



LE QUATTRO VOLTE

Uomo

Animale

Vegetale

Minerale

un film di
Michelangelo Frammartino

Distribuzione italiana

**CINECITTÀ
LUCE**

USCITA NELLE SALE ITALIANE: VENERDI' 28 MAGGIO 2010

www.lequattrovolve.it

CAST TECNICO

regia	Michelangelo Frammartino
soggetto e sceneggiatura	Michelangelo Frammartino
costumi	Gabriella Maiolo
scenografia	Matthew Broussard
suono	Paolo Benvenuti Simone Paolo Olivero
fotografia	Andrea Locatelli
montaggio	Benni Atria, Maurizio Grillo
montaggio del suono in collaborazione con	Daniel Iribarren Benni Atria
organizzatore generale	Marco Serrecchia
produttore delegato	Francesca Zanza
prodotto da	Gregorio Paonessa Marta Donzelli Susanne Marian Philippe Bober Gabriella Manfré Andres Pfaeffli Elda Guidinetti
una produzione	Vivo film, Essential Filmproduktion, Invisibile Film, ventura film
in associazione con	Altamarea Film, Caravan Pass
con il sostegno di	MiBAC – Direzione Generale Cinema, Torino- FilmLab, Eurimages, Medienboard Berlin Bran- denburg, Fondazione Calabria Film Commis- sion – Regione Calabria
in collaborazione con	ZDF/ARTE, RSI Televisione svizzera, Cinecittà Luce
con la collaborazione di	Roma Lazio Film Commission e CRC Capital Regions for Cinema
con il contributo di	Comune di Serra San Bruno

vendite estere

Coproduction Office
24, rue Lamartine - 75009 Paris
T. +331 5602 6000
F. +331 5602 6001
sales@coproductionoffice.eu
www.coproductionoffice.eu

distribuzione italiana

Cinecittà Luce

direttore comunicazione

Maria Carolina Terzi
Tel +39 06 72286231
mc.terzi@cinecittaluce.it

ufficio stampa

Maria Antonietta Curione
Tel. +39 06 72286408
Cell. +39 348 5811510
m.curione@cinecittaluce.it

2010, Italia-Germania-Svizzera, 88 minuti, colore, 35 mm
©Vivo film, Essential Filmproduktion, Invisibile Film, ventura film

Crediti non contrattuali

*“Abbiamo in noi quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. È anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci **quattro volte**.”*
(testimonianza di scuola pitagorica)

SINOSSI

Un paese calabrese abbarbicato su alte colline da cui si scorge il mar Ionio in lontananza, un posto dove il tempo sembra essersi fermato, dove le pietre hanno il potere di cambiare gli eventi e le capre si soffermano a contemplare il cielo. Qui vive i suoi ultimi giorni un vecchio pastore. È malato. Crede di trovare la medicina giusta nella polvere raccolta dal pavimento della chiesa, che beve sciolta nell'acqua ogni sera.

Nello spiazzo di terra nera di un ovile, una capra dà alla luce un capretto bianco. Il disagio della vita dura pochi istanti: gli occhi si aprono subito, le zampe già reggono il peso del corpo. Lo schermo è riempito da questa nuova presenza. Il capretto cresce, si irrobustisce, inizia a giocare. Il giorno della sua prima uscita inavvertitamente resta indietro rispetto al resto del gregge e si perde nella vegetazione, fino a quando esausto si abbandona ai piedi di un maestoso abete.

Il grande albero oscilla nella brezza montana. Il tempo passa, le stagioni cambiano in fretta, il grande abete bianco con loro. Il suono della sua chioma riempie il silenzio. All'improvviso un rumore meccanico.

L'abete giace al suolo. È stato mutilato, ridotto al suo scheletro. Il suo legno bianco viene trasformato in carbone attraverso il lavoro antichissimo dei carbonai locali. Lo sguardo si perde nel fumo della cenere.

