

O DIMENSIUNE A DIPLOMAȚIEI CULTURALE: CINEMATOGRAFIA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

CARMEN BURCEA*

Abstract. *In the arc of time between the film transpositions of some historical events — namely the war of independence in 1877/8 in Independence of Romania (1912) and the Soviet ultimatum of June 26, 1940 in Red Handcuffs (1942) — Cinema improves its technical means and tends to become a matter of state in Romania and the screens became a seismograph of the political order. It was an era in which is established a cooperation in this field with Germany („Ciuleandra“) and Italy („Odessa on fire“).*

Keywords: *Cinema, Propaganda, Dictators, Interwar Romania.*

Alături de telefon, gramofon, telegrafia fără fir, radio, automobil, avion etc., cinematograful se înscrie în seria descoperirilor de la finele veacului XIX și zorii veacului XX. Sursă istoriografică mereu vie și instrument de cercetare de majoră relevanță, cinematografia are precis marcate data și locul nașterii: 28 decembrie 1895, prima reprezentare publică a cinematografului fraților Lumière la Paris, în „salonul indian” de la „Grand Café” (Boulevard des Capucines 14). De atunci, pelicula reflectă neconținut istoria cu multiplele sale reflexe politice, sociale, economice, morale și estetice. De atunci, pelicula are, printre atâtea alte valențe, capacitatea de a modela opinia publică, fapt pentru care regimurile totalitare, de la cel nazist și fascist la cel comunist, au uzitat, excesiv chiar, arta cinematografică în scop propagandistic. Dictatorii de celuloid și-au imortalizat astfel retorica, emfaza, gestică și verbul și s-au servit de filmul istoric, de actualități sau documentar ca instrument de propagare a doctrinei lor într-un veșmânt estetic. În anii interbelici fenomenul s-a manifestat și pe ecranele din România, devenite scenă de reprezentare a politicii culturale germane și respectiv italiene în exterior, un veritabil seismograf al ordinii politice atunci instalate. Informații de arhivă, jurnale cinematografice, articole din presa de specialitate a timpului, mărturiile „din interior” ale unor cineaști, izvodiri recuperatorii dedicate destinului acestei arte în spațiul românesc, toate acestea, coroborate, permit întrucâtva

* Absolventă a Facultății de Istorie a Universității București în 2002. Doctor în istorie din anul 2007, cercetător științific gradul III la ISPRI al Academiei Române.

(date fiind lacunele filmotecii la dispoziție) reconstituirea unor imagini proiectate odinioară (cuvântătoare abia după 1930) și motivațiile ideologice care impulsiau asemenea înfăptuiri.

În arcul de timp care desparte transpunerile pe peliculă ale unor evenimente istorice — respectiv războiul de independență din 1877/8 în Independența României (1912) și ultimatumul sovietic din 26 iunie 1940 în Cătușe roșii (1942) — cinematografia își perfecționează mijloacele tehnice și tinde să devină o chestiune de stat în România.

Ca mai toate mărcile modernității „implementate” în spațiul dominat de Carpați și Marea Neagră, și cinematograful a venit tot de la Paris. 27 mai 1896, primul reper în istoria cinematografului românesc, marchează primele proiecții în capitală, la sediul ziarului de limbă franceză *L'Indépendance Roumaine*¹. O reconstituire istorică, împletită cu surse literare (Vasile Alecsandri), avea să devină cea mai semnificativă realizare din prima vârstă a cinematografului românesc²: în septembrie 1912, premiera filmului „Independența României” (conservat la Arhiva Națională de Filme), proiectat în sala *Eforie* din București (R: Grigore Brezeanu), marca primul moment de referință³. Mai târziu, în noiembrie 1916, din necesitatea propagandei de război, se înființează la Iași, pe lângă Marele Cartier General, *Serviciul Foto Cinematografic al Armatei Române* (SFCAR) în cadrul căruia se remarcă operatori și reporteri de front precum Jean Oliva, Tudor Posmantir sau Constantin Ivanovici. Fragmente din jurnalele de actualități și reportajele filmate în primul război mondial aveau să fie montate ulterior în „Ecaterrina Teodoroiu” (R: Nicolae Barbelian, 1921), prima reconstituire cinematografică a participării României la conflagrația mondială.

Anii interbelici sunt în genere ani în care se asistă la proliferarea școlilor de cinematografie⁴ și a manualelor⁵, a revistelor de specialitate⁶ și a criticilor de film recrutați din rândurile literaților⁷, a caselor de film⁸ și a sălilor de cinema⁹. Și,

¹ Vezi rubrica mondenă *Carnetul high-life*, semnată *Claymoor* (Mișu Văcărescu).

