h30 à 22h30 cent coups de fil à cent foyers de cent téléspectateurs italiens pour comprendre ce qu'ils ont fait pendant ces deux heures qu'on n'appelait pas encore prime time ou première partie de soirée. C'est le début de l'obsession de l'audimat. Le cinéma, au final ne s'adressant pas au berger et à la ménagère, la télé est le médium ultime et parfait pour assurer une communication, une relation entre le peuple et l'art, le divertissement. « *La ménagère de Trévise, que comprend-elle du nouveau cinéma intellectuel italien ? Elle s'en fiche, elle a travaillé toute la journée et le soir, elle a envie de s'amuser.* » pour reprendre les mots du personnage joué par Dario Cantarelli.



La télé de Berlusconi

On est à l'aube de ce que certains ont appelé « La dictature de la télé » en Italie. Le génie



L'obsession de l'audimat, de ce qu'on appellera « la cible » est très bien incarnée par cet acteur, ce personnage qui, dans les vieux débats en Italie où l'on discutait de Dieu et de la foi, de marxisme et de laïcité, apparaît en agresseur qui répète sans cesse : « *Et la ménagère de Trévise ? ou*

de Voghera ? » La ménagère des cent provinces italiennes qui commençaient à désertier les salles de cinéma. Evidemment, c'est complètement irréaliste de croire qu'il existe un seul public. Il y a des publics très différents. Le public du dimanche après midi, celui qui regarde la télé, n'est pas le même que celui qui fréquente les salles de cinéma art et essais. Le berger des Abruzzes ne va voir ni les films de Moretti ni les films de Quentin Tarantino, ni ceux de Clint Eastwood. « *Un ouvrier, une ménagère n'ont que faire de ces sujets intellectuels, solitaires, masturbatoires* » pour reprendre la réplique de Dario.

Le « chanter faux »

Moretti, c'est aussi le plaisir de « chanter faux ». *Sogni d'oro, Journal Intime, Aprile...* « *Une voix n'est jamais neutre, on perçoit l'état psychique de celui qui parle. Il y a dans la voix un langage parallèle.* » disait le metteur en scène Claude Regy).



La vibration vocale transmet énormément de l'être. C'est une voix qui met en relation avec le monde intérieur. C'est justement cette voix si singulière qui le fait apparaître physiquement, qui le met en présence, qui dans la posture un peu statuaire de sa verticalité soudain lui donne vie, met en lumière son visage. Une voix pourtant voilée, étouffée. Il transforme l'inesthétique du chanter faux en singularité, en force, en charme. Ce qui fait rire, ce qui est presque anti-cinéma, laid,

devient finalement chez Moretti une force. Le chanter faux parcourt d'ailleurs son œuvre, Michele chante sans aucune pudeur ou honte, face à un public, face à des spectateurs, à la télévision nationale, *Sogni d'Oro, Palombella Rossa, Journal Intime*, évidemment *Aprile*, sa comédie musicale. Conscient de chanter faux et de l'inesthétique de sa voix, Moretti s'en sert comme singularité pour forger une identité, pour construire, pour bâtir son personnage. Et cela marche ! Il déconstruit le mythe de l'acteur parfait, chantant, dansant, jouant avec grâce, perfection et maîtrise. Dans la joute qui l'oppose à son rival Cimino, son chanter faux est d'autant plus beau que son rival chante magnifiquement. L'écart, la différence de niveau entre les deux acteurs est tellement grande à ce niveau là que Moretti, finalement, en sort certes plus humilié aux yeux du public, mais finalement plus touchant, plus drôle. La farce en devient plus mordante, plus acerbe, plus ironique. La mégalomanie de Michele, son entêtement s'en trouve plus accentué. J'ai été frappé, dès le visionnage de son premier film, « *Je suis un autarcique* » à quel point Moretti était un excellent acteur. Moretti, dès 22 ans, fait preuve d'un véritable don d'acteur, un jeu très intuitif, sans méthode. Même dans l'exagération (Moretti pleure, par exemple, dans un style extrêmement théâtral dans son premier film), mais dans ce registre, Moretti crève l'écran, irradie de sa présence et sert magnifiquement la cause ironique, cynique et brechtienne du récit et du style. Car Moretti aime jouer constamment de l'ambivalence entre réalité et fiction. A la fois un film, à la fois la vie, à la fois du spectacle, à la fois théâtral, rarement naturaliste. D'ailleurs Moretti pose vraiment les bases, les fondations de son œuvre dès son premier film avec des personnages créateurs, artistes, qui réfléchissent ou subissent les lois, les règles de la représentation, de la création. Dans *Sogni d'Oro*, il y a aussi le temps de

la création qui permet de mettre en scène à la fois les tourments du personnage remis en scène, représenté dans une fiction, permettant une belle mise en abîme à différents niveaux. Les rapports de Freud et de sa mère, habilement enchevêtrés dans le parcours de Michèle qui a un rapport particulier avec sa propre mère.