Una visione poetica sui cicli della vita e della natura, sulle tradizioni dimenticate di un luogo senza tempo. Un film di fantascienza senza effetti speciali, che accompagna lo spettatore in un mondo sconosciuto e magico, alla scoperta del segreto di quattro vite misteriosamente intrecciate l'una nell'altra.

DICHIARAZIONE DEL REGISTA

Le quattro volte è un film in togliere: comincia tradizionalmente, fissandosi sull'uomo, e poi via via sposta il centro dell'attenzione su tutto ciò che gli sta intorno, e che normalmente è poco più che uno sfondo, fino a privare lo spettatore di ogni punto di riferimento. Ovviamente, in questa perdita progressiva del protagonista, si vorrebbe che fosse contenuta anche una scoperta, la scoperta di una pari dignità fra l'umano e gli altri regni. La Calabria, prima che una terra dal fascino arcaico, ancora sede di mestieri ancestrali come quello del carbonaio, che lavora con fumi, forme e materie risalenti alle origini del tempo, è il luogo in cui il sapere popolare, fortemente influenzato dalla scuola pitagorica, mi ha abituato a vedere oltre le cose, a immaginare di continuo la sopravvivenza di qualcosa che transita da un involucro a un altro. È in questa terra che ho imparato a ridimensionare il ruolo dell'uomo, o almeno a distogliere lo sguardo da lui: si può liberare il cinema dalla tirannia dell'umano, che è un privilegio ma anche una condanna alla solitudine? *Le quattro volte* cerca di incoraggiare questo percorso di liberazione dello sguardo, sollecitando lo spettatore a trovare il nesso nascosto che anima tutto quel che ci circonda. Anche per me questo nesso è stato qualcosa da riscoprire attraverso il cinema, strumento che credo abbia il potere di mettere in evidenza il legame che unisce le materie viventi. Quando vedo un film, ho sempre la sensazione che sulla pellicola si fissi qualcosa che va molto al di là del soggetto ripreso, come se l'immagine fosse una forma di accesso all'invisibile, l'unica che ho saputo sperimentare fino ad ora.

Michelangelo Frammartino, aprile 2010

CONVERSAZIONE CON LUCA MOSSO

Milano, febbraio 2010

Partiamo dal titolo, Le quattro volte. Ce lo vuoi spiegare?

L'idea del titolo viene da una frase che alcuni studiosi attribuiscono a Pitagora: "In noi [ci sono] quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. E' anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte."

Si tratta di un percorso di conoscenza?

Di connessione, direi. Il punto di partenza e quello d'arrivo mi interessano, ma il lavoro fondamentale è sui passaggi.

Tu hai iniziato con le video installazioni. Che relazione hanno questi dispositivi con i tuoi film? E in particolare con Le quattro volte?

Mi sono accostato alle installazioni da autodidatta, in modo un po' artigianale. Più che confrontarmi con la tradizione videoartistica, che non conoscevo abbastanza, ho sempre inteso questi lavori, a partire da quelli realizzati negli anni '90, come degli esercizi di filosofia pratica: nell'opposizione tra oggetto e soggetto, consideravo lo spettatore il soggetto e la macchina installativa l'oggetto e volevo. Che tra chi guarda e chi è guardato non risultasse una vera distinzione. Anche questo film racchiude una variante della stessa ossessione: è un viaggio dall'uomo all'oggetto. Un percorso di conoscenza o di connessione che alla fine viene fatto dallo spettatore. Mi piace pensare al film come a un'installazione interattiva, che esiste solo se c'è lo spettatore che lo guarda.

Mi viene in mente Bu San - Good Bye Dragon Inn di Tsai Ming-liang, dove c'è un'inquadratura che possiamo attribuire addirittura allo schermo di un cinema. Una sorta di soggettiva dello schermo che guarda la sala vuota.