² O evocare a aceluiași eveniment (războiul româno-ruso-turc de la 1877/8) constituia, concomitent, subiectul regizorului francez Raymond Pellerin. Pelicula sa a fost însă censurată și distrusă de autoritățile române în 1912, cu motivația că nu corespunde adevărului istoric.

³ Criticul de film Tudor Caranfil narează povestea peliculei în cartea sa *În căutarea filmului pierdut* (București, Editura Meridiane, 1988), iar fiul său, regizorul Nae Caranfil, descrie realizarea acestui prim film românesc în „Restul e tăcere” (2007).

⁴ Cristina Corciovescu, „Prezența școlilor de cinema în peisajul cinematografic al epocii 1920-1930”, în *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 115-122.

⁵ D. I. Suchianu, *Curs de cinematograf* (1932); Jean Georgescu, *Cursul experimental pentru cinematograf* (1942).

⁶ *Filmul* (1923-1924); *Cinema* (1924-1948); *Clipa cinematografică* (1925-1928); *Hollywood* (1932-1934); *Cortina* (1940-1947) etc.

⁷ Tudor Vianu, N. D. Cocea, Mihail Sebastian, Cezar Petrescu, Victor Ion Popa etc. Cf. Tudor Caranfil, „De la reflectarea publicitară la actul critic. Contribuții la studiul consemnării evenimentului cinematografic în presa românească de după primul război mondial”, în *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948*, ed. cit.: 181-194; Tudor Vlad, *Fascinația filmului la scriitorii români (1900-1940)*, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română, 1997.

⁸ Vezi Gr. Diaconu, „O ramură a culturii complet acaparată de străini. Casele de film și cinematografele centre de propagandă subversivă”, în *Țara Noastră*, no. 548, 13 martie 1934.

⁹ *Sidoli*, *Eforie*, *Aro*, *Corso*, *Colosseum*, *Capitol*, *Roma*, *Roxy*, *Scala*, *Tranon*, *Vox* etc.

desigur, a peliculelor¹⁰. După tentative eșuate, precum cea consumată în 1927, — Vasile Goldiș, ministrul Cultelor și Artelor în cabinetul Al. Averescu, întocmea atunci un regulament privitor la înființarea, construcția, instalația și funcționarea cinematografeilor în România¹¹, rămas însă literă moartă — intervenția statului în cinematografie se concretizează abia în a doua decadă, în sincronie cu state precum Germania sau Italia.

- 1933: guvernul liberal condus de I. Gh. Duca include într-un Subsecretariat de Stat, pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri, trei compartimente: turismul, radiodifuziunea și cinematografia¹².

- 1934, iulie: este aprobată legea Mavrodi sau *Legea fondului național cinematografic*¹³, un fond în jurul căruia s-au țesut aprigi dezbateri și polemici¹⁴.

- 1936: este creat Oficiul Național de Turism (ONT, condus de Adrian Corbu), având în schema sa și un Serviciu Cinematografic¹⁵, condus de regizorul și scenaristul Paul Călinescu (1902-2000), cel care, un an mai târziu doar, obținea Premiul I la Expoziția Industrială de la Paris cu documentarul „Colțuri din România“.

- 1938, 31 august: prin Decretul Lege no. 3047, ONT, și implicit Serviciul Cinematografic¹⁶, avea să fie trecut în subordinea Ministerului Propagandei Naționale. Două erau sarcinile acestui serviciu: să realizeze filme de propagandă românească și să controleze activitatea cinematografeilor din țară, având un organ special de control, respectiv *Comisia de cenzură a filmelor*¹⁷.

¹⁰ Ion Cantacuzino, *Producția cinematografică din România: 1897-1970: filmografie adnotată*, București, Editura Alo, 1998; Bujor T. Răpeanu, *Filmat în România: repertoriul filmelor de ficțiune, 1911-1969*, București, Editura Fundației PRO, 2004.

¹¹ Promulgat de regele Ferdinand prin Decretul no. 891/28 martie 1927 și publicat în Monitorul Oficial no. 70/30 martie 1927.

¹² Conducerea acestui Subsecretariat era încredințată gazetarului Alexandru Mavrodi, președinte al Sindicatului ziariștilor, director al Teatrului Național din București și președinte al Consiliului de Administrație al Societății Române de Radio. Un an mai târziu doar, Mavrodi se stingea din viață, postul său fiind preluat de Eugen Titeanu.

¹³ Fondul național cinematografic, gestionat de o comisie compusă din Tudor Vianu, Al. Rosetti, Ion Marin Sadoveanu, era constituit dintr-o taxă de 1 leu/bilet și 10 lei/metru de film importat cu scopul de a crea o bază materială a producției cinematografice românești.

