DOPPIOZERO

La memoria non esiste. Conversazione con Daniele Gaglianone

Gabriele Gimmelli

,

Enrico Manera

25 Aprile 2026

I nostri anni (2000) di Daniele Gaglianone ritorna nella sale cinematografiche, restaurato in 4K per i suoi venticinque anni e in concomitanza con la ricorrenza della Liberazione dal nazifascismo 2026. Si tratta di un film decisivo per la rappresentazione della Resistenza alla fine degli anni Novanta, che fotografa in modo nitido e luminoso il modo in cui una generazione – quella che oggi ha tra cinquanta e sessant'anni – si sia riappropriata dopo cinquanta anni della storia della guerra partigiana, in un modo originale e rimasto in gran parte senza seguito.

Il film dà voce al meglio di quello spirito, in cui dopo il 25 aprile 1994, la Resistenza ricordata si riattivava come antidoto alla stagione del berlusconismo trionfante, come interrogazione critica e messa in discussione del canone memorialistico del passato, che risentiva di una certa stanchezza ideologica; in cui la lezione di Fenoglio e Calvino tornava potentemente, o meglio arrivava, e si contaminava con la straordinaria stagione di sperimentazione di creatività politica, necessariamente fuori dal *mainstream,* degli anni Novanta in Italia. Ne *I nostri anni* la soggettività come fonte del vissuto, il paradigma pavoniano (*Una guerra civile*, 1991) e la maturità storiografica sono metabolizzati e rielaborati in modo originale e in qualche modo autobiografico da Daniele Gaglianone, a partire dal magistero etico-politico di Paolo Gobetti e dal suo lavoro in Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, e come precipitato materiale e fuori da ogni retorica di un radicale antifascismo, paradigma generativo in grado di dare vita a pratiche capaci di innervare il proprio presente. Di questo e altro abbiamo parlato con il regista.



Daniele Gaglianone.

Enrico Manera. I nostri anni *torna nelle sale, dopo venticinque anni dalla produzione, in uno scenario profondamente diverso, che pure il film aveva in qualche modo anticipato o intuito, a partire dal tema della memoria pubblica della Resistenza offuscata, contesa e contestata. Ci sono film che visti anni dopo invecchiano e mostrano i segni del tempo, mentre invece il tuo film in qualche modo appare senza tempo, non solo per le forme estetiche, ma anche perché* I nostri anni *probabilmente sono ancora… i nostri anni.*

Daniele Gaglianone. Posso dirti che effetto mi ha fatto tornare su quel film dalla prospettiva del restauro, perché ovviamente il fatto di lavorarci sopra si porta dietro implicitamente, al di là delle intenzioni e volontà, un discorso più che sulla memoria, su ciò che resta e ciò che non resta.

La prima sensazione è stata di entrare in una casa di fantasmi, che probabilmente all'inizio non avevano neanche tanta voglia di essere disturbati. Poi, la cosa incredibile, esplosa durante le proiezioni di controllo che ho effettuato, è stata l'inaspettata vitalità di questo film. Il restauro gli ha dato nuova linfa; e non è solo una questione formale di nitidezza, è che proprio gli ha restituito la vivacità e ha restituito il coraggio del me stesso di allora. Sono tra quelli che pensano che la forma esprima il contenuto: una forma deve veicolare un'idea di cinema, e di umanità e di storia. E questo lo credevo già venticinque anni fa. Perché è innegabile che questo film sia nato negli anni Novanta, da una mia attitudine personale, ma anche, forse, dai racconti che mia madre mi faceva, ricordando di quando, bambina, vedeva i fascisti entravano a casa sua per trovare mio nonno socialista e per sparargli – gli hanno sparato, alla fine, ma per fortuna non l'hanno

preso… Poi ha contato sicuramente la conoscenza di Paolo Gobetti e il lavoro all'Archivio Cinematografico della Resistenza, che mi ha fatto scoprire quanto io fossi vicino all'ascolto, alla percezione delle storie non solo ricordate, ma rivissute dai protagonisti.