Sì: è la sala che guarda la sala! Una sequenza che mi piace moltissimo: si vede una donna claudicante che spazza il pavimento lentamente, fila dopo fila, e quindi esce di scena. Il piano rimane vuoto per dieci secondi, venti, trenta, un minuto. Ok, pensi, l'ha fatta un po' lunga, ma ora taglia. Dopo un minuto e mezzo capisci che stai guardando qualcos'altro. Ed è folgorante. In *Le quattro volte* ho tentato di fare qualcosa di simile nella sequenza dell'albero, dove ho lavorato sulla durata, lasciando lo spettatore ad aspettare che il capretto ricompaia. È il momento del passaggio tra l'animale e il vegetale, uno dei tre snodi fondamentali del film.

Che ruolo attribuisce allo spettatore?

È il polo fondamentale di un percorso di condivisione: considero il film un corpo morto che ha bisogno dello sguardo attivo dello spettatore per prendere vita. Riuscire a connettere il soggetto guardante, l'umano, e l'oggetto, le cose, è parte di una vitale tensione affettiva, che con un po' di retorica potrei dire che ha a che fare con la felicità.

Ci parli della struttura quadripartita del film? Come si passa attraverso le quattro volte?

Dopo un prologo suggerito dal montaggio, il primo episodio ha al centro l'umano, con un vecchio pastore malato che crede al potere terapeutico della sporcizia raccolta dal pavimento della chiesa. È un'antica credenza che risale all'epoca precristiana diffusa in Calabria, dove è stato girato il film: questa sporcizia magica, oltre che assunta dai malati, veniva sparsa nei campi come fertilizzante magico, data agli animali ecc.

La polvere è un elemento che mi interessa: è il primo grado del visibile e questo film è anche un film sull'anima o meglio su quell'invisibile che c'è nei corpi ma soprattutto nell'immagine. Nella mia vita concreta non sono mai riuscito a credere all'invisibile, ma nell'arte è diverso.

Stiamo parlando di fede, quindi? Che rapporti hai con la religione?

Mio padre viene da una famiglia comunista e atea, mia madre invece è molto religiosa. Credo di essere stato influenzato di più da mio padre, ma ammetto che, frequentando l'arte, con l'invisibile ho avuto spesso a che fare.

Torniamo alla storia. Che succede al vecchio?

Che una sera rimane senza la sua polvere e, nonostante gli sforzi, non riesce a rimediare nemmeno un po'. Torna a casa sconsolato e la mattina viene trovato a letto morente. La morte del vecchio segna il primo passaggio. La prima volta che superiamo la linea, che andiamo al di là, rimanendo di qua. Rappresentare questo passaggio è un'operazione molto difficile, perché il cinema – a partire proprio dalla macchina da presa – tende a rimanere legato alla realtà fisica...

Come avviene il passaggio?

Quello che era dietro passa in primo piano, le bestie che facevano da sfondo nel primo episodio diventano protagoniste. È un passaggio di testimone che può essere visto come una reincarnazione. Avevo lasciato al montaggio la risoluzione della connessione: non avevo ancora chiaro se suggerire allo spettatore la sequenza dei passaggi oppure lasciarlo alle prese con le sconessioni di quattro episodi che in prima battuta potevano sembrare del tutto scollegati.

Il testimone della morte del vecchio è una capra...

Sì, la presenza di tutti gli animali cresce nel corso dell'episodio e quella che le capre organizzano intorno al letto del vecchio sembra quasi una veglia funebre. È

un animale l'ultima cosa che il vecchio vede prima di morire o – se vogliamo – nel corso del "passaggio".

Il secondo movimento ha come protagonista l'animale...

E include una nascita, un momento forte che ho avuto la fortuna di riprendere. La storia principale è quella di un capretto che dopo essere stato in cattività esce, si smarrisce nel bosco e trova riparo sotto un grande albero.

