Александр Федоров

Кинорежиссер Антонио Пьетранджели и все его фильмы

Москва, 2026

Федоров А.В. Кинорежиссер Антонио Пьетранджели и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 39 с.

Работая в разных жанрах, итальянский режиссер Антонио Пьетранджели (1919-1968) был одним из самых известных кинематографистов Европы («Холостяк», «Девушка из Пармы», «Я её хорошо знал» и др.).

В книге киноведа Александра Федорова впервые в отечественном искусствоведении рассказывается обо всех игровых полнометражных фильмах Антонио Пьетранджели.

Для исследователей в области кинематографа и медиа, кинокритиков, киноведов, журналистов, преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, а также для широкого круга читателей, которые интересуются итальянским кинематографом.

Рецензенты: профессор М. Целых, профессор А. Левицкая.

© Александр Викторович Федоров, 2026.

Fedorov, A.V. Film Director Antonio Pietrangeli and All His Films. Moscow: SM Information for All, 2026. 39 p.

Working in various genres, Italian director Antonio Pietrangeli (1919-1968) was one of Europe's most important filmmakers.

This book by film historian Alexander Fedorov to cover all of Antonio Pietrangeli's feature full-length films.

This book is intended for film and media researchers, film critics and scholars, journalists, university professors, students, postgraduate students, and a general readership interested in Italian cinema.

Reviewers: Professor Marina Tselykh, Professor Anastasia Levitskaya.

© Alexander Fedorov, 2026.

Оглавление

Предисловие..... 4
Все фильмы Антонио Пьетранджели (1919-1968)..... 5
Фильмография Антонио Пьетранджели..... 33
Литература..... 36

Предисловие

Антонио Пьетранджели / Antonio Pietrangeli
19.01.1919 – 12.07.1968

Режиссёр Антонио Пьетранджели (1919-1968) был одним из самых талантливых итальянских режиссеров 1960-х («Холостяк», «Девушка из Пармы», «Я ее хорошо знал» и др.). За свой шедевр – психологическую драму «Я ее хорошо знал» он заслуженно получил приз за лучшую режиссуру «Серебряная лента».

Антонио Пьетранджели родился в Риме. Учился в начальной школе при Институте Руджеро Бонги и в частной школе Санта-Мария. Далее поступил в медицинский вуз, который окончил в 1945 году. Однако параллельно с университетской учебой Антонио освоил профессию кинокритика, и с 1940 года публиковал рецензии в газете *Il lavoro fascista*, а затем в журналах *Bianco e Nero, Cinema, Pattuglia, Si gira, Fotogrammi, La critica cinematografica, Film Rivista, La Revue du Cinéma* и др. В первой половине 1940-х Пьетранджели был ассистентом Луиджи Кьярини на съемках фильма «Улица Пяти лун» и Лукино Висконти на съемках «Одержимости».

С 1940-х Пьетранджели стал писать сценарии (для фильмов «Утраченная молодость» Пьетро Джерми, «Фабиола» Алессандро Блазетти, «Европа '51» Роберто Росселлини и «Волчица» Альберто Латтуады).

Режиссёрским дебютом Пьетранджели стал фильм «Солнце в глазах» (1953). Далее он снимал фильмы разных жанров – от комедии до мелодрамы и драмы.

В возрасте 49 лет Антонио Пьетранджели погиб на съемках своего последнего фильма «Как, когда, почему», который потом завершал Валерио Дзурлини (1926-1982).

После смерти Пьетранджели осталось множество его нереализованных сценариев и режиссерских проектов...

Все фильмы Антонио Пьетранджели (1919-1968)

Солнце в глаза / Il sole negli occhi. Италия, 1953. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Сузо Чекки Д'Амико, Лусио Баттистрада, Уго Пирро. Актеры: Габриэле Ферцетти, Фернандо Маэстрелли, Ирен Галтер, Пина Боттин, Паоло Стоппа и др. Мелодрама. Премьера: 13.10.1953. **Прокат в Италии: 0,6 млн. зрителей.**

Юная провинциалка Селестина приезжает в Рим, чтобы устроиться горничной, и вскоре влюбляется сантехника Фернандо…

Итальянская пресса отнеслась к режиссерскому дебюту Антонио Пьетранджели тепло.

Писатель Альберто Моравиа (1907-1990) считал, что мелодраму «Солнце в глаза» можно отнести к «более весёлому, более сговорчивому, более манерному неореализму, и … следует признать, что … режиссёр работал с уверенностью и последовательностью, редкой для дебютанта в фильме, который никогда не поднимается выше уровня анекдота и не опускается до диссонанса: всё сплочено, единообразно, передано с помощью эффектов, варьирующихся от взвешенных эмоций до не менее взвешенной иронии» (Moravia, 1953).

Кинокритик и журналист Джулио Чезаре Кастелло (1921-2003) отметил, что «главное достоинство фильма заключается в его избегании какой-либо схематизации или предвзятых представлений, и, как дебютный фильм, «Солнце в глаза» весьма позитивен. Появление нового режиссёра – это повод для радости» (Castello, 1953).

Журналист и кинокритик Марио Громо (1901-1960) пришел к выводу, что «Солнце в глаза» — «простой, прямолинейный, проникновенный фильм. Возможно, слишком простой для многих, привыкших к чему-то иному; но в этом Пьетранджели есть осознанная и решительная последовательность: он сам намечает тему, разрабатывает собственный сценарий и режиссирует каждый кадр, точно зная, что он получит в итоге. Если бы молодой режиссёр посвятил свои многочисленные усилия более основательной и яркой истории, он, возможно, снял бы фильм не менее ценный, но с более широким и гарантированным успехом. Вместо этого он выбрал обыденную, почти серую тему, выбрав своей героиней молодую служанку; и это скромность, перерастающая в гордость. Возможно, немногие разглядят его гордые амбиции за такой, казалось бы, скромной… облике; но немногие смогут оценить и насладиться вдумчивой, связной и чуткой режиссурой. Это настолько редкое явление, что на него необходимо обратить внимание… В этом фильме есть прямое видение его скромного взгляда на жизнь; ничто не повторяется, не перепевается» (Gromo, 1954).

Однако журналист Фердинандо Рокко, сожалея об утрате в дебюте Пьетранджели неорелистических позиций, полагал, что в этой мелодраме

«хорошо представлена история, чистая и исключительно верная, но почти лишенная существенной доли реализма. Всё на своих местах, актёрская игра сдержанна и взвешена, сценарий ясен..., однако ему далеко как до уровня искусства, так и до более скромного уровня трогательной и живой речи; мы больше не чувствуем, как течёт жизненная сила настоящего и великого итальянского реалистического кино» (Rocco, 1953).

Позитивная оценка мелодрамы «Солнце в глаза» сохранилась и у киноведов и кинокритиков XXI века:

«Воинствующий критик и сценарист-неореалист, Антонио Пьетранджели, в своём режиссёрском дебюте, напротив, выбирает более доступное кино, тяготеющее к романтике и психологическому жанру. Это не было «предательством», а скорее склонностью, которая впоследствии трансформировалась в оригинальную поэтику, способную создавать сильные и убедительные произведения, и с этого момента движимую чётким тематическим замыслом: изобразить положение женщин в их одиночестве и тщетной борьбе с враждебным (преимущественно мужским) окружением» (Machiavelli, 1999).

«Работа, сохранившая свою свежесть, свою резкость, свою глубокую горечь по отношению к женской судьбе, которую так же трудно выносить сегодня, как и вчера. Но всё кино Пьетранджели, как утверждают многие критики, сосредоточено на необходимом освещении тёмного, сложного и противоречивого мира женщин, слишком часто стигматизированных или, в лучшем случае, забытых и кристаллизованных в атавистических привычках традиций и морализма. ... И важно подчеркнуть сущностную двойственность его женских персонажей, колеблющихся между невероятной нежностью, подобострастием и унижением, и внезапными вспышками ярости, радикальными столкновениями, в которых они сталкиваются и критикуют структурные ограничения мужского сознания, всё ещё заключённого в миф о его тысячелетнем превосходстве над женским. «Солнце в глаза» представляет собой первую попытку интерпретации этой радикальной социальной трансформации, которая в те годы преобразила сам облик послевоенной Италии» (Vettraino, 2010).

«Современность языка фильма «Солнце в глаза» целиком и полностью заключается в чувствительности Пьетранджели, способного передать иллюзорную тщету «нового» Рима простым движением камеры по продуваемой ветром площади. ... Разные диалекты, на которых говорят Селестина и другие девушки, работающие прислугой, — не точка разделения, а ещё один социальный клей, низовое единство против угнетения и мелочности неудачливой, пухлой и безнравственной буржуазии. Только через единство эксплуатируемых девушек, как гласит великолепный финал, снятый в дальнем плане, может произойти месть замкнутому и отсталому обществу. Послание необычайной политической ясности, которое распространяется по всему фильму, не преодолевая при этом любовь к повествованию, деталям и диалогу. Кино, которое в Италии почти никто не умеет снимать, или, что ещё более неизбежно, которое никто больше не хочет снимать...» (Meale, 2014).

«Справедливо названный «женским режиссёром», с самого первого фильма Пьетранджели не ограничивается поверхностным обсуждением

женщин послевоенного периода: он наблюдает за ними, изучает их, описывает и изображает их с увлечённостью и отстранённостью, неподвластной идеологии, предрассудкам и осуждению. Последний пример эпохи неореализма, приближающейся к своему физиологическому завершению и выразительному истощению, этот фильм представляет собой переходный период, сочетающий неореалистические темы (портрет Рима в процессе реконструкции, сообщество бедняков, связанных узами солидарности, стремление к экономической и семейной безопасности) с элементами, типичными для кинофотороманов и мелодраматического кино того времени… с акцентом на главной героине, совершенно необычной в своей личной, профессиональной и эмоциональной эволюции» (Ciofani, 2015).

В фильме «Солнце в глаза» можно без труда выделить основные примеры неореализма, но всё это подано в тактичной мелодраматической упаковке: со вниманием к женской судьбе и превратностям жизни. Картина эмоциональная, мягкая по изобразительному решению.

Любовь за полвека / Amori di mezzo secolo. Италия, 1953. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Марио Кьяри, Пьетро Джерми, Глауко Пеллегрини, Роберто Росселлини. Сценаристы: Оресте Бьянколи, Сандро Континенца, Карло Инфачелли, Джузеппе Манджионе, Винизио Маринуччи, Антонио Пьетранджели, Роберто Росселлини, Этторе Скола, Родольфо Сонего, Винченцо Таларико. Актеры: Андреа Чекки, Карло Кампанини, Умберто Мелнати (в новелле А. Пьетраджели «1910). Другие актеры: Паола Борбони, Франко Фабрици, Франко Интерленги, Леонора Руффо, Сильвана Пампанини, Альберто Сорди, Антонелла Луальди, Леа Падовани и др. Мелодрама. Премьера: 18.02.1954. **Прокат в Италии: 1,4 млн. зрителей.**

Эта цветная мелодрама, состоящая из новелл о любви, сняли пять режиссеров. В новелле Антонио Пьетранджели «Джирандола 1910» врач советует своему пациенту ради сохранения здоровья ограничить сексуальную активность… А далее жёны, мужья и влюблённые используют доктора, чтобы оправдаться друг перед другом…

Несмотря на цветное изображение (в ту пору довольно редкое в итальянском кино) и присутствие многих громких имен в авторском составе «Любви за полвека», картина не стала лидером кинопроката, да и пресса на нее откликнулась в целом негативно:

«Из-за сотрудничества разных режиссёров и актёров не все пять эпизодов достигают одинакового художественного уровня» (*Signalazioni cinematografiche*. 35. 1954).

«К сожалению, баланс пяти эпизодов совершенно отрицательный… Джерми добился большей человечности в персонажах, хотя зачастую схематичных и условных, используя довольно непосредственное, хотя часто и очевидное, описание окружающей среды для определения исторического положения самих персонажей… Эпизод Росселлини, напротив, представляет определённый интерес, поскольку он значительно подчёркивает возвращение автора… к местам и мотивам, которые совпали с его величайшим успехом…

Пьетранджели не хватает вкуса и проницательности для такого предприятия: развитие истории в духе Боккаччо – лишь предлог для пошлых «шуток», лишенных вкуса и остроумия» (Ghelli, 1954).