¹⁴ „Propaganda românească prin film. Rolul comisiei filmelor. Lămuririle d-lui Al. Mavrodi, subsecretar de Stat“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7897, 19 mai 1934. „Organizarea propagandei prin film“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7898, 21 mai 1934. Petronius, „O industrie cinematografică românească“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7899, 22 mai 1934. „Filmul românesc în lumină nouă. Ancheta *Faciei* în rândul realizatorilor români. Ce ne spune regisorul Jean Mihail“, în *Facia*, a. XIII, no. 1053, 6 august 1934, p. 2.

¹⁵ „Trecut de la un departament la altul, ciuntit de fiecare câte puțin, fondul (*n.n.* — național al cinematografiei) a fost în cele din urmă afectat pentru finanțarea Oficiului de Turism unde se prevăzuse și existența unei secții cinematografice. În acest fel, intențiile inițiale se deformată cu totul. În noul context se urmărea, firește, realizarea unor filme de propagandă turistică și nu a unor filme artistice“. Cf. Ion Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, București, Editura Meridiane, 1965, p. 33.

¹⁶ Sediul său, situat în strada Wilson 8, construit în 1937 (estimat la 55 milioane lei), adăpostea instalațiile necesare pentru producerea filmelor de propagandă și jurnalului cinematografic, dar și birourile de turism, o sală de expoziții și laboratorul fotografic Cf. ANIC [Arhivele Naționale Istorice Centrale, București], MPN [Ministerul Propagandei Naționale], *Adrian Corbu*, Dosar 125, f. 56.

¹⁷ *Comisia de cenzură a filmelor*, constituită în septembrie 1938, era compusă de Al. Rosetti, directorul Fundațiilor Regale; Emanoil Bucuța și Adrian Maniu, membri ai Societății Scriitorilor Români; Tudor Vianu și C. Kirițescu, profesori universitari; Ștefan Șoimescu, membru în „Straja Țării“. Direcția cinematografică era deținută de I. D. Suchianu, iar Direcția tehnică a laboratoarelor și studiourilor cinematografice de Mihail Pușcariu.

Asupra criteriilor de cenzurare s-a discutat mult în epocă [Vezi Dinu Ioan Nicula, „Reflecții ale cenzurii cinematografice în presa interbelică“, în *Cenzura în spațiul românesc* (coord. Marian Petcu), Editura Comunicare.ro, București, 2006: 353-367]. În esență, rămăneau definitorii câteva principii — moralitatea, problema educativă, interesele naționale și ordinea publică: „Importul filmelor nu trebuie să fie o simplă negustorie; criteriul estetic, valoarea educativă și forța morală a producției trebuie să domine această activitate. Filmul nu mai poate fi articulat astăzi decât pe interesul spiritual al Statului“. Cf. ANIC, MPN, *Presa internă*, Dosar 381/1938, f. 236.

- 1940, august: prin Decret Lege se interzice evreilor de a fi deținători ai oricăror servicii de propagandă¹⁸.

- 1940, 20 noiembrie: Decretul Lege no. 3850, întocmit de Subsecretariatul Presei și Propagandei, prevede românizarea caselor de film, a cinematografelelor și a birourilor de voiaj și turism¹⁹.

- 1941, aprilie: Generalul Ion Antonescu, Conducător al Statului Român și Președinte al Consiliului de Miniștri, emite un *Decret lege pentru înființarea administrației comerciale a ONC*²⁰.

Administrația ONC²¹ avea drept sarcină să producă documentare culturale, de actualități și artistice de toate metrajele; să înființeze studiouri; să creeze o organizație specială pentru importul și distribuirea de filme străine în România; să facă orice alte operațiuni pentru realizarea operei de propagandă a statului și de artă și cultură prin filmul românesc. Avea exclusivitatea producției jurnalelor sonore de actualități, portretelor oficiale, folosirea fotografiilor și reportajelor în imagine.

Inexorabil, intrarea țării în război a accentuat producția jurnalelor de război și actualități în detrimentul filmelor artistice sau documentarelor culturale. ONC a intrat în subordinea Statului Major al Armatei, iar „cinematografiștii” au fost angrenați în propaganda de război. Astfel, sortii celei de a șaptea arte au depins, în anii conflagrației, de alianțele politice²².

În 1943, ceea ce părea un alt început — crearea societății cinematografice româno-italiene *Cineromit* — avea să fie brutal curmat de destinul postbelic al României.

Cooperarea cinematografică cu cel de-al III-lea Reich

Ideologia național-socialistă și epurarea cinematografiei de marxiști și evrei a provocat declinul acestei arte în Germania²³. Dacă Adolf Hitler s-a mărginit la ipostaza de cinefil, admirator al regizorilor oficiali Karl Ritter* și Leni Riefenstahl**, Joseph Goebbels a fost cel care, intuindu-i forța de care poate dispune, a coordonat cinematografia, instituind *Reichsfilmkammer* (septembrie 1933).