La rappresentazione di questo frammento ha un andamento lievemente oscillante, condizionata dai margini di indecidibilità che la bestiola conserva rispetto alle azioni previste dal plot.

Avrei voluto dare più risalto a questo aspetto, ma occorreva forse una leggerezza nelle riprese incompatibile con il 35mm. Altre soluzioni – il digitale, per esempio – non erano compatibili con la necessità imprescindibile che il film presentasse la massima uniformità visiva. L'episodio termina in modo simile al primo, con il capretto che vede un enorme abete bianco, un sempreverde abbastanza raro in Calabria, che sarà il protagonista del terzo movimento, tutto concentrato sulla Festa della Pita, un rito antichissimo che si ripete ogni anno.

Dove si svolge questa processione?

Ad Alessandria del Carretto, lo stesso paese e la stessa cerimonia che Vittorio De Seta ha filmato in *I dimenticati* del 1959.

Come hai inquadrato l'albero?

All'inizio, dell'albero mostro "l'ottusità" nello stare davanti alla macchina da presa; poi lo stesso albero, tagliato dagli uomini, diviene il protagonista di un'azione molto dinamica: è trascinato al centro del paese, ripulito e issato in posizione eretta, segno di antica idolatria, e viene scalato da un paesano che nel film appare piccolo come una formica.

Questo percorso va nella direzione opposta rispetto alla processione religiosa che chiude il primo episodio.

Sì e siccome questa sequenza è stata girata in un altro posto, a 400 km di distanza da Caulonia, ho dovuto camuffare un po' il territorio. Anche l'altitudine è un'altra, la vegetazione diversa. La cosa importante è il ritorno dell'albero all'interno del consesso umano.

Il culto dell'albero è una persistenza pagana che ogni anno il parroco di Alessandria del Carretto cerca inutilmente di riportare nell'alveo cristiano. Un tempo sull'albero venivano addirittura issati i capretti che poi venivano uccisi con una fucilata da terra. Il sangue spruzzava e colava sulla gente, che partecipava a un rito della fertilità colorato e intenso.

Al termine della festa l'albero viene venduto ai carbonai delle Serre che abbiamo già incontrato nel prologo e che sono stati più volte ricordati con discreti ma ripetuti interventi in colonna sonora.

Quel battito che ritorna. Il suono ha nel film una funzione che va oltre il contributo al realismo offerto dalla presa diretta. Ci spieghi come ci hai lavorato?

Vorrei che sul piano sonoro venisse suggerito il motivo delle vite che si incastrano l'una nell'altra. Ho inserito dei fili di collegamento sonori tra momenti diversi, lasciando però sempre aperta la possibilità di pensare che quei rumori – come quel battito ricorrente – vengano semplicemente da qualche fonte nel fuori campo dell'inquadratura. Lasciando aperta un'ambiguità.

Cosa succede all'albero dopo la festa?

Il fusto viene tagliato e portato nel cantiere dei carbonai, il cui mestiere consiste proprio nella trasformazione del vegetale in minerale, o meglio in quasi minerale, visto che il carbone che viene prodotto non è proprio carbon fossile. Volevo filmare l'incanto del passaggio di stato e di forma e ho seguito tutto il processo con l'albero che a un certo punto sembra una scultura di Mario Merz. È il trionfo dell'oggetto, che non muore ma continua a modificarsi.

C'è una circolarità dell'intero percorso: con i carbonai che aprono e chiudono il film.

Più della circolarità mi importa che lo sfondo diventi primo piano. Poi ho capito che la circolarità poteva agevolare la fruizione del film, come accade con la curiosità etnografica suscitata dalla Festa della Pita, con la partecipazione emotiva innescata dal belare disperato del capretto sperduto e così via. Senza però smarrire il rigore del disegno: quel momento iniziale potrebbe riferirsi al termine del ciclo precedente, con il carbone che entra in paese.