В таком же ключе, уже в XXI веке, оценивает «Любовь за полвека» и кинокритик Марсель Давинотти: «Интерес представляют лишь неопределённое (но слишком короткое и скучное) возвращение Росселлини к неореализму и присутствие Альберто Сорди. … Фильм достоин внимания, пожалуй, только благодаря Джерми, который показал, что способен что-то передать» (Davinotti, 2013).

Итак, новелла Антонио Пьетранджели вышла ироничной, с насыщенной цветовой гаммой, подчеркивающий (впрочем, как и во многих иных новеллах) декоративность проекта, претендовавшего на любовь массовой аудитории, но в итоге прошедшего в кинопрокате относительно скромно…

Холостяк / Lo scapolo / El Soltero. Италия-Испания, 1955. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Сандро Континенца, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Альберто Сорди, Сандра Мило, Нино Манфреди, Мадлен Фишер и др. Комедия. Премьера: 30.12.1955. **Прокат в Италии: 3,1 млн. зрителей (48-е место в сезоне 1955/1956). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

Убежденный холостяк Паоло, съехав со съемной квартиры, живет в пансионе и флиртует с девушкой…

В год проката «Холостяка» кинокритик и журналист Паоло Вальмарана (1928-1984) писал, что «Антонио Пьетранджели и его коллеги создали свежий, изящный и увлекательный фильм, черпая юмор и живость из наблюдений за повседневной жизнью и ситуациями и мудро отказавшись от идеи создания сложной и запутанной истории вокруг персонажа, чтобы полностью доверить его детальной и подробной реальности, но от этого не менее искренней и правдивой» (Valmarana, 1956).

Положительная оценка «Холостяка» сохранилась и у кинокритиков XXI века:

Кинокритик Массимилиано Скьявони справедливо полагает, что «в неприятии Паоло Ансельми идеи брака, необходимого шага в традиционном, тихом католическом обществе Италии, находящемся в процессе реконструкции, есть что-то анархическое и «революционное»: бунтарский протест против жизни, уже узаконенной с колыбели… Паоло — не деконструктор прочных социальных устоев, а скорее проявление гедонистической идеологии в её самой неожиданной форме: удовольствия, которое замыкается в себе, боится делиться и продолжает играть в одиночестве в своём укромном уголке. … Таким образом, «Холостяк» приобретает форму непредсказуемой притчи о человеческом одиночестве, разворачивающейся в контексте современного развлекательного кино. В нём нет ни одного «плохого» смеха…, да и смеха там не так много. Вместо этого история радикально одинокого человека предстаёт в гораздо более убедительных тонах, по причине его личного выбора, неспособности

адаптироваться к биологическому циклу существования, но также и потому, что всё, с чем он сталкивается, — это одиночество, замаскированное под радость. … Пьетранджели придерживается общей схемы комедии нравов, но, как всегда, его гораздо больше интересует создание характеров, чем механизмы смеха. И, как всегда, в «Холостяке» преобладает чувство отчуждения, выходящее за рамки социального контекста» (Schiavoni, 2015).

В самом деле, «эта история — не просто повод для успешного Сорди дать волю своему обычному репертуару острот и характерных выражений, но и искренняя попытка режиссёра и сценаристов беспристрастно объяснить радости и горести человека, решившего не жениться. … Среди второстепенных персонажей стоит отметить краткое появление Нино Манфреди в роли кузена, образ которого удался благодаря серьёзности и обаянию талантливого актёра… Почти все эпизоды фильма хороши… Однако это не фильм, тяготеющий к комедии, как некоторые ранние работы Сорди, а скорее блестящая комедия, которая подробно объясняет, с чем сталкивается итальянский холостяк, решивший не жениться. Мораль поведения главного героя заключена в одной из его коронных цитат: «Если ты холостяк, ты можешь стать мужем, но если ты муж, как снова стать холостяком?» (Davinotti, 2007).

Можно согласиться и с тем, что «именно режиссура Антонио Пьетранджели подчёркивает наиболее острые стороны его персонажа, наблюдая за ним с осторожностью, отстранённостью и скептицизмом, … с острым юмором исследует личность мужчины, который действительно представляет это поколение (самонадеянное и мелочное, живое и застенчивое, любопытное и приверженное традициям)» (Ciofani, 2020).

На мой взгляд, прав Франческо Паррино: «игра Сорди театральная, изменчивая, изысканная…, а затем — в паузах — освещается меланхоличной и коварной мимикой, которая раскрывает его одинокое сердце» (Parrino, 2024).

«Холостяк» — грустная комедия об одиночестве, где Альберто Сорди (1920-2003) сыграл, на мой взгляд, одну из лучших своих ролей. Тонкость режиссуры и актерской игры в том, что Паоло Ансельми вовсе не самодовольный глупец, он, по-своему, способен к самоанализу. Знает он и цену персонажей, с которыми сталкивается на своем пути. Женские образы выписаны Антонио Пьетранджели тоже неоднозначно: каждый из них наполнен точными психологическими характеристиками и ничуть не идеализирован.

Кинопрокат «Холостяка» в Италии был очень успешным (3,1 млн. зрителей), что свидетельствует о том, что тема и герои этого фильма оказались близки массовой аудитории. И это при том, что в «Холостяке» Пьетранджели ничуть не был склонен к упрощенным режиссерским решениям…

Итальянский сувенир / Souvenir d'Italie. Италия, 1957. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Фабио Карпи, Нело Ризи, Агенор Инкроччи, Фурио Скарпелли, Дарио Фо, Антонио Пьетранджели. Актеры: Джун Лаверик, Изабель Кори, Ингеборг Шёнер, Габриэле Ферцетти, Массимо Джиротти, Антонио Чифариелло, Витторио Де Сика, Альберто Сорди и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 20.04.1957. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей (14-е место в сезоне 1956/1957). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

В этой забавной комедии молодые и симпатичные девушки путешествуют по Италии и, конечно же, знакомятся с мужчинами…

В год выхода «Итальянского сувенира» в прокат киновед Морандо Морандини (1924-2015) резонно отметил, что на сей раз Антонио Пьетранджели «посвятил себя производству фильма с явно коммерческими целями. Надо отдать ему должное: он достиг своей цели» (Morandini, 1957).

Спустя три десятка лент киновед Антонио Маральди справедливо отметил, что этот «фильм играет со стереотипами, пропущенными через туристический взгляд главных героев. Неслучайно местом действия становятся итальянские места, излюбленные открытками (фильм утопает в ярких красках): Венеция с ее каналами и площадями, Флоренция с Арно и площадью Синьории, Пиза и площадь Чудес, Рим и его памятники. Типология второстепенных персонажей также не отличается разнообразием. … Фильм отнюдь не бесчестный, хотя и один из наименее личных фильмов Пьетранджели» (Marandi, 1991).

Аналогичная оценка «Итальянского сувенира» сохранилась и в XXI веке:

«Весёлый, беззаботный фильм, не претендующий ни на что, кроме как показать зрителям красивейшие города Италии. Три главных героини усердно выполняют свои обязанности и становятся импровизированными «помощниками» самых известных комиков того времени» (Davinotti, 2008).

«Итальянский сувенир» – работа, наиболее скомпрометированная рыночными причинами, безусловно, наименее запоминающаяся и самая устаревшая. … Пьетранджели оказался в джунглях обильного коммерческого кино тех лет… появился ещё один поджанр: туристическая комедия, эксплуатирующая живописность, народность или необуржуазность, чтобы познакомить зрителя с природными и архитектурными красотами нашей страны. По сути, вновь открыв для себя смех и удовольствие среди десятков популярных историй о «бедных, но прекрасных», итальянская комедия сделала ещё один шаг: необуржуазное прославление (вновь) обретённой привилегии отдыха, повода для беззаботного веселья, изысканной романтики и встреч с иностранцами. Согласно этой логике, «Итальянский сувенир» представляется «окончательным» произведением этого поджанра, непревзойденной суммой: это уже не прославление одного выбранного места, а скорее большая часть Италии… В этом постановочном контексте личность Пьетранджели как будто меркнет, скрываясь за профессиональной игрой. … Это очередное «зрелище аттракционов», рассчитанное на восхищение публики, развёрнутое на красивейших ландшафтах и памятниках нашей

страны. Но нельзя отрицать, что «Итальянский сувенир» сохраняет необычную лёгкость… Пробираясь сквозь чащу клише, … Пьетранджели максимально избегает условностей остроумия и карикатурной предсказуемости» (Schiavoni, 2015).

Безусловно, «Итальянский сувенир» – откровенно коммерческая постановка, лишенная тонкой психологической обрисовки характеров персонажей, свойственной лучшим фильмам Антонио Пьетранджели. Однако и здесь есть превосходные актерские партии Альберто Сорди (1920-2003) в роли «содержанта» богатой престарелой дамы и Витторио Де Сики (1901-1974) в роли достопочтенного графа, из-за финансовых трудностей вынужденного превратить свой родовой дворец в отель для обеспеченных иностранцев.

Эта картина стала вторым (после «Любви за полвека») опытом работы Пьетранджели с цветом. И здесь он постарался на славу, придав цветному изображению насыщенный яркими красками блеск рекламных открыток.

Продюсерско-режиссерский расчет оказался верным: в итальянском кинопрокате эта комедия собрала без малого 5 млн. зрителей.

Рождённая в марте / Nata di marzo / Les époux terribles. Италия-Франция, 1958. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Агенор Инкроччи, Фурио Скарпелли, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Жаклин Сассар, Габриэле Ферцетти, Марио Вальдемарин, Тина Де Мола и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 28.02.1958. **Прокат в Италии: 60-е место в сезоне 1957/1958.**

Юная Франческа, избалованная и упрямая (Жаклин Сассар получила за эту роль приз на кинофестивале в Сан-Себастьяне), и сорокалетний архитектор Сандро (Габриэле Ферцетти) полюбили друг друга и поженились, но, увы, в их семейной жизни возникли трудности…

В год выхода «Рожденной в марте» в итальянский кинопрокат журналист и кинокритик Джулио Чезаре Кастелло (1921-2003) иронично писал, что этот «фильм, до определённого момента, представляет собой заметный вклад в жанр буржуазной комедии» (Castello, 1958).

Однако в XXI веке киновед Массимилиано Скьявони настаивал на иной, менее поверхностной, трактовке этой картины: «Ещё один портрет одиночества в длинной галерее женщин (и не только), которую Антонио Пьетранджели посвятил экзистенциальной пустоте целой эпохи. «Рождённая в марте» кажется лёгкой и гламурной романтической комедией, но за всем этим скрывается трагическая и горькая сердцевина, … мастерски выраженная в яркой и горькой, весёлой и глубоко мучительной истории. … Франческа «родилась в марте», месяце, который, согласно пословицам, рождает беззаботных и переменчивых, неуправляемых и капризных людей, одержимых неукротимой тревогой за жизнь, которая выливается в вечную (трагическую?) неудовлетворённость. … Продюсер Карло Понти «исправил» ситуацию, навязав Пьетранджели очень резкий счастливый конец, который

частично противоречит всей идее фильма. Но общая горечь остается, ощущение, будто ты стал свидетелем веселой итальянской комедии 1950-х годов, которая, кажется, приукрашивает конфликты, но на самом деле погружается в глубины всеобщего беспокойства и онтологического одиночества» (Schiavoni, 2015).

В самом деле, счастливый финал «Рожденной в марте», хотя, быть может, и не соответствовал первоначальному замыслу Антонио Пьетранджели, на мой взгляд, вполне гармонично смотрится в этой мелодраме с очаровательной игрой Жаклин Сассар, хорошо прописанными характерами персонажей и теплыми черно-белыми полутонами изобразительного ряда…

Адуа и её компаньонки / Adua e le compagne. Италия, 1960. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Антонио Пьетранджели, Туллио Пинелли. Актеры: Симона Синьоре, Сандра Мило, Эмманюэль Рива, Джина Ровере, Марчелло Мастроянни, Клаудио Гора, Иво Гаррани, Доменико Модуньо и др. Комедия. Драма. Премьера: 16.09.1960. **Прокат в Италии: 3,2 млн. зрителей (23-е место в сезоне 1960/1961). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

20 февраля 1958 года итальянский парламент принял закон, отменявший легальное существование борделей. Фильм «Адуа и ее компаньонки» стал своего рода реакцией на это событие: героини этой ленты после вынужденного закрытия «заведения» решают открыть загородный ресторанчик, где, впрочем, на втором этаже планируются комнаты «для свиданий»…

В XX веке итальянские кинокритики и киноведы оценивали эту картину довольно амбивалентно:

«[Пьетранджели] отличает его способность выстраивать персонажей, поддерживать их, развивать и завершать с разумной последовательностью… в фильме, где, в общем-то, не происходит никаких важных событий, раскрывающих характеры персонажей» (Cavallaro, 1960).