Il momento da cui la cosa ha preso il via, il punto di non ritorno – non solo per me, naturalmente – è stata *Combat film*, la trasmissione RAI del 1994 sui film girati dagli operatori della Quinta Armata statunitense. A un certo punto il conduttore del programma, Vittorio Zucconi, commentando i filmati in studio, aveva pronunciato questa frase: “Vedete come i morti sono tutti uguali”. E quella frase lì, in quel contesto, ha innescato un cambiamento irreversibile, i cui risultati sono oggi sotto gli occhi di tutti, purtroppo. Ecco, sicuramente il film è figlio anche di quel clima. Tant’è vero che Giaime Alonge e io, quando abbiamo scritto la sceneggiatura, abbiamo messo in bocca ai personaggi delle battute molto precise.

Una di queste è quando Natalino, che tra i due partigiani protagonisti è quello che ha tentato di metabolizzare la sua esperienza e di ragionarci, di razionalizzarla, dice: “I morti sono tutti uguali. Sarà… Ma sono sicuro che i moribondi, quelli no, non sono tutti uguali”. Fa un discorso molto semplice, in armonia con il suo personaggio, ineccepibile, che poi è un discorso sull'etica della violenza. Quando la violenza viene a bussare alla tua porta cosa fai? Lui lo dice benissimo: “Tu sei un mio nemico. Ti prendo, ti fucilo, t’ammazzo. Una cosa brutta, crudele, quello che vuoi. Ma se invece, prima di ammazzarti, ti cavo gli occhi, ti sventro e ti taglio i testicoli, è diverso, no?! Sai quanta gente hanno ammazzato così i fascisti?”. Ed è un discorso che vale oggi quando sentiamo di soldati che si “divertono” a far saltare palazzi o a sparare ai bambini nelle guerre del presente. In questo senso, è chiaro che *I nostri anni* è un film sulla Resistenza, ma tocca dei temi in modo molto semplice, primario ed essenziale. Insomma, ho la sensazione – purtroppo – che questo film non passerà di moda.

EM. *Proprio Natalino, effettivamente, ha le migliori battute “storiografiche” del film, che riescono a rendere, al di fuori della scrittura saggistica, il tema della moralità nella Resistenza per come emerge dal libro di Claudio Pavone; e a restituire quella differenza tra il volontario per la libertà, che fa una scelta estrema in condizioni precarie e costitutivamente incerte, e il soldato ideologico, che vive la violenza e la morte come dimensioni identitarie, dall'adesione al nazifascismo e a quello che la RSI e il Terzo Reich rappresentano. Un altro tema è poi la questione della continuità del fascismo, come insieme di pratiche e poi come riferimento mitico-politico, dopo il suo tempo storico.*

DG. Un altro passaggio che, quando l'ho risentito e rivisto con rinnovata nitidezza – anche dell'immagine – mi ha colpito per la sua forza, è una battuta, ripresa da una testimonianza che io ho ascoltato personalmente. Nel film la pronuncia sempre Natalino: “Negli anni Cinquanta mi hanno fatto un processo, perché un ex podestà fascista mi accusava di avergli rubato, in casa, durante la guerra, delle piastrelle… Sai cosa diceva questo qui? ‘Con il Duce ho fatto carriera, ma con la Repubblica!…’ Paese di merda!”. Cos’altro si può aggiungere? Non c'è stato un funzionario del regime che sia stato epurato fra il 1946 e il 1948: sono andati tutti in pensione negli anni Sessanta; al contrario, accanto all'amnistia per i fascisti, c'è stata una stagione di processi ai partigiani, che anticipa nei fatti e concretamente la messa in crisi della Resistenza nella memoria pubblica del dopoguerra. Fa quasi ridere quando esponenti dell’attuale governo si scagliano contro l’antifascismo: l’antifascismo non è mai stato maggioritario in questo paese. Sarò anche invecchiato nel frattempo, però quella di *I nostri anni* è una riflessione che, tra l'amarezza e la malinconia, era già presente allora… Ma c’è anche l’orgoglio: ho messo questa cosa nel film e ne sono contento. C’è una bella frase di Slavoj Žižek che penso renda bene l’idea del cinema che cerco di fare. Il nostro corpo – dice pressappoco Žižek – fa due cose costantemente: respirare e mandare giù saliva; ma se noi sputiamo in un bicchiere e poi qualcuno ci dice di bere la nostra stessa saliva dal bicchiere, ci fa schifo. Ecco, io vorrei che i miei film fossero la saliva sputata nel bicchiere.



Massimo Miride in un fotogramma del film.