Nel film c'è un luogo che si impone su tutti gli altri: tu ci torni cinque o sei volte e soprattutto è il teatro dell'azione più articolata e del piano sequenza più lungo e complesso...

Porta Sant'Antonio, la "porta di servizio" di Caulonia Superiore, quella che conduce alle campagne, attraversata soprattutto dai contadini. Il film nasce esattamente in quel luogo; l'ho ritratto con un piano unico, con una focale molto corta, un 16mm, che mi ha creato qualche problema nelle panoramiche, dato che il movimento supera i 180°. Dopo infinite prove l'abbiamo girata in due soli giorni.

Ritorniamo alla composizione, al piano fisso.

Al centro c'è una casa che prima di essere ricoperta di calcestruzzo era in pietra, dello stesso materiale della porta. Alla fine si scopre che è la casa del pastore, ma più importante ancora è la sua collocazione, mezzo dentro e mezzo fuori del paese. È come il pastore, mezzo dentro e mezzo fuori la città, troppo vicino agli umani per piacere agli animali e troppo vicino agli animali per essere veramente integrato e, anche, molto vicino all'Altissimo: tant'è che è a lui che viene annunciata la nascita del Cristo. Una figura di mezzo, che mi affascina anche perché è connessa al mito dell'origine dell'immagine. Pare infatti che la prima immagine realizzata da un uomo sia stata il contorno dell'ombra di una capra. Il pastore è un mestiere che lascia tempo alla riflessione e quindi all'ozio "artistico".

Questo interesse per luoghi anomali si esprimeva già nel tuo primo film...

Nel *Dono* avevo trovato una casetta con al suo interno un tetto smontato, un luogo paradossale. È un'ossessione che mi perseguita da quando ho visto *Stalker* di Tarkovskij, che si conclude nella stanza dei desideri dove eccezionalmente piove dentro. Anche in *Solaris* c'è una stanza in cui piove dentro e *Nostalghia* è pieno di luoghi aporetici. Scegliere una casa di confine per un uomo di confine come il pastore è il mio modo di tradurre la lezione dei maestri. Varcare quella soglia ha un significato simbolico profondo, significa oltrepassare il confine tra consesso umano e resto del mondo, tra cultura e natura. E retrocedere verso l'oggetto è un lavoro sull'origine.

Sulla destra vediamo le bestie nell'ovile.

A Caulonia come in tutti i paesi gli ovili erano tradizionalmente appena fuori dal paese. Noi ne abbiamo ricostruito uno sul lato dell'inquadratura, portando qualche tonnellata di terra e lasciando fare alle capre il lavoro di ripulitura. Si intravede la strada che risale verso il centro del paese tra le case arroccate.

È un'immagine molto composta e complessiva, che sembra fatta apposta per porre il problema del fuori campo. Come lo hai affrontato?

Sì, è un'immagine che non attenua l'antico confine tra campo e fuori campo, tra quello che accade dentro il quadro e quello che ne è escluso. Sebbene abbia cercato di essere meno rigoroso che in passato, anche in questo film ho evitato di far entrare e uscire i personaggi dai bordi dell'immagine, preferendo soluzioni in cui queste apparizioni si verificano dall'interno: i personaggi appaiono uscendo da una porta o in una porta scompaiono, il capretto protagonista del secondo segmento esordisce uscendo dal ventre di una capra, il vecchio scompare alla vista dello spettatore con il suo gregge scollinando e così via. Mi piace l'idea che l'immagine partorisca i personaggi, come accade nel primo film dei Lumière, dove gli operai compaiono solo quando si spalanca la porta della fabbrica.

Rispetto a Il dono, con il quale condivide parte della materia prima rappresentativa, Le quattro volte lavora più precisamente sull'asse comunicativo. Qui allo spettatore non è chiesto di interpretare il quadro ma di misurarsi in rapporto al film stesso.