«[Пьетранджели снял фильм] непоследовательный, полный неудач, с немалыми уступками… вкусу», [что не отменяет] «мастерство автора в изображении женских персонажей и его мастерское владение несколькими регистрами. В финале затрагивается трагизм, и в этом случае, как и везде, некая скромность останавливает [режиссера] на пороге стилистического регистра, который, возможно, он всё ещё чувствует вне досягаемости» (Brunetta, 1982).

В XXI веке пришла пора переосмысления этой работы, в которой киноведы и кинокритики всё чаще находят психологическую глубину и философский смысл.

Кинокритики Массимилиано Скьявони утверждает, что «Адуа и её компаньонки» – это, прежде всего, первый, очень сильный удар по социокультурной ткани итальянского экономического бума… Действительно, впервые в своей карьере Пьетранджели сталкивается с исторической и

социальной ситуацией лицом к лицу, обращаясь к животрепещущей теме своего времени с заявленным намерением вызвать культурную полемику. Это единственный случай, когда кино Пьетранджели граничит с прямым гражданским осуждением... Гнев автора вызван его столкновением с реальностью проституток, брошенных на произвол судьбы после принятия широко обсуждаемого закона, санкционировавшего закрытие публичных домов без какого-либо серьёзного плана социальной реабилитации множества женщин, молодых и старых, выброшенных в мир, полный морализма и предрассудков. ... Опираясь на невероятно актуальную тему, Пьетранджели фактически озвучивает универсальное размышление о пленении человека, основанное на безжалостном представлении о социальном детерминизме, основанном на логике продуктивных отношений, из которых невозможно выбраться» (Schiavoni, 2025).

Еще более высокую оценку картине «Адуа и её компаньонки» дает Клеман Граминьес:

«Фильм Антонио Пьетранджели, демонстрирующий убийственный портрет общества, пронизанного устаревшими противоречиями, черпает свою силу в мощном акценте, с которым он обращается к борьбе этих несчастных женщин, не прибегая к простой дихотомии, которая свела бы её героинь к простым жертвам. Находясь в центре повествования, решительные и волевые, эти женщины, тем не менее, не щадят друг друга: находясь под гнетом авторитарной Адуа, они изо всех сил пытаются удержать на плаву свой небольшой бизнес. Однако, несмотря на опыт общения с мужчинами, каждая из них в конечном итоге оказывается во власти мужчин, которым доставляет удовольствие систематическое использование их власти (экономической, профессиональной или эмоциональной). Пропитанная неореалистической эстетикой, мизансцена фильма сосредоточена на изображении без приукрашивания суровой реальности повседневной жизни героинь. ... Однако «Адуа и её компаньонки» спасаются от ловушки академизма бунтарским духом, пронизывающим весь фильм, и скрупулезным вниманием режиссёра к деталям при изображении разных социальных слоёв, завсегдатаев ресторана... Фильм остро затрагивает вопрос о месте женщины в обществе, якобы устремлённом в будущее. Проницательный в отношении своих современников, но бескомпромиссный перед лицом их ничтожности, Антонио Пьетранджели даже позволяет себе развязку, граничащую с анархическим идеалом» (Graminiès, 2018).

Писатель и кинокритик Майк Вуд отмечает, что, «учитывая глубину характеров и создание сцен, в которых каждому персонажу дается возможность самовыражения, ... Пьетранджели убедительно иллюстрирует связь женщин, для которых поиск любви или независимости, кажется, связан с мужчинами... «Адуа и её компаньонки» — взвешенный, но суровый и реалистичный взгляд на этот эмоциональный и политический, канат» (Wood, 2011).

Кинокритик Эстер Алле пишет о «способности Антонио Пьетранджели переосмысливать наследие неореализма, используя элементы комедии и мелодрамы. ... Его внимание к женскому миру стало движущей силой всё более индивидуального стиля, ... продолжая социальную ангажированность

неореализма скорее на формальном, чем на тематическом уровне. Режиссура, подкрепленная тонкой операторской работой Армандо Наннунци и джазовой партитурой..., элегантна и утончённа. ... Амбициозная постановка «Адуа и её компаньонки», тем не менее, является одним из самых политизированных фильмов Пьетранджели. Фильм рассказывает как о растущем осознании четырьмя женщинами своего социального положения, так и об их попытке эмансипации... Мелодраматический контекст позволяет режиссёру исследовать внутренние конфликты женщин, сталкивающихся с образами, навязанными им итальянским обществом, и ролями, в которых им было отказано» (Hallé, 2018).

Как верно отмечено выше, картина «Адуа и её компаньонки», сохраняя приметы неореализма, нарушает его «правила» новациями кинематографического языка (длинные планы, панорамные съёмки, использование ручной камеры). Актерские работы Симоны Синьоре (1921-1985), Сандра Мило (1933-2024), Эммануэль Рива (1927-2017), Джины Ровере и Марчелло Мастроянни (1924-1996) отмечены точностью психологического рисунка. А мелодраматическая подача материала в купе с политической актуальностью сюжета, на мой взгляд, существенно способствовала коммерческому успеху фильма: только в Италии его посмотрели 3,2 млн. зрителей.

Призраки Рима / Fantasmi a Roma. Италия, 1961. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Серджо Амидеи, Эннио Флайано, Антонио Пьетранджели, Этторе Скола, Руджеро Маккари. Актеры: Марчелло Мастроянни, Белинда Ли, Сандра Мило, Эдуардо Де Филиппо, Клаудио Гора, Витторио Гассман и др. Комедия. Фантастика. Премьера: 1.04.1961.

Старинное римское палаццо разрушается, спекулянты недвижимостью хотят его снести и отдать под застройку, но дворцовые призраки собираются вместе, чтобы его спасти...

В год выхода комедии «Призраки Рима» в кинопрокат она была встречена прессой в целом без восторга.

К примеру, журналист и критик Этторе Зокаро (1922-2015) сожалел, что этот «фильм остается поверхностным и что Пьетранджели не вышел за рамки хрупкого развлечения, отдающего несколько пустой утонченностью» (Zocaro, 1961). А писатель и кинокритик Лео Пестелли (1909-1976) пришел к выводу, что «Пьетранджели снял изящный фильм, приятное зрелище, которое, хотя порой и слишком затянуто и навязчиво, сочетает в себе элементы сказки и сатиры. Многие актёры играют с удовольствием. Операторская работа Ротунно превосходна: реалистична для живых и приземлена для мёртвых» (Pestelli, 1961).

Зато спустя 30 лет кинокритик Антонио Маральди, отметил, что это фильм, «легкий и элегантный, с сильным образным обаянием, богатый визуальными играми и сладкими последовательными кадрами», с «центральной темой, гораздо более близкой к итальянской действительности 1960-х годов, чем к классическим историям о привидениях: спекуляция

недвижимостью». И далее похвалил работу знаменитого оператора Джузеппе Ротунно (1923-2021): «теплая и сильная светотени, которая на контрастах между темными и освещенными участками выстраивает контуры сцены» (Maraldi, 1991).

Этой высокой оценке вторил и Морандо Морандини (1924-2015), считавший, что «отстраненность и элегантность также являются неотъемлемыми характеристиками этого драгоценного кинематографического произведения, сюрреалистической басни, построенной на блестящем и остроумном сценарии, написанном в соавторстве с одним из величайших сатириков итальянского театра и литературы» (Morandini, 1999).

В конце XX века Стефано Селлери писал об этой комедии также весьма позитивно:

«Мёртвые живут рядом с живыми, наблюдая за их жизнью с забавной отстранённостью, но им не избежать игры страстей, поскольку они, несмотря на время и перемены, подвержены многочисленным зовам плоти, увядшей в восхитительных оттенках неземной синевы. Прошлое не возвращается: оно просто никуда не уходило, оно живёт настоящим, любит его и формирует; будущему придётся адаптироваться. … Аристократическое, безмятежное (но не примирённое) и ироничное изящество Пьетранджели рождает фантастическую комедию, которой не нужны более или менее сложные визуальные эффекты: сновиденческие прозрачности и смена фокуса всегда оправданы точными драматургическими потребностями и разрешены рукой одновременно лёгкой и уверенной. Шутки, парадоксальные и часто беспощадные, неудержимы, но никогда не подавляют меланхоличное и пронзительное взаимодействие фантасмагорических проекций, ненасыщенные и необъяснимо яркие цвета живописной палитры, антинатуралистичность режиссуры, достигающей реализма страстей – великолепно абстрактной, эстетически последовательной и глубоко трогательной» (Selleri, 1999).

Столь же положительный отзыв о «Призраках Рима» опубликовал и Николо Рангони Макиавелли:

«Восхитительная история с феллиниевскими нотками, создаваемыми участием многих его коллег: от соавтора сценария Эннио Флайано до феноменального Марчелло Мастроянни…, от Сандры Мило до неповторимой и неотъемлемой музыки Нино Роты, идеально вписанной в волнующую атмосферу, создаваемую сценой римских крыш, наводнённых духами в костюмах XIX века. Развлечение строится на «невидимом» взаимодействии духов с загробным миром, а очарование последнего заключается в отождествлении себя со зрителем (оба — вуайеристы, но первый может вмешиваться в сюжет) и в балансе, который они поддерживают между трансгрессией (необузданным наслаждением пороком, обличаемым божественными рыками: женщины, любовь, чревоугодие, высокомерие…) и уважением (привязанностью к добросердечным смертным, особенно к тем, кто придерживается «княжеских» ценностей прошлого). Это лишь на первый взгляд лёгкая и непринуждённая комедия: на самом деле, за темами, дорогими Пьетранджели (защита женского образа в мире, где доминируют

мужчины), скрывается необычный консервативный настрой, ностальгия по иным временам, по более созерцательным ценностям, связанным с любовью и гордостью, наследием аристократии, погребённым под массовой культурой. Многочисленные отравленные стрелы направлены на пошлость современного строительства (общественное жильё, построенное путём сноса старых зданий), на потребительство, порождающее неистовый карьеризм, на образование, которое способствует грубости, ограниченности, невежеству, коррупции и падению нравов..., и на материализм, подрывающий хорошие манеры» (Machiavelli, 1999).

В XXI веке отношение итальянских кинокритиков к «Призракам Рима» стало просто восторженным.

Энрико Джаковелли писал, что это «фантастическая комедия в итальянском стиле», в которой идеально сочетаются блестящий и изысканный стиль Рене Клера с молниеносно-агрессивным стилем Дино Ризи» (Giacovelli, 2015).

Рафаэле Меале полагает, что «Рим, описанный Пьетранджели с добродушной злобой, увековечивает из поколения в поколение тенденцию к подчинению, рабству и принуждению: рабство современности (речь идет о водонагревателе, напоминающем археологическую находку, убившую принца Ровиано, Дона Аннибале, Эдуардо де Филиппо), рабство энергичного, мирского образа жизни, но также и постоянно вымогающее богатство и, в конечном счете, насмешливую историю. ... Призраки, бродящие по ночам Капитолия, подглядывающие, шпионящие и, прежде всего, помнящие о собственном существовании, – идеальные обитатели кино Пьетранджели, столь далёкого от обыденности, непривычного к коммерческой логике. Возможно, именно поэтому спустя более пятидесяти лет «Призраки в Риме» кажутся такими живыми, современными и нетронутыми: как вообще может призрак стареть или увядать? ... Но это жёсткое разграничение между «истинным», «реальным» и «воображаемым» не интересует Пьетранджели, который ограничивает границы великолепными фотографиями Джузеппе Ротунно, яркими и насыщенными для Рима живых и выцветшими, почти майоликовыми, для Рима усопших» (Meale, 2015).

Лоренцо Чиофани убежден, что «Призраки Рима» – настоящая жемчужина... Вдохновлённый идеей Эннио Флайано (об аристократических и разрушающихся римских дворцах, населённых призраками, и, как следствие, верой в то, что каждый дом населён призраками, которые так или иначе влияют на жизнь его обитателей), Пьетранджели заручился поддержкой трёх блестящих сценаристов для написания сценария, создав комедию... один из самых редких образцов итальянского фэнтези... Фильм обладает множеством достоинств: чрезвычайно утончённым изображением неизбежно погружающейся в сумерки обстановки, охваченной непрекращающимся крахом из-за мира, которому не удаётся примирить древность с современностью... Тонкая и по сути своей щемящая история, блестящая и странная, прекрасный пример того, каким итальянское кино не может быть и никогда больше не будет» (Ciofani, 2011).