Gabriele Gimmelli. *Appartengo a una generazione più giovane rispetto alle vostre, per cui il mio incontro con* I nostri anni *è stato per forza di cose diverso. Ricordo di aver visto il film dieci anni dopo la sua uscita, riversato in digitale da VHS, forse una di quelle che "l'Unità" aveva fatto circolare qualche anno più tardi, negli anni della direzione Colombo-Padellaro. C'era un altro governo Berlusconi, ma l'uso pubblico della memoria, la delegittimazione della Resistenza, la riabilitazione dei "giovani di Salò", erano le stesse di dieci anni prima, se non peggio. Questo è il contesto in cui ho visto il film per la prima volta, avventurosamente, grazie a un mio compagno di corso all'università che mi passò sottobanco il file... A pensarci oggi, sembra incredibile che fosse riuscito ad avere una distribuzione cinematografica.*

DG. Questo film l'abbiamo dovuto fare senza l'aiuto di nessuno. Oggi l'ambiente del cinema italiano denuncia questo governo, che è un governo indiscutibilmente di destra, il che è giusto e sacrosanto. Però io non posso dimenticare che nel 1999-2000 non c'era il governo Meloni. E questo film non l'aveva voluto finanziare nessuno. Quando Gianluca Arcopinto, coraggiosissimo produttore, andava dai suoi amici a dire: "Guarda, io voglio fare questo film", la risposta era "Eh, ma come? Ancora con queste storie?".

GG. *Era un film completamente diverso dagli altri, invece. Ricordo che, malgrado le condizioni tutt'altro che ottimali dell'immagine, mi colpì profondamente per il suo approccio così scabro, così diretto, così antiretorico e perfino picaresco, di raccontare la Resistenza. Da dove veniva questa spinta antiretorica, questa cosa di fare un film resistenziale che a tratti sembrava quasi un* Vietnam movie*?*

DG. Quando il film uscì a Cannes, qualcuno – non ricordo più chi – ha detto che *I nostri anni* non è solo un film sulla Resistenza passata, ma anche un film sull'esistenza che passa. Per me è una chiave di lettura fondamentale e precisa, perché è esattamente così. È più un film sull'esistenza che sulla Resistenza; è un film che si interroga su come ti devi comportare nel passaggio di questa vita e quali sono i valori che ti devono guidare. Qualcosa che è più immanente che spirituale, proprio dentro il meccanismo dell'esistenza. Mi viene quasi da dire che è un film antifascista perché la vita in qualche modo... è fascista! I due anziani protagonisti, che sono stati partigiani, sanno che quando loro se ne andranno anche questa storia se ne andrà per sempre. La loro missione apparentemente un po' sgangherata di prendere, partire, per fare i conti con un passato che non è passato, è un ribadire non solo la differenza e i valori che li hanno portati a fare quelle scelte quando erano giovani, ma anche un mandare al diavolo la morte, questo senso di lento svanire.

E qui diventa doloroso parlarne. Perché noi, anche se lavoriamo con la memoria e pensiamo che sia una parte fondamentale dell'identità collettiva di un Paese, di un popolo, sappiamo che da un certo punto di vista – la sto per dire grossa – la memoria *non esiste.* La frase conclusiva, che dà anche il titolo al film, è presa dal diario di un soldato britannico che era stato prigioniero dei nazisti, diciotto mesi in una cella d'isolamento di tre metri: "I nostri anni sono passati come una storia che ci è stata raccontata e il luogo dove accaddero queste cose non ne serberà traccia".

EM. *Questo è chiarissimo. Ho avuto la sensazione, prima, e la certezza, ora, che il tuo, il vostro, fosse anche un metadiscorso sulla memoria, sulle sue forme, degradazione e sopravvivenza, con almeno due livelli di racconto: il primo, nel momento in cui i protagonisti fanno i conti con il loro trauma e con il loro rapporto con la violenza; e il secondo, in cui a tua volta tu cerchi di sottrarre all'oblio quella storia, che è un pezzo di una Storia più grande, che bisogna cercare di raccontare.*