La mia ambizione è fare un cinema del presente con una materia del tutto inaspettata. Un film sull'immagine come la concepiamo noi, però fatto con i carboni che lavorano con tecniche antichissime.

Quello che il film condivide pienamente con Il dono è l'ambientazione. Perché sei tornato a girare in Calabria?

Non sono certo di saperlo. Nonostante mi senta calabrese, Caulonia non è il mio luogo natale; ci ho passato le lunghe vacanze estive dell'adolescenza, mentre la mia formazione culturale è interamente milanese.

Mi è capitato però che di fronte a difficoltà serie e alla mia ostinazione a non volere battere strade produttive più convenzionali ho riconosciuto in Caulonia il

posto dove ritrovare me stesso. È successo per *Il dono* e in fondo anche per *Le quattro volte*.

Tornare su un "set" familiare è rassicurante?

Anche questo, ovviamente. Il fatto che il lungo piano sequenza di cui abbiamo parlato sia nato in quel luogo e non potesse nascere altrove testimonia proprio questo. A posteriori, posso dire che nelle mie vacanze estive a Caulonia ho vissuto in prima persona la confusione tra dentro e fuori, due ambiti che invece erano rigidamente definiti a Milano dove abitavo. Lo spazio aporetico di Tarkovskij, ma anche di Kiarostami e persino di Cronenberg, l'ho conosciuto per la prima volta qui. Le bestie che entravano in casa per la mungitura, la porta sempre aperta, l'intero paese che è parte della comunità dei vicini di casa. Credo che anche l'idea di forzare i confini dell'inquadratura abbia una matrice architettonica e antropologica, in fondo.

Vuoi dire che in qualche modo il film ha conquistato da sé la tua attenzione?

Abbiamo imparato da *Close-up* di Kiarostami che a volte i film si impongono come fossero spinti da una volontà propria. Dopo *Il dono* volevo girare a Milano, ma il film mi ha portato a tornare spesso al paese. Anche per un senso di gratitudine nei confronti di coloro che avevano reso possibile quella realizzazione. Tutti mi mostravano luoghi nuovi, spesso a me sconosciuti, suggerendomi spunti per nuovi film. Luigi Briglia – che ha poi fatto il fotografo di scena – mi portò a conoscere i carbonai dicendomi che era un mestiere in via d'estinzione. La scena era molto affascinante, con i fumi, il nero, i rituali di un lavoro antico. Subito ho pensato di girare qualcosa sul legno che diventa carbone. Lo stesso è accaduto con i pastori e i loro animali. L'animale è un problema irrisolto molto interessante: non puoi non essere affascinato dalla prospettiva di girare con qualcuno che non sa cosa sia la macchina da presa. Ma che il pastore, l'animale, la festa dell'albero e il carbone non fossero storie distinte ma in fondo la stessa cosa che mutava di stato, io l'ho pensato solo dopo un bel po' di tempo. Per me questa storia di reincarnazioni in quattro atti è l'affabulazione dell'istinto che negli animali è comportamento. È il mio modo di diventar carbone, e per lo spettatore vorrei che fosse il suo diventar film.

MICHELANGELO FRAMMARTINO - BIOFILMOGRAFIA

Michelangelo Frammartino nasce a Milano nel 1968.

Nel 1991 si iscrive alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, contesto in cui matura l'interesse per la relazione fra gli spazi concreti e costruiti dell'abitare e la presenza dell'immagine, sia essa fotografica, cinematografica o video. Continua ad approfondire la dimensione del visivo alla Civica Scuola del Cinema di Milano, a cui viene ammesso nel 1994, scoprendo in questi anni un ambito di ricerca particolarmente ricco: il campo delle videoinstallazioni, soprattutto nella versione sperimentata da Studio Azzurro.