Альберто Паллотта и Андреа Перголари солидарны с этим отзывом:

«Призраки Рима» — одна из вершин итальянской комедии… Это уникальное и самобытное произведение, которое необходимо для понимания того, насколько итальянские комедиографы того времени ценили вызов: только итальянская комедия могла использовать историю о привидениях для сатиры на спекуляции недвижимостью. Сохраняя сказочный элемент, созданный благодаря мастерской и роскошной работе Ротунно в пастельных тонах, и умело используя декорации и локации в самых укромных, пыльных и таинственных уголках центра Рима…, что придаёт снимкам старомодный, почти готический вид, фильм Пьетранджели поистине захватывает. … Фильм обязан своим успехом не только простому сюжету, но и точности и ясности, с которой прописаны персонажи — продуманные до мельчайших деталей, не оставляющие даже самых основных персонажей неясными… Высококлассный актерский состав фильма, включая Мастроянни, выделяется, но очарование фильма усиливается способностью Пьетранджели создавать выразительную и меланхоличную, ироничную и изящную, в высшей степени театральную атмосферу (даже в игре актеров), в которой очарование образов завораживает» (Pallotta, Pergolari, 2022).

Восторженную рецензию опубликовал и Луиджи Локателли: «Антонио Пьетранджели давно признан одним из величайших режиссёров итальянского кино, и такие его работы, как «Я её хорошо знал», «Адуа и её компаньонки», «Визит» и «Девушка из Пармы», подтверждают это. Но дело не только в этих шедеврах, ведь талант Пьетранджели и его уникальный стиль, лёгкость и уважение к персонажам, столь непохожим на итальянцев, очевидны во всех его работах. Как и этот очаровательный фильм «Призраки Рима»… остаётся примером необычайно элегантного итальянского массового кино, благородной попыткой совместить высокий стиль с продуктом для всех» (Locatelli, 2019).

Со многим, за что итальянские кинокритики и киноведы безудержно хвалят «Призраков Рима» можно согласиться: операторская работа Джузеппе Ротунно в цвете, в самом деле, превосходна. Нужно отдать должное и замечательной работе декораторов и костюмеров. Разумеется, нельзя не отметить, что фильм едко обвиняет спекулянтов недвижимостью и выступает за бережное сохранение исторических памятников.

Однако, на мой взгляд, ни один из итальянских рецензентов не сказал о чрезмерной многословности этой комедии, к которой я лично добавил бы и то, что в медленном развитии действия (с его многочисленными повторами) разлита скука, которую, по-видимому, ощутили и зрители фильма. В результате «Призраки Рима» закономерно стал аутсайдером кинопроката…

Девушка из Пармы / La Parmigiana. Италия, 1963. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Стефано Струки, Антонио Пьетранджели (по роману Бруны Пьятти). Актеры: Катрин Спаак, Нино Манфреди, Ландо Будзанка и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 13.02.1963. **Прокат в Италии: 3,4 млн. зрителей (34-е место в сезоне 1962/1963).**

Юная героиня по имени Дора (Катрин Спаак) приезжает в Парму к «тёте» (на самом деле, подруге её покойной матери). «Тётя» наивно полагает, что Дора невинная девушка, но та совсем не такова. Дора лишена иллюзий и угрызений совести, она – полная противоположность наивности…

В год проката «Девушки Пармы» в Италии пресса отнеслась к ней противоречиво: от в целом позитивной оценки до, скорее, негативной:

«Это кинематографическое произведение кажется гораздо более совершенным, чем литературное. … Фильм горький в своей развязке, хотя и полон иронии и лёгкости в своих предыстории: история рассказана отстранённо, режиссёр не осуждает и не морализирует, … однако фильм всё же достигает этических целей, которые, очевидно, перед собой поставил: и чувство отчаяния Доры, когда она осознаёт печальный исход своей жизни, описано с радостной чуткостью…» (Solmi, 1963).

«Пьетранджели питал особую страсть к портретам. Если бы вместо камеры в его руках были палитра и кисть, в роковой момент, когда решается его карьера, мы бы уже видели многие из них в художественных галереях: портреты, конечно же, молодых женщин… Веселая на первый взгляд, «Девушка из Пармы» на самом деле – горько-сладкая любовная история, которую Катрин Спаак прекрасно передает, несмотря на ограниченные средства и благодаря тщательной режиссуре; портрет современной девушки, которая не хочет быть ни правилом, ни исключением, и которую Пьетранджели окружил толпой персонажей, чьи черты отмечены озорной язвительностью» (L'Avanti! 23.02.1963).

«В работах Антонио Пьетранджели постоянно присутствует контраст между миром условностей и морального лицемерия и миром, в котором заблуждения и зло искупаются искренностью чувств: с одной стороны, порядок, с его глубоко безнравственным качеством, присущим тенденции игнорировать или мистифицировать, чтобы сохранить то, что ему присуще; с другой стороны, беспорядок с подлинной возможностью обновления, скрытой даже за самой противоречивой видимостью. … В «Девушке из Пармы» Пьетранджели сосредоточился на женском портрете… Лучшая часть фильма – именно та, где режиссёрские настроения сентиментальной анархии наиболее ярко выражены… Конечно, фильм, играющий на одной струне, порой… демонстрирует признаки усталости, неизменно подкреплённые тонким вкусом режиссёра… Критика, конечно, до определённого предела: в эпоху, когда безыдейность, поэтическая и идеологическая пустота стали излюбленной темой итальянского кино, верность Пьетранджели определённому миру и позиции, едва отмеченная «обновлением» языка, может иметь и полемически позитивный смысл. Особого внимания

заслуживает игра Спаак – одна из лучших, а возможно, и лучшая» (Miccichè, 1963).

Однако писатель и кинокритик Лео Пестелли (1909-1976) был явно не согласен с такого рода оценками: «Пьетранджели, с его известным даром реалистического наблюдения, оживляет фильм восхитительными аннотациями и разрозненными набросками, эффектно затрагивая провинциальные пейзажи и персонажей. Но… ему не удалось создать из Доры, не покидающей экран на два часа, цельного и целостного персонажа: он сделал её манекеном, который тащится, всегда одинаковая и необъяснимо педантичная, из серии в серию, если только не спотыкается о вопиющие нелепости вроде её приключения с полицейским, вдохновлённого низкой склонностью к карикатуре. И тут приходит время сказать, что такие фильмы теперь снимают себя сами: всё, что им нужно, — это много чтения, много наготы, много песен, смесь диалектов, мелькание пляжа, несколько священников и мало что ещё. Режиссёр довольствуется лоском. Главная героиня, Катрин Спаак, то брюнетка, то блондинка, то шатенка, получает удовольствие от километрового подиума» (Pestelli, 1963).

Итальянские киноведы и кинокритики XXI века в своих рецензиях, как правило, обращают внимание на сильные стороны «Девушки из Пармы»:

«Это обратная сторона экономического бума, всё ещё провинциальная и доиндустриальная Италия, рассказывающая не слишком поучительную историю девушки, которая хотела слишком многого и которая приспосабливается к меняющимся временам с природной предрасположенностью к смутно оппортунистическому приспособленчеству. … Пьетранджели рисует образ героини с тонким психологическим проникновением, отталкиваясь от романа Бруны Патти» (Ciofani, 2012).

«Дора — женщина, вынужденная, сквозь разочарование и горечь, осознать роль, которую общество изобилия — или предположительно таковое — решило ей отвести. … Через комедию нравов, постоянно движимую демоном желчи и тоски, Пьетранджели передает чувство несостоятельности юного – и самоуверенного – тела… Этот мрачный танец, глубокомысленное представление нации, считающей себя находящейся в расцвете своего благополучия (и, к сожалению, исторически так оно и есть), Пьетранджели дирижирует с иронией: «Девушка из Пармы» — возвышенная и сардоническая комедия, высмеивающая пороки буржуазии, а также косые, а не прогрессивные, шаги менее обеспеченных классов. Благодаря неизменно безупречной постановке, где режиссёр ещё раз демонстрирует, что значит уметь использовать имеющееся пространство, находя в нём неожиданные и отнюдь не банальные координаты,… «Девушка из Пармы» рассказывает трагедию с ритмами, движениями и приёмами комедии, которая порой даже уморительна. … Кино Пьетранджели — это бесконечное удовольствие, которому нельзя позволить ускользнуть» (Meale, 2015).

«Фильм довольно медленный, психологически хорошо выстроенный, но, пожалуй, несколько затянутый в представлении ключевых персонажей. … В результате получился меланхоличный, почти декадентский фильм, где доминирует женщина (Спаак), сильная, но нерешительная в своём

жизненном выборе, почти смирившаяся с «пассивной» ролью, несмотря на внешнюю видимость обратного. Режиссура Пьетранджели столь же изысканна, как чёрно-белая съёмка и музыка Пьеро Пиччони. Многочисленные переходы от одной сцены к другой, снятые как последовательности кадров, удивляют» (Davinotti, 2010).

На мой взгляд, «Девушку из Пармы» можно смело отнести к лучшим работам Антонио Пьетранджели. Катрин Спаак (1945-2022) сыграла роль, в самом деле, с глубоким проникновением в психологию своего персонажа. Персонажи второго плана также сыграны замечательно, особенно это касается Нино Манфреди (1921-2004). Режиссер весьма уверенно чувствует себя в синтезе горькой комедии и мелодрамы. Визуальный ряд картины (оператор Армандо Нануцци) также заслуживает всяческих похвал, как и стильный монтаж эпизодов, переносящих зрителей из настоящего в прошлое и обратно.

Визит / La visita / Annonces matrimoniales. Италия-Франция, 1963. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Джино Де Сантис, Джузеппе Де Сантис, Руджеро Маккари, Этторе Скола, Антонио Пьетранджели. Актеры: Сандра Мило, Франсуа Перье, Марио Адорф, Гастоне Москин и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 30.12.1963.

Провинциалка Пина (Сандра Мило) знакомится по переписке с Адольфо (Франсуа Перье) – продавцом в римском книжном магазине – и приглашает его в гости…

Знаменитый киновед Жорж Садуль (1904-1976) считал «Визит» одним из лучших фильмов режиссера, говоря о «искренней и самодовольной горечи» (Sadoul, 1967).

Аналогичную оценку дал и кинокритик Уго Казираги (1921-2006): «Пьетранджели любит говорить, что снял этот фильм как азартную игру. По правде говоря, он представил нам двух зрелых, забавных, даже отталкивающих людей, двух типичных мелких буржуа, в каком-то смысле двух «монстров», с задачей позабавить нас за счёт них, но прежде всего — заставить нас трепетать и даже трогаться, видя их поражение» (Casiraghi, 1963).

«Визит» весьма скромно прошел в итальянском кинопрокате 1963/1964 годов. Причины этого отторжения массовой аудитории этого фильма раскрывает Энрико Джиаковелли: «Визит» — грустная комедия об одиночестве и посредственности; и она заставляет нас содрогаться, когда мы осознаём, что посредственность окутывает, словно туман…, не только настоящее двух главных героев, но и их будущее, до самой глубины души. И всё же этот фильм о посредственности совсем не посредственность; это, по сути, лучший фильм Пьетранджели, хотя и один из его редких коммерческих провалов. В нём слишком явственно ощущалась посредственность жизни, в которой широкая публика боялась себя признать» (Giacovelli, 2002).

В XXI веке «Визит» оценивается киноведением, как правило, очень высоко:

«Мастерство Пьетранджели… заключается в том, чтобы не переоценивать тон и наделять двух центральных героев… рядом нюансов, которые оживляют их: она в своём доме, где живёт с собакой, попугаем и черепахой; он с его кажущейся покорностью, которая на самом деле скрывает эгоизм, нетерпимость и самонадеянность. Диалоги хорошо прописаны, не лишены иронии…» (Davinotti, 2013).