Protagonist el însuși într-o poveste de dragoste cu o actriță — cehoaica Lida Baarova (1914-2000) — ministrul german al Propagandei, judecat prin prisma adnotărilor din jurnalul său, se dovedește a fi nu doar un simplu cinefil, ci și un

¹⁸ La 8 august 1940 regele Carol al II-lea aproba Decretul Lege no. 2560 privind *statutul juridic al locuitorilor evrei din România*, semnat de primul-ministru Ion Gîruntu și de ministrul Justiției Ion V. Gruia.

¹⁹ ANIC, MPN, *Adrian Corbu*, Dosar 47, f. 60.

²⁰ *Monitorul Oficial*, no. 82/5 aprilie 1941: 1842-1845 (înființarea Oficiului Național Cinematografic).

²¹ Organele de conducere erau reprezentate de comitetul director (compus dintr-un tehnician/inginer de specialitate, un economist, un om de cultură) și de director Cf. ANIC, MPN, *Contencios*, Dosar 14, f. 12 (organizarea Administrației Comerciale Oficiului Național al Cinematografiei).

²² Vezi excelenta lucrare semnată Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc 1940-1950*, Editura Militară, București, 1996.

²³ Siegfried Krakauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, London, 1947; David Stewart Hull, *Film in the Third Reich, A Study of the German Cinema 1933-1945*, Berkeley, Los Angeles, 1969.

* Karl Ritter: *Urlaub auf Ehren Wort* (Permisie pe cuvânt de onoare), 1938; *Kadetten* (Soldați), 1941; *Stukas*, 1941; *G.P.U.*, 1942.

** Leni Riefenstahl (1902-2003): *Triumph des Willens* (Triumful voinței, 1934) — film de propagandă care surprinde aspecte din cadrul celui de al VI-lea Congres al partidului nazist de la Nürnberg; *Olympia*, 1938 — film documentar realizat cu prilejul Olimpiadei de la Berlin din 1936.

cronicar temeinic și un pătrunzător analist al fenomenului, urmărind cu asiduitate și nu fără obiectivitate producțiile americane, sovietice, italiene, ungurești ș.a. asupra cărora emite judecăți de valoare și sentințe. Era cenzor și planificator deopotrivă. Exportul de film echivala, în optica sa, cu o formă de expansiune și era considerat drept „cea mai eficace armă de propagandă”: „Foarte intensificat exportul de filme. Fără a ține seamă de profit. Peliculele proiectate în exterior sunt una din armele noastre de propagandă cele mai eficace. Nu este nevoie ca ele să aducă bani, pot chiar să coste”²⁴.

Una din zonele predilecte pentru exportul peliculelor germane era România, care, îndeosebi după aderarea la Pactul Tripartit (23 noiembrie 1940), devine un stat colinear. După o perioadă marcată de dificultăți datorate elementului semit, deținător până nu de mult al majorității cinematografelor din țară și responsabil de boicotul producțiilor germane, se prefigura o intensificare a penetrației filmului german pe piața românească²⁵.

Regresul artelor și literelor în Germania hitleristă se resimțise însă puternic în România și se repercutase negativ asupra relațiilor culturale bilaterale. Nu puțini erau intelectualii români care evocau nostalgic „Germania de odinioară”. Și, deși răzbătea convingerea că „poporul german va ieși din psihoza în care trăiește”²⁶, la București deplângerea acestei stări de fapt era însoțită de interdicerea unor scrieri semnate Thomas Mann (1875-1955) — Premiul Nobel pentru Literatură (1929)²⁷. Autorul *Muntelui vrăjit* alesese exilul. Și la fel vor fi procedat Erich Maria Remarque (autorul nuvelei *Nimic nou pe frontul de vest*, ecranizare de succes în 1930) sau Marlene Dietrich (*Îngerul albastru*, 1930).

Un excurs în linii foarte generale privind relațiile culturale bilaterale în acest interval ar include câteva mențiuni obligatorii: activitatea Institutului German din București și a Institutului Cultural Român din Berlin²⁸; activitatea Societății Germaniștilor din România (1930) și sărbătorirea centenarului Goethe la București (1932)²⁹; prezența unor conferențieri precum Ioan Lupaș și Virgil Madgearu³⁰ sau Gheorghe Brătianu³¹ la Universitatea din Berlin; vizite ale unor personalități germane la București precum profesorul Kurt Thomas de la Academia de Muzică din Berlin (1937)³² sau directorul presei din cadrul ministerului german al Propagandei, Jacob Fries (1939)³³; vizite de recreere ale unor studenți germani³⁴

²⁴ *I diari di Goebbels 1939-1941* (a cura di Fred Taylor), Sperling & Kupfer Editori, Milano, 1984, p. 382 (15 aprilie 1941).