DG. È vero, è così. Pur lavorando all'Archivio Cinematografico della Resistenza, ho sempre avuto questa sensazione: che la memoria non esiste, che fisiologicamente è destinata a scomparire. Ma proprio per questo non bisogna arrendersi. Ed ecco perché ho fatto un film come *I nostri anni*. Però è fatale. I miei punti di riferimento sono sostanzialmente due: uno è Paolo Gobetti e l'altro Giambattista Lazagna. Ricordo – l'ho anche messo in un documentario del 1995, *Cichero*, sulla banda di Lazagna – un suo racconto, di quando lui aveva diciannove, vent'anni nel 1943-44. "Sai", mi diceva, "venivano questi antifascisti degli anni Venti: ci parlavano del loro mondo, ma a me sembravano tutti un po' *sfocati*". Capito? E noi siamo a oltre ottant'anni da quel giovane con un fucile in mano, pronto a sparare ai nazifascisti, e che sentiva distanti gli antifascisti di vent'anni prima!

EM. *Senza dubbio è un film politico ma non ideologico, perché è un racconto visivo e sonoro che ragiona sull'antifascismo nelle condizioni estreme della guerra partigiana come fatto più esistenziale che politico.*

DG. Sì, sempre nell'ottica di Natalino, che – ancora nel film – dice che all'epoca la politica c'entrava poco: prima agivi e poi pensavi. La Resistenza è una storia di ragazzi, a volte addirittura di ragazzini. E non lo dico in senso diminutivo, lo dico perché da mio punto di vista è una cosa che è ancora più esaltante. *I nostri anni* è anche un film dove i protagonisti sono dei vecchi che sono stati giovani, dei giovani che sono invecchiati troppo presto, e che magari non avevano nessuna voglia di fare i partigiani, magari avrebbero voluto fare altro.

EM. *Per questo motivo riesce a parlare quando è uscita, e continua a parlarci oggi. Si è vissuta una fase di anti-antifascismo, che la stessa sinistra ufficiale post-Ottantanove stava accogliendo – il celebre discorso di Luciano Violante alla Camera è del 1996 – per tenere a battesimo una cosiddetta Seconda Repubblica, in nome di una memoria pubblica irenica e unanimistica; e poi la situazione è ancora cambiata, in termini di una riconfigurazione memoriale, giustificazionista e normalizzante del neo e post-fascismo, dentro il populismo e con un continuo, ambiguo rapporto con il neo-liberalismo più conservatore... Uno "scivolamento verso il nero" che ci ha portati alla congiuntura politica di oggi.*

GG. *Daniele, prima parlavi della forma e del contenuto che fanno parte del tuo lavoro. In* I nostri anni *la fotografia, le fotografie, la scansione dei piani temporali hanno una loro sintassi visiva, che il restauro probabilmente restituisce, così come il sonoro. Col senno di poi, mi ha colpito la mescolanza dei supporti, dal video riversato su pellicola, al passo ridotto, al 35mm. Negli anni successivi è diventata quasi un'abitudine, per non dire un cliché, facilitato da un lato dalla relativa accessibilità degli archivi audiovisivi e dall'altro dalle risorse del digitale. All'epoca tu lavoravi e – credo – montavi ancora su pellicola...*

DG. Noi abbiamo girato il film in super16mm, quindi il negativo è super16 e infatti grazie a quello noi abbiamo potuto per il restauro partire da un negativo molto più nitido. Il 35mm l'abbiamo fatto perché in sala giravano le copie in 35... Il film è in bianco e nero, ma da un punto di vista concettuale è un film completamente a colori: abbiamo lavorato meticolosamente sulle diverse nature di questi bianchi e neri. Non c'è un lavoro sulla fotografia separato dal lavoro sul suono e sul montaggio... Come una serie di affluenti che man mano che si va avanti si incontrano in un unico letto di un film, ma ogni percorso ha la sua personalità fotografica, sonora, ha la sua connotazione precisa.

Abbiamo girato in super16 le parti dell'ospizio con la macchina da presa ferma, sempre montata su carrello; e abbiamo girato con un filtro giallo, sapendo che avrebbe dato un certo tipo di risultato: sono scene molto sovraesposte, con molta luce. Mentre nelle sequenze della battaglia, del bosco, girate tutte macchina a mano, abbiamo usato un filtro rosso, per far uscire ancora di più i contrasti, soprattutto con i neri degli alberi, i tagli neri sulle betulle. Per la parte di Natalino, così sospesa, dilatata, abbiamo usato un filtro verde, più un altro filtro che rendeva tutto più morbido, come se lui fosse sempre dentro una specie di bolla.