Negli anni di formazione, alterna lavori più tradizionalmente orientati al cinema (una serie di cortometraggi autoprodotti), a lavori più specificatamente orientati alle arti visive (scenografie per film, videoclip e film indipendenti, videoinstallazioni), a interventi nel campo della formazione (corsi nelle scuole elementari e medie, promossi da cooperative di educatori e finalizzati a modificare il rapporto dei giovanissimi con l'immagine televisiva; i corsi hanno portato alla realizzazione di alcune installazioni interattive a circuito chiuso, proiettate in video nel 1997 alla prima edizione di Generazione Media, Palazzo delle Esposizioni di Milano).

Nel 1997 si diploma in regia alla Civica Scuola del Cinema e continua autonomamente il proprio percorso di sperimentazione sull'immagine, in particolare riavvicinandosi al cinema, e gestendo per due anni, dal 2000 al 2002, uno studio di produzione cinematografica e video in collaborazione con due soci.

Dal 2005 insegna Istituzioni di regia all'Università degli Studi di Bergamo.

Tra le sue produzioni:

Tracce, 1995; cortometraggio sperimentale (video, betasp, colore, 3'); selezionato al Festival di Bellaria 1995

Presenze s-connesse, 1995; videoinstallazione; allestita presso la Sala Mostre del Politecnico di Milano e proiettata in video nel 1997 alla prima edizione di Generazione Media, Palazzo delle Esposizioni di Milano

Ora, 1995; installazione interattiva a circuito chiuso; allestita negli spazi espositivi della Civica Scuola di Milano e proiettata in video nel 1997 alla prima edizione di Generazione Media, Palazzo delle Esposizioni di Milano

La casa delle belle addormentate, 1997; videoinstallazione interattiva a circuito chiuso ispirata al romanzo dello scrittore giapponese Yasunari Kawabata; il progetto vince il bando dell'Associazione Filmmaker di Milano per la sezione *Le mani sulla città*, e viene realizzata ed esposta nella Basilica di San Carlo, per la produzione di Studio Azzurro; nello stesso anno viene selezionata per l'ICC di Tokyo

L'occhio e lo spirito, 1997; cortometraggio (16 mm, colore, 14'); presentato come film di diploma alla Civica Scuola del Cinema di Milano

Film, 1998; installazione interattiva a circuito chiuso ispirata all'opera cinematografica di Samuel Beckett; commissionata dall'Associazione Filmmaker di Milano e allestita alla Triennale di Milano nella sezione *Invideo '98*

BIBIM, 1999; mediometraggio in coregia con Cafì Mohamud e con la partecipazione degli allievi di una scuola media inferiore (16 mm, b/n, 35')

Scappa Valentina, 2001; mediometraggio (16 mm, colore, 30'); in concorso al Festival di Bellaria 2001, Milano Film Festival 2001, Visioni Italiane 2001

Io non posso entrare, 2002; cortometraggio (dvcam, colore, 150"); vincitore Festival di Bellaria 2002

Il dono, 2003; lungometraggio (16mm gonfiato in 35 mm, colore, 80'); presentato in anteprima al Festival Internazionale del Cinema di Locarno, Cineasti del Presente, 2003.

Il film ha partecipato a numerosi festival internazionali ottenendo diversi riconoscimenti:

Grand Prix d'Annecy Cinéma Italien 2003 – miglior film

44° Thessaloniki International Film Festival 2003 – premio speciale della giuria (Silver Alexander)

Festival International du Film, Belfort 2003 – miglior film straniero

Premio Duellanti 2003, Italia

Festival International du Film d'Amour de Mons, 2004 – migliore sceneggiatura

Tiburón International Film Festival, 2004 – miglior film (Golden Reel Award)

Anteprima per il cinema italiano, Bellaria Film Festival, 2004 – Premio Casa Rossa

Split International Film Festival, 2004 – Premio Fipresci

Noordelijk Film Festival, 2004 – miglior film (Matad'or)

Festival del cinema indipendente di Foggia, 2004 – miglior film

Warsaw International Film Festival, 2004 – menzione speciale della giuria