²⁵ P.L., „Căile de penetrațiune ale filmului german. Ce ne declară conducătorii Oficiului Cinematografiei Românești”, în *Arta*, a. I, no 1, 21 mai 1941, p. 2.

²⁶ T. Brănișteanu, în *Cuvântul Liber*, a. III, no. 13 (1935), p. 6.

²⁷ ANIC, MPN, *Presa externă*, Dosar 850.

²⁸ Fiecare dintre aceste institute era condus de câte un lingvist, respectiv Ernst Gamillscheg și Sextil Pușcariu.

²⁹ Cu acest prilej apărea *Revista Germaniștilor Români*, sub direcția lui Simion Mândrescu, titularul primei catedre de germanistică de la Universitatea din București (1904-1937). Cf. ANIC, MPN *Informații*, Dosar 312.

³⁰ *Cuvântul Liber*, a. II, no. 31, 9 iunie 1934, p. 10.

³¹ *Lupta*, a. XV, no. 4280, 30 ianuarie 1936, p. 1.

³² ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 1995.

³³ ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 2392.

³⁴ ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosare 1403; 1397, f. 2; 1653, f. 2; 1644, f. 3.

sau stagii de practică în industria petrolului³⁵; schimbul de corespondenți de presă³⁶ ș.a.

O mențiune deosebită se cuvine Camerei de Comerț Germano-Române din Berlin, care își propunea să intensifice schimburile economice între cele două state, dar susținea și propaganda culturală și turistică. În 1934, în salonul situat pe Unter den Linden, Legația română a organizat expoziția „România turistică” — covoare oltenesti și basarabene, costume naționale, icoane și vase de ceramică specifice, toate împrumutate de la Muzeul de Artă Națională din București, au putut fi atunci admirate de berlinezi³⁷. O altă acțiune a sa a constat, în 1935, în concursul pe care l-a acordat casei de producție *Cine Alianz Film* la realizarea filmului „Die Herrin von Câmpina” („Domnița din Câmpina”, R: Johannes Meyer). Acțiunea a fost însă una falimentară, filmul nerealizându-se în varianta inițială din dispoziția Ministerului Apărării Naționale, din motive lesne de înțeles: prezența cadrelor regiunii petrolifere³⁸. Supus cenzurii românești avea să fie și filmul propagandistic „Calea pe apă. Rin — Main — Dunăre”, care își propunea „să demonstreze însemnătatea Europei Centrale și să documenteze cu privire la schimbul de mărfuri între statele dunărene și Germania”³⁹.

Rezultatul colaborării româno-germane în domeniul strict al cinematografeiei⁴⁰ s-a concretizat într-o serie de *coproducții**, *producții germane cu unele secvențe turnate în România*** , precum și o *ecranizare* după romanul „Dracula” de Bram Stoker***. O mențiune aparte revine filmului „Ciuleandra”, deschizător al unei noi ere în cinematografia română ca prim film sonor românesc „muzical și vorbit”, o marcă a casei *Deutsch-Rumanische Produktions Gesellschaft*⁴¹. Despre această peliculă însă, Ion Cantacuzino, istoriograful prin excelență al cinematografeiei în România, relatează: „Subiectul ar fi putut avea elemente cinematografice interesante, dar n-a ieșit din el decât o tristă melodramă, care provoca râsul, fiindcă actorii germani jucau roluri de țărani români vorbind cu accent berlinez (...) Rezultatul a fost un fiasco artistic și prilejul unei campanii de presă care n-a făcut nici un bine ideii de film românesc”⁴².

³⁵ ANIC, MPN, Dosar 443, f. 77.

³⁶ Cf. ANIC, MPN, *Informații*, Dosar 443, f. 85: reprezentanții presei germane acreditați la București erau organizați în „Reichsverband der Deutschen Presse” — Asociația Corespondenților Presei Germane. Cf. ANIC, MPN, *Informații*, Dosar 488, f. 2-3 s-au înregistrat însă și momente tensionate precum cel din august 1935 — expulzarea ziaristului Friedrich Weber de la *Völkischer Beobachter*. Cf. ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 1585, f. 2: de la Berlin, Petre Ilcuș îl recomanda pe Sven Schacht, redactor la *Berliner Tageblatt*, iar Constantin Noica de pildă era corespondentul redacției *Buna Vestire* la Berlin.

³⁷ ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 1275/ 1934-1935, f. 1, f. 22-23.

³⁸ ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 1475/1935, f. 1-6 (Premiera bucureșteană a avut loc abia în 1938).

³⁹ ANIC, MPN, *Propaganda*, Dosar 1490/ 1935-1936, f. 3.

⁴⁰ „Filmografia producției naționale de filme (1897-1946)”, în *Caiet de documentare cinematografică*, no. 3, martie 1963, p. 91-109.