Piero Franzo e Virgilio Biei in un fotogramma del film.

Tutto questo conviveva con le parti in super8. Il super8 viene usato quando le immagini raffigurano direttamente il ricordo di un personaggio, o dei due protagonisti insieme, come se in quel momento, durante la missione, questa memoria dei fatti – che è comunque diversa, perché per uno sono passati cinquant’anni, per l'altro neanche dieci secondi – si riattiva contemporaneamente in entrambi. Poi c'è la parte dell'intervista in video, con i due giovani che vanno a intervistare Natalino, sorpreso dal loro interesse: in quel caso l’immagine è molto fredda, molto metallica. E infine la conclusione, anche quella lì tiratissima, sovraesposta, addirittura girata con una pellicola 400 ASA o 500 ASA, a colori, che una volta stampata in bianco e nero dava questo effetto di grande “spappolamento”.

Tutto questo era ancora una volta un discorso formale, non formalista, teso a restituire una percezione di sé, della vita e del mondo che i personaggi avevano in quel momento. In questo il suono è sempre costantemente in bilico tra la soggettività dei personaggi e l'oggettività del reale, forse addirittura ancora più che la fotografia, perché il suono letteralmente ti attraversa e quindi il suono è più intimo dell'immagine. Tu prima hai parlato di *Vietnam movie*: nel film c’è questa lunga sequenza ambientata nel bosco di betulle, e quel bosco, quell'attesa, diventa qualcosa che trascende, diventa una riflessione, diventa un momento, un'allegoria. E viene in mente la scena della roulette russa in *Il cacciatore*. La guerra non c’è, però c'è questo gioco che ti fa sentire che cosa vuol dire essere in bilico, che cosa vuol dire essere come delle foglie sul ramo, che il vento sta per far cadere.

GG. *Il fatto di aver scelto dei non professionisti come interpreti del film derivava dalla tua esperienza di documentarista al debutto con la finzione? Pensavi che forse dei professionisti avrebbero potuto togliere qualche cosa, magari proprio questa intimità, questa immediatezza?*

DG. Al contrario. Proprio per la mia esperienza all'Archivio Cinematografico della Resistenza, all'inizio non volevo che fossero due vecchi partigiani a interpretare questi ruoli. Temevo che il loro passato fosse troppo ingombrante, e che non riuscissero poi a costruire l'esperienza del personaggio liberandosi della propria. Poi ho incontrato questi due signori, Virgilio Biei e Piero Franzo, che mi hanno fatto cambiare idea. Piero è morto pochi anni più tardi, mentre con Virgilio – che nel film interpreta Alberto da anziano – c'è stata l'occasione per un percorso d'amicizia più profondo. Io non sapevo niente di lui, soltanto che aveva fatto Resistenza; anni dopo, mi ha detto: "Lo sa che io sento ancora il rumore del collo che si spezza di miei compagni, che ho visto impiccare senza riuscire a fare nulla?". Forse se avessi saputo prima queste cose, conoscendomi, non gli avrei chiesto di fare il film. E avrei sbagliato. È stata un'esperienza intensa per tutti, anche per gli interpreti.

Racconto questo aneddoto, perché secondo me dice molto dell'atmosfera che c'era. Ovviamente i ragazzi che interpretavano i fascisti erano gran parte amici miei e sia i ragazzi che facevano i partigiani e i nostri due vecchi stavano tutti nello stesso hotel. Il giorno in cui abbiamo girato la scena ambientata nella radura in mezzo al bosco, dove si vedono i fascisti che incrudeliscono sui partigiani feriti, e poi l'inquadratura finisce su Alberto, oramai vecchio, che dà le spalle a questa scena, sapevo che sarebbe stato duro per Virgilio. In genere c'era un'atmosfera molto serena, rilassata durante le riprese, facevamo anche un po' i cretini tra un ciak e l'altro. Quel giorno, invece, ho detto: "Ragazzi, tutti in silenzio". Virgilio è arrivato, l'ho accompagnato sotto braccio sul set, non ha voluto guardare nessuno. Borbottava soltanto, fra sé e sé: "Bastardi, bastardi, bastardi…". L'ho messo vicino all'albero, abbiamo girato due volte il carrello, l'ho ripreso dall'albero, l'ho rimesso in macchina con lui che continuava a bisbigliare fra i denti: "Bastardi, bastardi, bastardi". È ripartito per Torino. La sera, mi hanno raccontato i ragazzi, sono tornati in albergo e hanno trovato sul tavolo una bottiglia di grappa che lui aveva lasciato: sapeva che loro non c'entravano niente, che stavano soltanto recitando una parte.