On parlait de jeu d'acteurs, mais n'avez-vous pas remarqué la prestation de l'acteur qui joue Freud (Remo Remotti) ?



Une interprétation pleine de vie, de maîtrise, de nuances, de folies qui nous fait directement penser à un registre que le théâtre italien connaît bien : la Commedia dell'arte. La technique de jeu utilisée ici par cet acteur (lorsqu'il tourne autour de sa mère par exemple) se nomme le Lazzi. Un lazzi, c'est une sorte de jeu de scène bouffon, une mimique improvisée qui caractérise le personnage, des jeux de mots, des grimaces, des gestes grotesques. L'acteur de Freud explique que Moretti voulait qu'il joue comme dans *Mama Roma*. Mais il préfère lui proposer une autre approche. L'acteur Remo Remotti s'inspire de sa propre relation avec sa mère qu'il jugeait castratrice et qui le voyait comme un crétin. Sur le tournage, beaucoup d'improvisations, notamment les scènes avec Freud. La berceuse en allemand n'était pas prévue. On a donc, dans le film de Moretti, une palette de techniques de jeux comique assez étendue.

Sogni d'oro est un grand film sur le doute : à quoi sert le cinéma, pour qui ? Quel pouvoir ? Doit-on divertir ou faire du cinéma politique ou bien mélanger les deux ? Pour ce film à gros budget, Moretti débarquait dans les studios de Cinecittà. Il arrivait très tôt, il s'enfermait longtemps dans la salle de bains. Moretti avait encore assez peur de tourner. Moretti privilégie dans ce film les mouvements de caméra, moins de plans fixes, plus de panoramiques, de travellings, de plans grille. Moretti disait : « Je n'ai pas une idée précise du cadrage. Je sais quel est le sentiment pour tel scène. Je sais comment la jouer, je sais comment je veux la faire jouer et je sais quelle est l'émotion que je veux donner avec la scène mais je n'ai pas une idée précise du cadrage. J'espère que quelque chose me viendra à l'esprit sur le coup. » Nanni répétait chaque scène 60, 70, 80 fois. A force de répéter, le texte pouvait devenir un corps étranger. A cette époque là, c'est un metteur en scène qui se sent plus libre, plus à l'aise, qui maîtrise plus le cinéma. Paradoxalement, le doute est moins présent quand à sa vocation, son écriture, sa façon de jouer. Moretti a plus confiance en lui, même si l'un des sujets du film est le doute.

Le rêve et l'absurde



Chez Moretti, tout se passe à des niveaux qui appartiennent clairement au monde des rêves. Il concrétise une pensée, une image dans un récit visuel. A la fin Moretti imagine prophétiquement que deux artistes se disputent la suprématie à

coups de seau d'eau. Une fin prophétique mais édulcorée selon un grand critique italien. « Car Nanni est un gentil garçon avec une culture de petit bourgeois donc il ne va pas jusqu'à la fange, la boue, le chocolat merdeux dans lequel se vautreront les talk-shows. Il reste malgré tout en retrait dans la vision de la fange de la télé poubelle qui balaira tout sur son passage ».

Thomas Aafort, UIA, Conférence du 1^{er} Avril 2019

Filmographie de Nanni Moretti

1976 : *Je suis un autarcique* (Io sono un autarchico)
1978 : *Ecce Bombo*
1981 : *Sogni d'oro*
1983 : *Bianca*
1985 : *La messe est finie* (La messa è finita)
1989 : *Palombella rossa*
1994 : *Journal intime* (Caro Diario)
1998 : *Aprile*
2001 : *La Chambre du fils* (La stanza del figlio)
2006 : *Le Caïman* (Il caimano)
2007 : *Chacun son cinéma* (segment Diario di uno spettatore)
2011 : *Habemus papam*
2015 : *Mia madre*
2018 : *Santiago, Italia*

Filmographie Acteur

Nanni Moretti joue dans tous ses films, même ceux qui ne sont pas à caractère autobiographique.

1977 : *Padre padrone* des frères Taviani
1988 : *Domani, domani* de Daniele Luchetti
1991 : *Le Porteur de serviette* de Daniele Luchetti
1995 : *La Seconde Fois* de Mimmo Calopresti
2008 : *Caos calmo* d'Antonello Grimaldi