⁴¹ D. Max Schloss, directorul societății germano-române de producție ne vorbește despre Ciuleandra, în *Rampa*, a. XV, no. 3832, 28 octombrie 1930.

⁴² Ion Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, ed. cit., p. 30.

* *Țigăncușa din iatac* (R: Alfred Halm, 1923); *Venea o moară pe Siret* (R: Martin Berger, 1929); *Ciuleandra* (R: Martin Berger, 1930); *Nunta Țigăncii din Văleni* (R: Carl Boese, Jean Mihail, 1930/1); *Visul lui Tănase* (R: Bernd Aldor, Constantin Tănase, 1932); *Lupii din muntele Suru* (R: Joup Rubner, 1939).

** *Domnița din Câmpina* (R: Johannes Meyer, 1936); *Atac la Baku* (R: Fritz Kirchoff, 1942).

*** *Nosferatu* (R: F. W. Murnau, 1922).

Dacă „Ciuleandra“ (titlul german „Verklugene Traume“ / „Visuri spulberate“), film reprezentativ pentru colaborarea româno-germană și subvenționat de statul român, a fost considerat de cronicarii de specialitate un eșec⁴³, cu totul altă soartă va avea „Cătușe roșii“ (titlul italian: „Odessa in fiamme“ / „Odessa în flăcări“) — exaltat de critică și premiat la cel mai important festival de film din epocă: Festivalul de la Veneția.

*De la „telefoanele albe“ la „Cămașa neagră“
și lanterna magică fascistă*

Destinul cinematografului italiene în epoca interbelică era conex regimului politic (1922-1943)⁴⁴. Benito Mussolini considera a șaptea artă drept „arma cea mai puternică a Statului“, iar ginerele său, contele Galeazzo Ciano, subsecretar de Stat pentru Presă și Propagandă, a identificat cinematograful ca fiind unul din cele mai eficiente instrumente de propagandă⁴⁵. Institutul LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa, 1924), organismul care monopoliza informația prin intermediul așa-numitelor *cinegiornali**, producea documentare și furniza fotografii oficiale ziarelor și revistelor⁴⁶. Progresele Italiei și prestigiul său în plan internațional erau teme recurente, iar artefice suprem era Ducele, devenit astfel un „superstar“ surprins în cele mai diverse ipostaze. Mino Argentieri, reputat studios al fenomenului, remarcă: „Precum eroii vechilor scurtmetraje de comedie care pendulau de la o meserie la alta, ducele a fost prezentat într-o sumedenie de versiuni: președinte al Consiliului de miniștri, pe ogoarele din Romagna, în familie, călare în grădina de la Vila Torlonia, la seceriș, sportiv, înotător, pilot, orator, automobilist, motociclist“⁴⁷.

Toate „bătăliile“ sale — a grâului, a lirei, cea demografică sau din Abisinia — erau imortalizate pe peliculă, surclasând astfel actori *en vogue* precum Amedeo Nazzari sau Vittorio de Sica. Mussolini era protagonist, supervisor (a asistat personal la turnarea unor filme istorice precum „Scipione l'Africano“), dar și primul spectator: reședința sa, Villa Torlonia, era locul unde se organizau proiecții private rezervate *entourage*-ului lui Mussolini cu oarecare apetențe pentru cinematografie.

În primul deceniu (1922-1933), politica culturală fascistă, încă nedefinită, nu interferează semnificativ în activitatea cinematografică. Este așa-numita epocă

⁴³ Sell, „Maidan cinematografic“, în *Rampa*, a. XV, no. 3836, 1 noiembrie 1930; „Cum se face propagandă... românească prin filmele sonore“, în *Universul*, a. XLVIII, no. 270, 1 noiembrie 1930.

⁴⁴ Ugo Capitani, „La cinematografia nella legislazione fascista“, în *Bianco e Nero*, a. V, no. 9, settembre 1941, p. 13-23.

⁴⁵ Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze, 1974: 124. G. N. PAGE, *L'americano di Roma*, Longanesi, 1950, p. 437.

⁴⁶ G. P. Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano, 1975; M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1977; Jean A. Gill, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni editore, Roma, 1981.

⁴⁷ M. Argentieri, *L'occhio del regime...*, ed. cit., p. 38-39.

* *Cinegiornali*: scurte documentare (mute până în 1931) despre Mussolini și realizările fascismului, despre evenimentele politice interne și internaționale ale vremii, proiectate în toate sălile de cinema.