«Радость, полная надежд, от первых встреч, а, следовательно, и ожиданий и сюрпризов, постепенно сменяется разочарованием, холодностью, а то и смущением, свойственным паре, несовместимой с первой минуты их общения. Пьетранджели, используя красочные переходы и изысканные образы, выстраивает универсальный и многослойный «Визит», порой повествуя о контрасте между образом жизни сельской Италии и образом жизни мегаполиса времён экономического бума, а порой — с акцентом на сегодняшний день — отражая стремительные, текучие и мимолётные времена отношений нашей эпохи» (Parrino, 2025).

«Во встрече Пины и Адольфо, по крайней мере, до середины фильма, доминирует мечтательная, улыбчивая атмосфера, в которой даже недостатки Адольфо воспринимаются зрителем со снисходительной улыбкой или смехом. Вместо этого именно флешбэки намекают, один за другим, на сомнение экзистенциальной тревоги, на отчаянное одиночество, на которое, кажется, нет ответа. … Адольфо больше склоняется к первобытным инстинктам, их чудовищные оттенки переосмыслены в потребительском контексте. Так, во флешбэках Пьетранджели рассказывает нам о сексуальных контактах Адольфо с портнихой со шрамами на губах, с которой Адольфо занимается сексом, не имея возможности поцеловать её из-за отвращения к её рту.

На первый взгляд, мы вновь открываем для себя вкус к «социальному монстру» экономического бума 1960-х, которого Ризи уже изображал при поддержке того же дуэта сценаристов, Сколы и Маккари. Но если Ризи критиковал, высмеивал и изображал монстров как таковых, часто с помощью чудовищных, гротескных гипербол, то Пьетранджели, напротив, ещё глубже вонзает нож в эмоциональную двусмысленность, предвещая зрителям бесконечный дискомфорт. Потому что мы не можем смеяться над полным надежды одиночеством Пины, хотя её украшают губы в форме сердца и пуделевый мех, настолько она исполнена отчаянной жизненной силы. Потому что чудовищность Адольфо рискует вызвать у зрителя чувство стыда, настолько тесно она соприкасается с бесконечными слабостями человечества. Потому что, наконец, по мере того, как тон постепенно сгущается, Пьетранджели создает запоминающуюся предфинальную сцену, в которой Пина решает сбросить маски, пройдясь по безжалостному рентгеновскому снимку Адольфо. Который (гений повествования) признаёт всё с безграничной горечью, бросая вызов зрителю и его восприятию» (Schiavoni, 2014).

«В фильме Пьетранджели нет ни искупления, ни жалости: есть лишь правда человечества, живущего в тесном контакте с равнодушием, потерями и отчуждением. … «Визит» – это также работа великого мастера, впечатляющий пример «чувствительной» режиссуры. При ближайшем рассмотрении замечаешь, что, казалось бы, невидимая камера ни на

мгновение не останавливается, лаская тела, лица и предметы с обезоруживающей скромностью. Эта режиссура, посредством чередования кадров/обратных планов и кадров общего плана или «простого» отражения в зеркале, визуально передаёт эмоциональную динамику персонажей с образцовой экономией средств и минимализмом. В итоге складывается ощущение, будто мы стали свидетелями обычного дня двух обычных людей. Но за этой кажущейся повседневной рутиной так много маленьких поворотов, так много маленьких драм… Но прежде всего, так много меланхолии по тем «нормальным» мечтам о нормальности, которые длятся всего одну ночь и теряются со свистком поезда» (Spiniello, 2006).

«Это захватывающий фильм, одновременно смешной и трогательный, загадочный и откровенный. … История Пьетранджели о сожалении и искуплении наполнена удивительным количеством, как душевности, так и смеха, что делает ее захватывающим просмотром от начала до конца» (King, 2015).

Мне лично кажется неверными суждения некоторых кинокритиков о том, что персонажи «Визита» — всего лишь «монстры» с ограниченным интеллектом. На мой взгляд, Антонио Пьетранджели не лишил их элементов трезвого самоанализа. Да, это, в самом деле, два одиночества, всё еще не потерявшие надежды. Да, они заурядны, порой смешны и нелепы, но при всём том по-человечески вызывают жалость…

Отмечу также, что «Визит» отличается виртуозным изобразительным решением (оператор Армандо Нануцци) и остроумными диалогами. Да и игра Сандры Мило (1933-2024) и Франсуа Перье (1919-2002) выглядит безукоризненной.

Великолепный рогоносец / Il magnifico cornuto / Le cocu magnifique. Италия-Франция, 1964. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Диего Фаббри, Руджеро Маккари, Этторе Скола, Стефано Струки (по пьесе Фернана Кроммелинка). Актеры: Клаудиа Кардинале, Уго Тоньяцци, Бернар Блиер, Джан Мария Волонте и др. Комедия. Премьера: 28.10.1964. **Прокат в Италии: 5,2 млн. зрителей (10-е место в сезоне 1964/1965). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей.**

Главный герой этой комедии (Уго Тоньяцци) сомневается в верности своей супруги (Клаудиа Кардинале), и эти сомнения становятся всё более навязчивыми…

В сезон проката “Великолепного рогоносца» итальянская пресса отнеслась к нему довольно сурово: «Комедия, … послужившая источником вдохновения для фильма, представляет собой … своего рода рентгеновский снимок ревности… Но Пьетранджели устранил из своего фильма боль, которую вызывают определённые ситуации, или жалость, которую внушают определённые люди, и поставил все карты на плебейскую шутку. В результате получился фильм, который, возможно, и заставляет смеяться, но не вызывает никакого человеческого интереса к персонажам, настоящим манекенам в режиссёрской игре» (Leto, 1965).

Зато в XXI кинокритик Алессио Гальбьяти был настроен по отношению к этой комедии весьма позитивно:

«Восхитительная итальянская комедия о ревности, снятая великим режиссёром Антонио Пьетранджели… Фильм движется от грани комедии, перетекая в трагикомедию и завершаясь фарсом, но все тона идеально сочетаются с изяществом и мастерством, мастерски модулируются, чтобы сбить зрителя с толку. В «Великолепном рогоносце», как и всегда в кинематографе Пьетранджели, движения камеры завораживают, технически сложны, но никогда не являются самоцелью, подвешены между видимостью и содержанием, всегда внимательны к передаче психологического измерения персонажей. Каждая деталь – плод скрупулезного внимания, и его режиссура по-прежнему выделяется формальным качеством…

Фильм представляет собой беспощадный портрет богатой ломбардской буржуазии… Миллионерская буржуазия, уже смертельно скучающая, развлекающаяся супружеской неверностью, потребляемая как надоевший ритуал, развлечение, скорее из-за социальных условностей, чем из искренней потребности в бегстве. Все предают друг друга, добродушно похлопывая друг друга по спине. …

В «Великолепном рогоносце», как и в последующем фильме «Я её хорошо знал», Антонио Пьетранджели демонстрирует свою страсть к зеркалам, создавая сложные кадры, в которых актёры умножают свои образы в калейдоскопических последовательностях, технически отточенных, но при этом кажущихся лёгкими. Зеркала – настоящая визитная карточка римского режиссёра, даже в более широком смысле. Он использует их не только как отражающие поверхности, через которые умножаются образы, сюжеты и лица главных героев, но и как манифест кино, которое одновременно является и социальной антропологией. Кино Пьетранджели стремится быть зеркалом своего времени, отражением части реальности, которая становится целостным видением всего общества. В таком, казалось бы, безобидном жанре, как комедия, обрамлённом строгими и элегантными декорациями, ему удалось стать одним из самых ясных (как зеркало?) выразителей морального упадка страны, охваченной стремительным экономическим ростом» (Galbiati, 2013).

Кинокритик Массимилиано Скьявони также позитивно оценивает «Великолепного рогоносца (хотя и в ином ракурсе):

«Несомненно, главный герой — Андреа Артузи в исполнении Уго Тоньяцци, своего рода мужской ответ на все проницательные женские портреты Пьетранджели. Но при ближайшем рассмотрении «женский дискурс» пронизывает и всю эту работу, … в то время [в 1960-х] заваленную явно недальновидными негативными отзывами. … «Великолепный рогоносец» в конечном итоге повествует о психоаффективном положении женской фигуры во вселенной, тонко охарактеризованной с социальной точки зрения, но сохраняющей при этом чёткие универсальные амбиции, в которой растущий невроз Андреа Артузи предстаёт как несомненный плод потребительской идеологии. Влечение к обладанию и демонстрации настолько навязчиво, что постепенно теряет из виду свою истинную цель: удовольствие от потребления. …

Пьетранджели идеально вписывается в динамику итальянской комедии, достигшей своего пика экспрессии именно в те годы. Но прежде всего, проявляется необычайная утончённость кинематографического дискурса, где каждый авторский выбор, кажется, продиктован глубоким осознанным пониманием инструментов кинематографа. …

Для Андреа Артузи необходимость доверять — худшее наказание, так что ослепительное итальянское потребительское общество 1960-х годов обнажает свою тёмную и пугающую сторону. А итальянская комедия, в одном из своих самых совершенных и кристальных проявлений, именно потому, что она так сильно персонализирована авторским взглядом, демонстрирует свою мучительную и удушающую изнанку. Мы смеёмся и задыхаемся от презрительной усмешки» (Schiavoni, 2015).

Однако с позитивными мнениями частично расходится рецензия кинокритика Марселя Давинотти:

«Сюжет незамысловат, неизбежно повторяется, и тот факт, что фильм длится два часа, говорит о том, что не всё идёт как надо: кошмары Тоньяцци наяву (когда ему снится Кардинале, отдающаяся всем) чрезмерны, избыточны и отягощают и без того напряжённый темп повествования постоянным преследованием, нервными срывами и диалогами, которые по-разному обыгрывают одну и ту же тему. Здесь не так много блеска, мало смеха и почти нет улыбок, но социологический анализ весьма специфического типа личности проведён с должной глубиной; контекст скрупулезно воссоздан: гигантские виллы с садами, вечеринки, приправленные импровизированными салонными играми, обмен взглядами и необычайное озорство. Богатая буржуазия представлена с вниманием и вкусом, которые ни в коем случае не являются поверхностными. Всё это дополняется превосходным актёрским составом» (Davinotti, 2012).

Комедия «Великолепный рогоносец» стала самой кассовой картиной Антонио Пьетранджели (5,2 млн. зрителей и десятое место по кассовым сборам в Италии в сезоне 1964/1965 годов). Разумеется, во многом этот успех объясняется прекрасным дуэтом двух итальянских звезд – Клаудии Кардинале и Уго Тоньяцци. Однако, думается, основная причина – стильная режиссура Антонио Пьетранджели, которая опиралась на остроумный сценарий, где сатирические нотки соперничали с юмористическими. Да и саму тему вечную супружеской ревности не стоит сбрасывать со счетов…

Я её хорошо знал / Io la conoscevo bene / Ich habe sie gut gekannt / Je la connaissais bien. Италия–ФРГ–Франция, 1965. Режиссёр Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Антонио Пьетранджели, Этторе Скола. Актеры: Стефания Сандрелли, Татьяна Павлова, Нино Манфреди, Уго Тоньяцци, Жан-Клод Бриали, Марио Адорф, Франко Фабрици, Франко Неро и др. Драма. **Премьера: 1.12.1965. Прокат в Италии: 2,2 млн. зрителей (76-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 11,2 тыс. зрителей. Прокат в СССР – с 13.03.1967: 14,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Молодая провинциалка приезжает в Рим в поисках счастья. Она легко меняет работу (горничная, парикмахер, кассирша в боулинге) и завязывает короткие романы с мужчинами… Однажды ей кажется, что она сможет начать карьеру киноактрисы…

Фильм получил премию за лучшую режиссуру на кинофестивале в Мар-дель-Плата в 1966 году, а также три «Серебряные ленты» — за лучшую режиссуру, лучший сценарий и игру Уго Тоньяцци.

Сейчас вызывает удивление то, что этот шедевр Антонио Пьетранджели вызвал явное недопонимание у известного кинокритика Джан Луиджи Ронди (1921-2016): «Нет ничего, что можно было бы критиковать в литературном замысле этого портрета, который, возможно, повторяя старые темы, стремился вызвать более глубокую полемику, чем те, что до сих пор пытался создать Пьетранджели, особенно в контексте проницательного и болезненного наблюдения за нашими современными обычаями. К сожалению, эти замыслы не были в полной мере реализованы ни текстом, ни, во многих случаях, режиссурой. Среди исполнителей заслуживает похвалы Стефания Сандрелли» (Rondi, 1965).