EM. *Daniele, in una conversazione preparatoria a questo incontro hai detto che essere un autore "da restauro" ti ha fatto un certo effetto. È un riconoscimento importante, e da allora tu hai fatto molte altre cose. Dieci anni fa, quasi agli*

esordi di “doppiozero”, avevamo ragionato insieme su questo; e il tuo lavoro sul presente, di fiction come di documentario o in forme miste, è costante e ininterrotto. Il tuo film più recente è Cumpartia *(2025): se partiamo dal passato, come si inserisce nella tua produzione e poetica?*

DG. Dopo *I nostri anni* il mio rapporto con la Storia ha continuato a essere molto forte. Penso a *Rata neće biti*, documentario sulla Bosnia: rivisto adesso fa veramente paura, ahimè. Oppure a *Ruggine*, che è un altro film su una banda anche quello antifascista, forse è più simile a *I nostri anni*, su una banda di ragazzini che si scontrano con il DNA fascista del paese: Filippo Timi l'abbiamo vestito non a caso come il Paolo Bonacelli del *Salò* di Pasolini. Poi c’è stato il documentario sulla Val di Susa, *Qui,* poi *Dove bisogna stare*, fino ad arrivare a *Cumpartia*, che, da un certo punto di vista, è un film che è in continuità con le cose che ho fatto, ma è anche un'anomalia. Per me rappresenta la fine di un percorso e forse l'inizio di un altro, ed è un film su cose molto essenziali, primarie: il rapporto con la terra, con le proprie radici, su cosa vuol dire andare via di casa, cosa vuol dire tornare, se uno quando se ne va, se ne va veramente, o quando ritorna, ritorna sul serio, oppure resta in questo limbo. Che cosa vuol dire essere un figlio, cosa vuol dire essere un genitore… È un film molto intimo ed intimista, però credo che sicuramente è un film che parla di una generazione, quella dei trentenni che devono trovare il loro posto, che devono credere nel presente, nel futuro, perché altrimenti muoiono. Questo ragazzo accarezza i tronchi, li cura come probabilmente hanno fatto suo padre e suo nonno: non è nostalgia del passato, è una necessità del presente, una necessità di dire: “Io voglio vivere in un altro modo”. Però anche qui non c'è l'ombra di retorica edificante, di ecologismo o cose di questo genere.

Sembrerà banale, ma per me il problema alla base della crisi del presente non è né di natura politica né economica né sociale, è antropologico. E purtroppo da quel punto di vista hanno vinto i peggiori. Fa un bellissimo discorso Marco D'Eramo nel suo libro *Dominio*, in cui dice che la Thatcher e tutti le persone come lei hanno affermato un punto di vista antropologico, non ideologico! È come quando qualcuno arriva a dire che il migrante è uno che investe sulla sua risorsa, sul suo corpo come risorsa e quindi, se annega, si tratta di un investimento economico andato male: qualcuno pensa davvero di poter dire una roba del genere? Ci sono delle sinapsi nel cervello che sono in grado di partorire un concetto del genere? Stiamo parlando di qualcosa che va ben oltre il liberismo conservatore, oltre la sinistra e la destra.

Rispetto al fascismo della nostra società, da questo punto di vista credo che il mio film più antifascista sia *Pietro*: la parabola di questo essere umano che in una

società iper individualista dove la prima vittima del *mors tua vita mea* è proprio l'individuo e la sua dignità, è un grido disperato pieno di rabbia e tenerezza che anela a un modo più giusto di vivere. È la storia di una persona che per poter parlare di sé, in un monologo di 9 minuti e 50 secondi, è costretto a restituire la violenza – anche quella a bassa intensità ma non meno feroce – che pervade e invade il proprio quotidiano.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


QUINZAINE DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES
TFF
TORINO FILM FESTIVAL
CAP
CIRCUITO AUDIOVISIVO PIEMONTE
restaurato in 4k
gianluca arcopinto presenta
i nostri anni
un film di daniele gaglianone