„dei telefoni bianchi“⁴⁸. Trecerea de la filmele de evaziune la cele de propagandă se produce în deceniul următor, *Camicia nera* (R: Gioacchino Forzano, 1933) fiind una din producțiile reprezentative pentru această turnură. Intervenția efectivă a fascismului în domeniul cinematografic are loc așadar în a doua jumătate a anilor '30, iar Luigi Freddi, care se remarcase prin întocmirea (în 1934) a două rapoarte privind situația cinematografiei italiene, adresate lui Mussolini și respectiv lui G. Ciano⁴⁹, avea să ghideze politica cinematografică a regimului cu misiunea de a aduce la ordine acest sector din ipostaza de director general al Cinematografiei (1934-1939).

Un excelent instrument de promovare a culturii cinematografice și de prestigiu al Italiei în lume devenise *Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia* (1932). An de an s-a organizat cu tot mai mult fast și a prezentat un interes deosebit pentru „aliatul“ J. Goebbels⁵⁰. Un rol important a revenit *Centrului Experimental de Cinematografie* (1935), sub direcția lui Luigi Chiarini, care edita revista *Bianco e Nero*⁵¹. La acestea s-a adăugat o altă inițiativă a Direcției Generale a Cinematografiei: crearea, la periferia Romei, a studioului *Cinecittà* (1937), care urma să devină cel mai important studio cinematografic din Europa.

În România, actualitățile italiene devin cunoscute prin „lanterna magică“ fascistă. Documentarele produse de Institutul LUCE reprezentau cea mai atractivă cale de propagandă italiană în România: discursurile Ducei⁵², călătoriile sale⁵³, marcarea anilor fasciști⁵⁴ și a realizărilor fasciste în economie și infrastructură⁵⁵, propaganda de război⁵⁶ sau transpunerea pe peliculă a unor teme curente ale propagandei culturale⁵⁷, ilustrarea unor regiuni din Italia⁵⁸ ș.a. — toate făceau adevărate turnee la sediile fasciilor locale (Cluj, Arad), consulatele italiene din Galați, Cluj sau Constanța, salonul școlii „Regina Margherita“ din București,

⁴⁸ „În general, filmele din această perioadă erau de tip sentimental, de evaziune, caracterizate de scene turnate în apartamente de lux, cu domni mustăcioși în frac și cu doamne care purtau rochii de seară cu spatele decoltat, întinse pe canapele mari acoperite cu mătase vorbind senine la telefoane albe...“. Cf. Philip V. Cannistraro, „Il cinema italiano sotto il fascismo“, în *Storia contemporanea*, Rivista trimestrale di studi storici, a. III, no. 3, settembre 1972, p. 413-463 (425).

⁴⁹ Luigi Freddi, *Il cinema*, Roma, l'Arnica, 1949.

⁵⁰ AS LUCE, Il cinema a Venezia, „L'inaugurazione della Settimana Cinematografica“, Giornale Luce C0073, 09/09/1940. IX Mostra del cinema „La Mostra del cinema. Venezia: Alcuni aspetti della IX Mostra Internazionale d'Arte cinematografica“, Giornale Luce C0177, 08/09/1941; X Mostra del cinema „Venezia — Cronaca della X Mostra del cinema — L'arrivo del Ministro Goebbels“, Giornale Luce C0278, 08/09/1942; Goebbels a Venezia per la Mostra del Cinema, Giornale Luce B1565, 16/08/1939; Venezia. Al Lido di Venezia personalità e divi per la mostra del cinema, Giornale Luce B1566, 16/08/1939.

⁵¹ AS LUCE, Italia, Roma. Alfieri e il Direttore generale per la cinematografia visitano il Centro Sperimentale di Cinematografia, nuova creazione del Ministero della Stampa e Propaganda, Giornale Luce B0793, 04/12/1935.

⁵² „Discorso di Sua Eccellenza, il Capo del Governo a Napoli“, „Il Discorso del Duce a Milano“, „Mussolini parla“, „Discorso del Duce a Torino“.

⁵³ „Viaggio del Duce in Germania“, „Visita del Duce in terra di Puglia“, „Giornate del Duce in Lombardia“.

⁵⁴ „Anno VII“, „Otto anni di Fascismo“, „Anno IX“, „Camicia nera“.

⁵⁵ „Industria idroelettrica in Italia“, „Ponte Mestre-Venezia“.

⁵⁶ „Armata Azzurra“, „Armi nostre“, „Crociera Atlantica“, „Guerra nostra“.

⁵⁷ „Per la protezione della stirpe“, „Alle madri d'Italia“, „L'alfabeto di Roma nel mondo“, „Cronaca dell'Impero“.

⁵⁸ „Campeggi Mussolini“, „Toscana“, „Visioni dell'Italia“, „Sabaudia“.

sediul Institutului de Cultură Italiană, sălile de cinema *Royal* din Cluj sau *Dalles* din București. După fiecare proiecție, se întocmeau rapoarte trimise către Minculpop, care conțineau câteva elemente fixe: locul proiecției, numărul participanților, reacțiile consemnate în presa locală etc.