Рецензия Джованни Граццини (1925-2001), также опубликованная в 1965 году, была чуть позитивнее: «Это не только история обожжённой провинциалки…, это ещё и предостережение тем, кто считает себя … вправе бросить камень, оправдывая себя жалостью. Фильм имеет огрехи…, но их недостаточно, чтобы подорвать прочность конструкции… Интерпретация Сандрелли … отличается … хорошей спонтанностью рефлексов, всегда на уровне естественности, лишённой культурного контекста» (Grazzini, 1965).

Однако в XXI веке киноведы и кинокритики стали практически единодушны в том, что «Я её хорошо знал» — бесспорный шедевр и лучший фильм Антонио Пьетранджели:

«Я хорошо её знал», несомненно, один из самых трогательных женских портретов во всём итальянском кино. Но дело не в этом. Пьетранджели интересовали не женщины как таковые; его интересовала тема, с которой неизбежно сталкивались величайшие режиссёры 1960-х годов: новое итальянское общество, оказавшееся в центре экономического бума. Если он выбрал женщин, то потому, что считал их тела и образ жизни наиболее эффективным средством повествования о происходящих социальных преобразованиях. С первого появления Адрианы, ласкаемой медленным, чувственным взглядом, пока она загорает сзади на пляже римского

побережья, мы видим современное, упругое и гладкое тело молодой девушки, юной Стефании Сандрелли…

Адриана олицетворяет женскую эмансипацию в представлении Пьетранджели: она свободная, независимая женщина, но не героиня и не роковая женщина. …

Стефания Сандрелли в роли Адрианы становится яркой иконой, иконой чувственности и откровенности. Её тело порой обнажённое и пассивное, а порой изящное, как у манекена. Выражение её лица провокационное и детское. Сандрелли никогда прежде не удавалось передать столько нюансов. И снова заслуга в этом режиссёра: говорят, что для достижения желаемого эффекта он руководил ею с маниакальной точностью, взгляд за взглядом, движение за движением, не оставляя ничего на волю случая…

Мир шоу-бизнеса, увиденный Пьетранджели, — это вульгарная, циничная и беспощадная среда, населённая гнусными и жалкими персонажами. … Это мир, который эксплуатирует и обманывает наивность главного героя, в драматическом крещендо, которое, сочетая профессиональные и романтические разочарования, приводит фильм к трагическому финалу» (Ramaccioni, 2013).

Стефания Сандрелли, «смогла с абсолютной убедительностью… создать одну из своих самых блестящих работ. Этот фильм – важная глава в истории итальянского кинематографа середины 1960-х годов: один из самых ярких портретов определённого кинематографического и рекламного подполья, весьма распространённого в Италии в период экономического бума. Это едкий портрет индустриальной и провинциальной «Италиетты», жестокого и тупого Рима, где Адриана вращается среди множества карикатурных персонажей, каждый из которых делает несчастную женщину полной неудачницей. Пьетранджели, уже исследовавший тему женщин, подавленных обществом («Адуа и её спутники», 1960), в фильме «Я её хорошо знал» фокусируется на женщине, которая становится одновременно добычей и жертвой игры, которая её подавляет…

Вместо того чтобы делать акцент на диалоге, Пьетранджели делает ставку на мёртвое время, тем самым подчёркивая непримиримое одиночество Адрианы, как в начальной сцене на пустынном пляже или во время её автомобильных прогулок по римским улицам» (De Paolis, 2004).

«Антонио Пьетранджели отказывается от любого линейного повествования, которое могло бы привести к драматическому крещендо в злоключениях его героини и, таким образом, предвосхитить возможный поворотный момент в истории. Лишь обилие унижений намекает на более глубокую боль. Но энергичная режиссура, обилие локаций и персонажей – всё это подстраивается под динамизм Адрианы, под маску беззаботной раскрепощённости, которую она заставляет себя надеть. … Под улыбкой Адриана скрывает более глубокий недуг и, следовательно, более неопределённый поиск – неопределённость, проявляющуюся в причёске и образе, который меняется почти в каждой сцене. Её романтическая траектория столь же хаотична, сколь и непредсказуема, как в её собственном выборе, так и в грубости её любовников. Единственный нюанс заключается в том, уступит ли она или нет, но она остается не более чем желанием или

обещанием для мужчин, никогда не настоящим романтическим партнером. Стефания Сандрелли пленительна своей откровенностью и постоянным, безответным стремлением к чему-то большему. … Антонио Пьетранджели, более того, избегает легкой ловушки изображения всех мужчин как монстров. … Это повествование, составленное из разрозненных зарисовок, рисует, таким образом, прежде всего, портрет женщины, исследование характера, а не структурированный сюжет. Именно общая картина позволит нам понять страдания Адрианы, а не эмоции, которые она скупо демонстрирует, но каждый раз глубоко трогательно» (Kwedi, 2017).

«Фильм Пьетранджели также является откровенным обличением преступного мира, кишащего недоделанными людьми, которые изо всех сил пытаются свести концы с концами на большой арене развлечений, эксплуатируя наивность и желание вырваться на первый план бесчисленных начинающих актёров и актрис» (De Pace, 2015).

«Ни один другой режиссёр не запечатлеет те годы с такой же проницательностью и тонкой беспощадностью, как Пьетранджели: экономический бум действительно охватил практически всю страну, но процветание к тому времени стало вульгарным, аморальная низость, прикрытая лицемерной респектабельностью, стала отличительной чертой эпохи, и, как всегда, расплачиваются за это глупцы. Больше, чем глупцы, – наивные провинциалы, которые не знают и не могут знать трусости и униженности блестящего и глянцевого мира. … Стефания Сандрелли мастерски играет её, ослепительную и естественную, эмоциональную и обаятельную, – важнейшую роль в её ослепительной актёрской карьере (ключевая сцена – когда она плачет размазанными по ресницам слезами, за исключением запоминающегося и душераздирающего финала, который стоит почти всего фильма)» (Ciofani, 2014).

Права Аличе Оливери: «Технически фильм напоминает некоторые формальные элементы французской «новой волны», как в плане использования флешбэков, так и длинных планов; чёрно-белая съемка в сочетании с великолепной игрой Стефании Сандрелли — актрисы, которая в то время только достигла совершеннолетия, — способствовала созданию сильного и неповторимого стиля фильма… Адриана, так зовут главную героиню, балансирует между тем, что можно назвать упрямой, беззаботной храбростью и абсолютной, иррациональной наивностью: что бы с ней ни случилось, какая бы дверь ни захлопнулась перед её лицом, какой бы момент стыда или компромисса она ни встретила, всё это словно проносится мимо, не причиняя ей вреда. Она извилисто движется по сверкающим ночным улицам Рима 1960-х годов в духе Феллини, посещая вечеринки и места, где зрелище становилось реальностью, живя, словно флюгер, в танце, который она сама танцует, с беспощадной шаткостью жизни молодой, прекрасной женщины, не имеющей ничего, кроме собственного тела. … Манифест кинематографа Пьетранджели, эпилог фильма «Я хорошо её знал» – идеальное завершение его стремления одновременно изобразить виталистический и освободительный импульс итальянской женщины того времени, но также и её фундаментальную, горькую и разочаровывающую незавершённость» (Olivere, 2022).

Драма «Я ее хорошо знал» вышла в советский кинопрокат в сокращенном варианте, но даже в таком виде вызвала восхищение поклонников таланта Стефании Сандрелли, сыгравшей здесь одну из лучших ролей в своей карьере.

Театровед и кинокритик Софья Дунина (1900-1976), на мой взгляд, очень точно написала о героине фильма «Я ее хорошо знал»: «Таких девушек, как красотка Адриана, множество в любом большом городе, и принято считать, что все их хорошо знают, потому что, в сущности, и знать-то нечего. Они вертятся вокруг кино, какое-то время работают манекеншами, фотографируются для рекламы, сходятся с любым мужчиной, не обременяя его большими расходами, не претендуя на серьезное чувство, на уважение, на брак. Адриана — одна из таких девушек. Поначалу только одно отличает ее от стандарта — она не торгует собой. Связи возникают либо потому, что она влюбилась (не бог весть, как сильно, но все-таки увлечение есть), либо потому, что объект чем-то выделяется среди прочих. ... Нет, она не равнодушный человечек. Она бездумна, наивна, одинока. Нищета деревни, откуда она бежала, и корыстный мир «красивой жизни», в котором она хотела найти себе место, не научили ее элементарной морали. Никто не хочет понять ее, заняться ею, да и она не понимает никого. ... Никому не интересна она, ее одиночество, ее небогатые размышления и разочарования. Она верит людям, потому что не умеет задуматься о жизни, а не от доброты. Она любит детей, но делает аборт. Не рожать же от случайного любовника, оказавшегося к тому же мелким уголовником. Она нравится своим случайным партнерам не только потому, что очень красива, а и потому, что с ней можно не считаться» (С. Дунина, 1967).

Однако в финале своей рецензии Софья Дунина ушла от объективности и стала стереотипно (для тех лет) убеждать читателей, что все показанное в фильме свойственно именно (итальянскому) буржуазному обществу:

«Антонио Пьетранджели не впервые тревожно размышляет о жизни молодежи в буржуазных странах. Фильм предостерегает, разговор ведется по душам и неслучайно назван он «Я ее хорошо знал». Хорошо ли каждый из итальянцев знает таких девушек? Или думает, что тут и знать-то нечего? А сколько их гибнет от самоубийств, болезней, преступлений только потому, что никому нет дела до этих забавных, хорошеньких, ни к чему никого не обязывающих недавних подростков, ничего не знающих о жизни, не задумывающихся о ней и слепо верящих, что за привлекательную внешность им полагаются бесплатно все радости «красивой жизни» (Дунина, 1967).

Примерно в таком же ключе оценил фильм Антонио Пьетранджели и киновед Георгий Богемский (1920-1995): «Режиссера его друзья называли «маленьким Мопассаном»: темой всех его фильмов было исследование души женщины. Однако при всем своем психологизме фильмы Пьетранджели неизменно носили социальную окраску и затрагивали актуальные проблемы и ситуации итальянской жизни. ... Адриана... — жертва несправедливости и безжалостности общества. Под внешним легкомыслием и развлекательностью сюжета и ситуаций в фильме таятся глубокие социальные и нравственные мотивы. ... За этой безыскусственной историей — глубина социальной перспективы. Фильм ставит волнующую всех проблему — как жить молодым.

И не удивительно, что это искреннее и горькое произведение, таящее под легкомысленным покровом джазовых мелодий тревогу и предупреждение, было удостоено главной итальянской кинопремии «Серебряные ленты» (Богемский, 1970: 181-182).

Разумеется, проблемы, с которыми сталкивается в фильме «Я её хорошо знал», были ничуть не привязаны к итальянскому буржуазному обществу. Такая история могла и может произойти в любой стране мира, так как юные провинциалы всей планеты часто мечтают завоевать Париж, Рим, Лондон, Нью-Йорк, Москву и т.д., сделать карьеру, прославиться. Фильмов на эту тему в разных странах снято уже немало, но Антонио Пьетранджели с помощью неподражаемой Стефании Сандрелли сумел найти свой ракурс, рассказать историю, погруженную в живую атмосферу большого города.

Да и героиня Стефании Сандрелли не кажется мне просто плывущей по течению. Она знает цену своему окружению и многое понимает, а если не понимает, то ощущает на уровне интуиции.

А вот с чем можно безоговорочно согласиться, так это с тем, что драма «Я её хорошо знал» — подлинный шедевр Антонио Пьетранджели, где «все звезды сошлись»: режиссерское мастерство (включая неординарный монтаж), замечательный сценарий, великолепный изобразительный ряд (оператор Армандо Нануцци) и блестящие актерские работы, прежде всего, Стефании Сандрелли.

Феи / Ненасытные / Le Fate / Les ogresses. Италия-Франция, 1966. Режиссеры: Антонио Пьетранджели («Фея Марта»), Мауро Болоньини («Фея Элена»), Марио Моничелли («Фея Армения»), Лучано Сальче («Фея Сабина»). Сценаристы: Луиджи Маньи, Руджеро Маккари, Сузо Чекки Д'Амико, Тонино Гуэрра, Джорджио Сальвиони, Роберто Сонего, Лучано Сальче. «Фея Марта». Актеры: Альберто Сорди, Капучине; «Фея Элена». Актеры: Рэкэл Уэлч, Жан Сорель; «Фея Армения». Актеры: Клаудия Кардинале, Гастоне Москин; «Фея Сабина». Актеры: Моника Витти, Энрико Мария Салерно и др. Комедия. Премьера: 25.11.1966. **Прокат в Италии: 2,8 млн. зрителей (50-е место в сезоне 1966/1967). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

Эта комедия состоит из четырех новелл, снятых разными режиссерами. Антонио Пьетранджели стал режиссером финальной новеллы «Фея Марта», где пресыщенная богатая дама (Капучине), напившись до беспамятства, отдается своему дворецкому и шоферу (Альберто Сорди)...

Во второй половине 1960-х итальянская пресса отнеслась к этому фильму сдержанно: «Итальянское кино здесь возрождает традицию Боккаччо. Ситуации, конечно, скабрезные, но в меру лаконичные и сдержанные, благодаря чисто итальянскому чувству юмора. Первый, исключительно удачный, раскрывает Витти как превосходного комика. Четвёртый же находит свою оригинальность в появлении роскошной постановки... для рассказа небольшой и незначительной истории» (*Cinéma et Télécinéma*. 391. 15.02.1968).

И здесь интересно отметить, что в XXI века итальянские киноведы и кинокритики выделили художественное качества именно новеллы Антонио Пьетранджели, в которой он после довольно долгого перерыва вновь обратился к цветному изображению:

«Фея Марта», несомненно, самая удачная и одновременно самая классическая новелла, не только благодаря своей повествовательной организации, но и благодаря присутствию Альберто Сорди, который на этом этапе своей карьеры был абсолютно значим в своих фильмах… Ситуацию, достойную фильма Любича, можно трактовать буквально и не буквально: представители «низших сословий» могут доставлять сексуальное удовлетворение представителям высших сословий, но важно, чтобы, встав с постели, они оставались на своём месте. Контраст между трезвостью Сорди и Капучине и «скандальной» стороной сюжета поддерживает повествование на уровне дистанции и цинизма, без которых комедию вряд ли можно считать изысканной» (Rodrigues, 2025).

«Альберто Сорди и лучшая и самая длинная… Сорди снова очень хорош: вежливый, уравновешенный и способный превосходно играть даже тогда, когда, как здесь, история не просто комедия и в ней мало комических моментов» (Davinotti, 2012).

Впрочем, и ко всему комедийному альманаху отношение в XXI веке вполне благосклонное.

Так Морандо Морандини (1924-2015) писал, что «Феи» выглят прекрасно, «благодаря превосходному использованию цвета и операторской работе, грандиозности событий, богатству сценографии (но с недолговечным ингредиентами)… Давно известно, что наши рассказчики и сценаристы не питают особой симпатии к женщинам. Лучано Сальче, Марио Моничелли, Мауро Болоньини и Антонио Пьетранджели подтверждают это на примере четырёх женских персонажей, которых, помимо пышного декольте, объединяет ещё и великий порок лицемерия. … Фильм – это прежде всего то, чем он и задумывался: персональная выставка очень популярных актёров. … Четыре серии четырех режиссёров и четырех актрис, каждая лучше предыдущей» (Morandini, 2003).

В «Феях» Антонио Пьетранджели вновь вернулся к цветному изображению, которое он замечательно использовал, особенно в интерьерных съемках. Дуэт Альберто Сорди (1920-2003) и Капучине (1928-1990) превосходен. И в этой сатирической комедии нет и речи о том, что властная госпожа заставляет своего слугу безропотно подчиняться. Слуга в искрометном исполнении Альберто Сорди вовсе не лыком шит — он использует свою госпожу в той же мере, в какой она использует его.

Как, когда, почему / Come, quando, perché / Quand, comment et avec qui? Италия-Франция, 1969. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Валерио Дзурлини. Сценаристы: Туллио Пинелли, Антонио Пьетранджели (по роману Мартина Мориса «Несчастная любовь»). Актеры: Филипп Леруа, Хорст Бухгольц, Даниэль Гобер, Эльза Альбани, Лиана Орфей и др. Мелодрама. Премьера: 31.07.1969. **Прокат в Италии: 81-е место в сезоне 1969/1970.**

Замужняя Паола знакомится с приехавшим в Италию из Аргентины Альберто, который вскоре объясняется ей в любви…

Съёмки были фильма «Как, когда, почему» были почти завершены, но осталось снять еще несколько эпизодов, и вечером 12 июля 1968 года Антонио Пьетранджели зашёл в воду перед скалистым выступом, чтобы объяснить своим техническим помощникам, как он видит подробности съемок в данной локации.

Однако внезапно на море начался шторм, накатила мощная волна, которая выбросила Пьетранджели на скалу. Он сильно ударился головой о камни, потерял сознание и погрузился в воду, в течение нескольких секунд его отнесло в море, и через несколько часов он был найден уже бездыханным…

После смерти режиссера продюсеры попросили завершить съемки и смонтировать фильм Валерио Дзурлини (1926-1982). В итоге картина вышла на экраны летом 1969 года.

Отношение итальянских киноведов и кинокритиков к фильму «Как, когда, почему» сегодня весьма неоднозначное.

Прав Марко Романья: «Нельзя исключать, что до конца съёмок действительно оставалось всего несколько сцен, и Дзурлини снял только их. Нельзя исключать, что эпизоды, столь явно присущие его поэтике, были на самом деле поставлены Пьетранджели, и что Валерио Дзурлини, найдя отправную точку, столь схожую со своей собственной, просто «сделал» их своими во время монтажа, под поп-песни Джанни Моранди… Поэтому нам суждено остаться гипотезами, синефильскими предположениями, игрой в поиск и переосмысление характеристик того и другого, ясно видя четыре руки, которые одновременно являются и проклятием, и прелестью фильма, столь же увлекательного, сколь и частично потрёпанного, или, возможно, столь увлекательного именно из-за своей природы гибрида двух совместимых, но разных авторов, оба великих, но недооценённых и слишком часто забываемых. …

В центре картины «Как, когда, почему» «разрыв с социальным диктатом высшего среднего класса, систематическое разрушение системы внешнего вида и чести, это окончательная гуманизация, сублимирующая аристократическую надменность в телах, плоти и страстях. … Это фильм одновременно глубоко эротичный и политический, но его эротизм заключается не столько в сантиметрах обнажённой кожи, – которых, безусловно, предостаточно, – сколько во взглядах, подергивании губ, деталях, отражающих соблазн и наслаждение, в то время как скромность улетает, разбиваясь вдребезги в любовном треугольнике, порой граничащем с

четырёхугольником, в позолоченном мире Турина, готовом к переходу от холодности к желанию, от этики к чувствам, от неудовлетворённости к страсти» (Romagna, 2016).

Кинокритик Джампьеро Раганелли полагает, что «повествование в последнем фильме Антонио Пьетранджели… быстрое, сухое, эллиптическое, содержательное и прямолинейное. В нём пропущены многие лишние фрагменты, которые любой другой режиссёр использовал бы для подчёркивания или дополнения. Однако, как ни парадоксально, фильм страдает от чрезмерной дидактичности диалогов, с их чрезмерно явным и предсказуемым психологическим подтекстом» (Raganelli, 2015).

Антонио Пьетранджели скончался 12 июля 1968 года в возрасте всего 49 лет, оставив после себя около десятка фильмов, среди которых были проходные работы, но были и подлинные шедевры…

Фильмография Антонио Пьетранджели

Солнце в глаза / Il sole negli occhi. Италия, 1953. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Сузо Чекки Д'Амико, Лусио Баттистрада, Уго Пирро. Актеры: Габриэле Ферцетти, Фернандо Маэстрелли, Ирен Галтер, Пина Боттин, Паоло Стоппа и др. Мелодрама. Премьера: 13.10.1953. **Прокат в Италии: 0,6 млн. зрителей.**

Любовь за полвека / Amori di mezzo secolo. Италия, 1953. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Марио Кьяри, Пьетро Джерми, Глауко Пеллегрини, Роберто Росселлини. Сценаристы: Оресте Бьянколи, Сандро Континенца, Карло Инфачелли, Джузеппе Манджионе, Винизио Маринуччи, Антонио Пьетранджели, Роберто Росселлини, Этторе Скола, Родольфо Сонего, Винченцо Таларико. Актеры: Андреа Чекки, Карло Кампанини, Умберто Мелнати (в новелле А. Пьетраджели «1910). Другие актеры: Паола Борбони, Франко Фабрици, Франко Интерленги, Леонора Руффо, Сильвана Пампанини, Альберто Сорди, Антонелла Луальди, Леа Падовани и др. Мелодрама. Премьера: 18.02.1954. **Прокат в Италии: 1,4 млн. зрителей.**

Холостяк / Lo scapolo / El Soltero. Италия-Испания, 1955. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Сандро Континенца, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Альберто Сорди, Сандра Мило, Нино Манфреди, Мадлен Фишер и др. Комедия. Премьера: 30.12.1955. **Прокат в Италии: 3,1 млн. зрителей (48-е место в сезоне 1955/1956). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

Итальянский сувенир / Souvenir d'Italie. Италия, 1957. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Фабио Карпи, Нело Ризи, Агенор Инкроччи, Фурио Скарпелли, Дарио Фо, Антонио Пьетранджели. Актеры: Джун Лаверик, Изабель Кори, Ингеборг Шёнер, Габриэле Ферцетти, Массимо Джиротти, Антонио Чифариелло, Витторио Де Сика, Альберто Сорди и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 20.04.1957. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей (14-е место в сезоне 1956/1957). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

Рождённая в марте / Nata di marzo / Les époux terribles. Италия-Франция, 1958. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Антонио Пьетранджели, Агенор Инкроччи, Фурио Скарпелли, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Жаклин Сассар, Габриэле Ферцетти, Марио Вальдемарин, Тина Де Мола и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 28.02.1958. **Прокат в Италии: 60-е место в сезоне 1957/1958.**

Адуа и её компаньонки / Adua e le compagne. Италия, 1960. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Антонио Пьетранджели, Туллио Пинелли. Актеры: Симона Синьоре,

Сандра Мило, Эмманюэль Рива, Джина Ровере, Марчелло Мастроянни, Клаудио Гора, Иво Гаррани, Доменико Модуньо и др. Комедия. Драма. Премьера: 16.09.1960. **Прокат в Италии: 3,2 млн. зрителей (23-е место в сезоне 1960/1961). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

Призраки Рима / Fantasmi a Roma. Италия, 1961. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Серджо Амидеи, Эннио Флайано, Антонио Пьетранджели, Этторе Скола, Руджеро Маккари. Актеры: Марчелло Мастроянни, Белинда Ли, Сандра Мило, Эдуардо Де Филиппо, Клаудио Гора, Витторио Гассман и др. Комедия. Фантастика. Премьера: 1.04.1961.

Девушка из Пармы / La Parmigiana. Италия, 1963. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Стефано Струки, Антонио Пьетранджели (по роману Бруны Пьятти). Актеры: Катрин Спаак, Нино Манфреди, Ландо Будзанка и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 13.02.1963. **Прокат в Италии: 3,4 млн. зрителей (34-е место в сезоне 1962/1963).**

Визит / La visita / Annonces matrimoniales. Италия-Франция, 1963. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Джино Де Сантис, Джузеппе Де Сантис, Руджеро Маккари, Этторе Скола, Антонио Пьетранджели. Актеры: Сандра Мило, Франсуа Перье, Марио Адорф, Гастоне Москин и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 30.12.1963.

Великолепный рогоносец / Il magnifico cornuto / Le cocu magnifique. Италия-Франция, 1964. Режиссер Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Диего Фаббри, Руджеро Маккари, Этторе Скола, Стефано Струки (по пьесе Фернана Кроммелинка). Актеры: Клаудиа Кардинале, Уго Тоньяцци, Бернар Блиер, Джан Мария Волонте и др. Комедия. Премьера: 28.10.1964. **Прокат в Италии: 5,2 млн. зрителей (10-е место в сезоне 1964/1965). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей.**

Я её хорошо знал / Io la conoscevo bene / Ich habe sie gut gekannt / Je la connaissais bien. Италия–ФРГ–Франция, 1965. Режиссёр Антонио Пьетранджели. Сценаристы: Руджеро Маккари, Антонио Пьетранджели, Этторе Скола. Актеры: Стефания Сандрелли, Татьяна Павлова, Нино Манфреди, Уго Тоньяцци, Жан-Клод Бриали, Марио Адорф, Франко Фабрици, Франко Неро и др. Драма. **Премьера: 1.12.1965. Прокат в Италии: 2,2 млн. зрителей (76-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 11,2 тыс. зрителей. Прокат в СССР – с 13.03.1967: 14,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Феи / Ненасытные / Le Fate / Les ogresses. Италия-Франция, 1966. Режиссеры: Антонио Пьетранджели («Фея Марта»), Мауро Болоньини («Фея Элена»), Марио Моничелли («Фея Армения»), Лучано Сальче («Фея Сабина»). Сценаристы: Луиджи Маньи, Руджеро Маккари, Сузо Чекки Д'Амико, Тонино Гуэрра, Джорджио Сальвиони, Роберто Сонего, Лучано

Сальче. «Фея Марта». Актеры: Альберто Сорди, Капучине; «Фея Элена». Актеры: Рэкэл Уэлч, Жан Сорель; «Фея Армения». Актеры: Клаудия Кардинале, Гастоне Москин; «Фея Сабина». Актеры: Моника Витти, Энрико Мария Салерно и др. Комедия. Премьера: 25.11.1966. **Прокат в Италии: 2,8 млн. зрителей (50-е место в сезоне 1966/1967). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

Как, когда, почему / Come, quando, perché / Quand, comment et avec qui? Италия-Франция, 1969. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Валерио Дзурлини. Сценаристы: Туллио Пинелли, Антонио Пьетранджели (по роману Мартина Мориса «Несчастная любовь»). Актеры: Филипп Леруа, Хорст Бухгольц, Даниэль Гобер, Эльза Альбани, Лиана Орфей и др. Мелодрама. Премьера: 31.07.1969. **Прокат в Италии: 81-е место в сезоне 1969/1970.**

Литература

Богемский Г. Стефания Сандрелли // *Актеры зарубежного кино*. Вып. М.: Искусство, 1970: 169-185.

Дунина С. Я ее хорошо знал // *Спутник кинозрителя*. 1967. 3.

Argentieri, M. Cominciano le peripezie di *Adua e le sue compagne*. *L'Unità*. 3.04.1960: 6.

Biraghi, G. Dieci film tutta una vita. *Cinema d'oggi*. 1968. 30: 3.

Brunetta, G.P. Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960 - 1993. Vol. 4. Editori Riuniti, 1982.

Casiraghi, U. La visita. *l'Unità*. 31.12.1963.

Castello, G.C. Il sole negli occhi. *Cinema*. 119. 15.10.1953.

Castello, G.C. Nata di marzo. *Bianco e Nero*. 1958. 5.

Cavallaro, G.B. Adua e le compagne. *L'Avvenire d'Italia*. 4.09.1960.

Ciofani, L. Fantasmi a Roma. 18.12.2011. https://lorciofani.com/2011/12/18/fantasmi-a-roma-antonio-pietrangeli-1961/

Ciofani, L. Il sole negli occhi. 5.04.2015. https://lorciofani.com/2015/05/04/il-sole-negli-occhi-antonio-pietrangeli-1953/

Ciofani, L. Io la conoscevo bene. 3.04. 2014. https://lorciofani.com/2014/03/04/io-la-conoscevo-bene-antonio-pietrangeli-1965/

Ciofani, L. La Parmigiana. 15.04.2012. https://lorciofani.com/2012/04/15/la-parmigiana-antonio-pietrangeli-1963/

Ciofani, L. Lo scapolo. 25.04.2020. https://lorciofani.com/2020/04/25/lo-scapolo-antonio-pietrangeli-1955/

Davinotti, M. Amori di mezzo secolo. 2013. https://www.davinotti.com/film/amori-di-mezzo-secolo/189

Davinotti, M. Il magnifico cornuto. 2012. https://www.davinotti.com/film/il-magnifico-cornuto/552

Davinotti, M. La Parmigiana. 2010. https://www.davinotti.com/film/la-parmigiana/496

Davinotti, M. La visita. 2013. https://www.davinotti.com/film/la-visita/506

Davinotti, M. Le Fate. 2012. https://www.davinotti.com/film/le-fate/645

Davinotti, M. Lo scapolo. 2007. https://www.davinotti.com/film/lo-scapolo/254

Davinotti, M. Souvenir d'Italie. 2008. https://www.davinotti.com/film/souvenir-d-italie/275

De Pace, T. Io la conoscevo bene. 6.03.2015. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-io-la-conoscevo-bene-di-antonio-pietrangeli/

De Paolis, F. Enciclopedia del Cinema. 2004.

De Santis, L. I registi del cinema italiano. *Cineforum*. 1964. 37: 661-662.

Detassis, P., Masoni, T., Vecchi, P. (eds.). Il cinema di Antonio Pietrangeli. Venezia, 1987.

Detassis, P., Morreale, E., Sesti, M. (eds.). Gli equivoci della commedia a il Pietrangeli touch // Antonio Pietrangeli, il regista che amava le donne. Roma: Edizioni Sabinae, Centro Sperimentale di Cinematografia, Luce Cinecittà, 2015.

Galbiati, A. Il magnifico cornuto. *Raporto Confidenziale*. 07.08.2013. https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=29226

Gelli, N. Il sole negli occhi. *Bianco e nero*. 1953. 12.

Ghelli, N. Amori di mezzo secolo. *Rivista del Cinematografo*. 4.04.1954.

Giacovelli, E. C'era una volta la commedia all'italiana. Roma: Gremese, 2015.

Giacovelli, E. Un secolo di cinema italiano, 1900-1999. *Cult*, 1. Lindau, 2002.

Graminiès, C. Ni putes ni soumises. *Critikat*. 30.01.2018. https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/adua-et-ses-compagnes/

Grazzini, G. Io la conoscevo bene. *Corriere della Sera*. 2.12.1965.

Gromo, M. Il sole negli occhi. *La Stampa*. 19.01.1954.

Hallé, E. Antonio Pietrangeli, Adua e le compagne. *La Clé des Langues*. Lyon, 2018. https://cle.ens-lyon.fr/italien/arts/cinema/adua-e-le-compagne

King D.P. The Visit. *Cinema Retro*. 28.09.2015. https://cinemaretro.com/index.php?/archives/7359-dvd-review-antonio-pietrangelis-la-visita-the-visit-1963-from-raro-video.html

Kwedi, J. Je la connaissais bien. 29.03.2017. https://www.dvdclassik.com/critique/je-la-connaissais-bien-pietrangeli

Kwedi, J. Adua et ses compagnes. 31.01.2018. https://www.dvdclassik.com/critique/adua-et-ses-compagnes-pietrangeli

Leto, G. Il magnifico cornuto. *Cineforum*. 1965. 41.

Locatelli, L. Fantasmi a Roma. 23.02.2019. https://nuovocinemalocatelli.com/2019/02/23/un-film-da-riscoprire-stasera-in-tv-fantasmi-a-roma-di-antonio-pietrangeli-sab-23-febbraio-2019-tv-in-chiaro/

Machiavelli, N.R. Fantasmi a Roma. *Spietati*. 12.01.1999. https://spietati.it/fantasmi-a-roma/

Machiavelli, N.R. Il sole negli occhi. *Spietati*. 11.04.1999. https://www.spietati.it/il-sole-negli-occhi/

Maraldi, A. Antonio Pietrangeli. Firenze: Il castoro cinema - La Nuova Italia, 1991.

Meale, R. Fantasmi a Roma. 22.06.2015. https://quinlan.it/2015/06/22/fantasmi-a-roma/

Meale, R. Il sole negli occhi. 9.08.2014. https://quinlan.it/2014/08/09/il-sole-negli-occhi/

Meale, R. La Parmigiana. 20.10.2015. https://quinlan.it/2015/10/20/la-parmigiana/

Mereghetti, P. Dizionario dei film. Baldini & Castoldi, 1994.

Miccichè, L. La Parmigiana. *L'Avanti!* 14.02.1963.

Morandini, M. Souvenir d'Italie. *La Notte*. 25.4.1957.

Morandini, M. Dizionario dei Film 2000. Bologna: Zanichelli editore, 1999.

Morandini, M. Il Morandini. Dizionario dei film. Bologna: Zanichelli Editore, 2003.

Moravia, A. Pietrangeli svela il dramma delle giovani domestiche. *L'Europeo*. 29.11.1953.

Morelli, G., Martini, G., Zappoli, G. (eds.). Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli. Milano, 1998.

Olivere, A. Dobbiamo riscoprire il cinema di Antonio Pietrangeli, con donne protagoniste e non subaltern. *The Vision*. 2.02.2022. https://thevision.com/atlas/antonio-pietrangeli/

Pallotta, A., Pergolari, A. La commedia italiana in 160 film (1948-1980). Roma: Edizioni Sabinae, 2022.

Parrino, F. La visita. 14.04.2025. https://hotcorn.com/it/film/news/la-visita-recensione-film-antonio-pietrangeli-sandra-milo-francois-perier-gastone-moschin-mario-adorf-storia-trama-cast-streaming/

Parrino, F. Lo scapolo. 1.02.2024. https://hotcorn.com/it/film/news/lo-scapolo-recensione-antonio-pietrangeli-film-trama-alberto-sordi-sandra-milo/

Pestelli, L. Fantasmi a Roma. *La Stampa*. 2.04.1961.

Pestelli, L. La Parmigiana. *La Stampa*. 16.02.1963.

Raganelli, G. Come, quando, perché. 27.09.2015. https://quinlan.it/2015/09/27/come-quando-perche/

Ramaccioni, A. Io la conoscevo bene. *Ondacinema*. 06.08.2013 https://www.ondacinema.it/film/recensione/io_la_conoscevo_bene.html

Rocco, F. Il sole negli occhi. *Rassegna del film*. 19. 1953.

Rodrigues, A. Le Fate. *Cinemateca*. 4.09.2025. https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2025-04-09_LE-FATE.pdf

Romagna, M. Come, quando, perché. 20.10.2016. *Cinelapsus*. https://www.cinelapsus.com/come-quando-perche-1969-di-antonio-pietrangeli-e-valerio-zurlini/

Rondi, G. Io la conoscevo bene. *Il Tempo*. 4.12.1965.

Sadoul, G. Histoire générale du cinéma. Paris, 1975.

Schiavoni, M. Adua e le compagne. 01.08.2015. https://quinlan.it/2015/08/01/adua-e-le-compagne/

Schiavoni, M. Il magnifico cornuto. 13.03.2015. https://quinlan.it/2015/03/13/il-magnifico-cornuto/

Schiavoni, M. La visita. 11.10.2014 https://quinlan.it/2014/11/10/visita/

Schiavoni, M. Lo scapolo. 27.04.2015. https://quinlan.it/2015/04/27/lo-scapolo/

Schiavoni, M. Nata di marzo. 29.08.2015. https://quinlan.it/2015/08/29/nata-di-marzo/

Schiavoni, M. Souvenir d'Italie. 15.02.2015. https://quinlan.it/2015/02/15/souvenir-d-italie/

Selleri, S. Fantasmi a Roma. Spietati. 12.01.1999. https://spietati.it/fantasmi-a-roma/

Solmi, A. La Parmigiana. *Oggi*. 10. 7.03.963.

Spiniello, A. La visita. 30.06.2006. https://www.sentieriselvaggi.it/la-visita-di-antonio-pietrangeli/

Ticozzi, A. Io le conoscevo bene: tutte le donne di Antonio Pietrangeli. Ravenna: SensoInverso, 2020.

Usardi, S. L'uomo cinematografico, la virtualità del reale nel cinema di Antonioni e Pietrangeli. Collana: Saggi, 2024.

Valmarana, P. Lo scapolo. *Il Popolo*. 11.03.1956.

Vettraino, C. Il sole negli occhi. *Perinsala*. 26.03.2010. https://www.persinsala.it/web/recensione-il-sole-negli-occhi-358.html

Wood, M. Adua and her friends. *Identy Theory*. 15.07.2011. https://www.identitytheory.com/dvd-review-adua-and-her-friends-adua-e-le-compagne/

Zocaro, E. Fantasmi a Roma. *Filmcritica*. 1961.

Федоров А.В. Кинорежиссер Антонио Пьетранджели и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 39 с.

Электронное издание

Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Объем 4,0 усл. п.л.

Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:
https://ifap.ru/library/
http://www.mediagram.ru/library/
https://ifap.ru/library/book702.pdf

© Александр Викторович Федоров, 2026
e-mail: 1954alex@mail.ru