În 1941 introducerea filmelor artistice italiene în România făcea obiectul unor înțelegeri perfectate de atașatul de presă italian Amor Bavaj* cu Ion Cantacuzino**, directorul cinematografin în România⁵⁹. Vizionate pe marile ecrane, multe din proiecțiile italiene s-au bucurat de o presă bună⁶⁰, cu toată concurența filmelor franceze și penetrarea filmului german în România⁶¹, iar divelor precum Alida Valli sau Clara Calamai și „junilor primi” precum Vittorio de Sica sau Fosco Giachetti le erau dedicate articole elogioase în presa de specialitate.

Proiecțiile Axei pe pânza ecranelor românești

Cu predilecție după 1940, piața cinematografică românească începe să fie disputată de casele de producție din Germania — UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) și din Italia — LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa) și să reprezinte tot mai mult o piață de desfacere pentru „aliații” săi. „Micul segment al sortilor cinematografin demonstrează că pactul de oțel și apropierea ideologice nu împiedicaseră iritații de natură strategică între italieni și nemți”⁶². În aceste condiții, ONC (Oficiul Național al Cinematografin) avea să se lanseze în tratative de colaborare cu organisme omoloage.

Mai mult sau mai puțin voalat, între cinematografia italiană și cea germană se dădea o luptă pentru supremație, iar adnotările ministrului german J. Goebbels (conservate de autorul însuși în camera blindată subterană a Reichsbank) nu lasă spațiu interpretărilor: „(...) controlez statutul Camerei Cinematografice Internaționale***. Bine schițat. Trebuie să concentrăm totul la Berlin, chiar dacă italienii protestează. Suntem noi marea putere a cinematografin europene”⁶³.

Atașatul de presă din cadrul Legației italiene la București, Amor Bavaj, sesiza just această concurență italo-germană pentru piața cinematografică româ-

* Amor Bavaj (1907-1987): licențiat în Drept la Macerata (1928) și Științe Politice la Roma (1930); atașat de presă în cadrul Ministerului Culturii Populare cu misiuni la Madrid (1937), Belgrad (1939), București (1941-1943); din 1948 funcționează în cadrul Ministerului Afacerilor Externe; avea să devină ulterior consilier de presă la Frankfurt (1949) și Bonn (1952); își încheie activitatea diplomatică (1972).

** Ion I. Cantacuzino (1908-1975): cineast; fiul actriței Maria Filotti; licențiat în litere și filosofie la Universitatea din București; medic psihiatru; membru al grupării *Criterion*; a scris *Uzina de basme* (1935).

*** Camera internațională de cinema, fondată în iulie 1941 la Berlin, cuprindea cineastii din Germania, din toate țările ocupate, precum și din Suedia și Spania. Reprezentantul României era M. V. Pușcariu.

⁵⁹ ACS, MCP, DGP, Romania, b. 190. Raport întocmit de Amor Bavaj, București 15 octombrie 1941.

⁶⁰ *Vremea* din 1 martie 1942 scria: „Italia a obținut o victorie într-un sector în care americanii păreau să dețină monopolul exclusiv”; lauda producții italiene precum *Tosca*, *Luce nelle tenebre*, *Ore nove, lezione di chimica* și conchidea: „s-a distrus astfel mitul filmului american”. *Viața* din 7 martie 1942 publica o recenzie la filmul *De la Alcazar la Madrid*. *Acțiunea* din 11 martie scria despre *Tosca*. *Timpul* din 12 martie dedica o elogioasă cronică filmului *La Corona di Ferro*. *Porunca Vremii* din 13 aprilie 1942 publica sub semnătura Ella George articolul „Filmul italian”: „Italianii nu puteau să nu strălucească în această ultimă formulă de artă modernă: cinematografia. Filmul italian va avea cu siguranță un Michelangelo al său, un Tiziano sau un Dante al său”.

⁶¹ ACS, MCP, DGP, Romania, b. 191. Raport semnat de Amor Bavaj despre pătrunderea producțiilor cinematografin germane pe piața românească, București, 30 aprilie 1942.

⁶² Mino Argentieri, *L'asse cinematografica Roma-Berlino*, Napoli, Edizioni Libreria Sapere, 1986, p. 149.

⁶³ *I diari di Goebbels 1939-1941*, ed. cit., p. 322 (13 martie 1941).

nească: „Se observă un crescând nervozism al organelor germane însărcinate cu propaganda și difuzarea filmului german în această țară, datorită afirmării sigure a filmului italian nu doar pe piața românească, ci acolo unde contează cel mai mult, în gustul publicului român”⁶⁴.

Documente conservate în Arhiva de Stat din Roma (ACS), fondul Ministerul Culturii Populare (Minculpop), atestă că propaganda germană prin film în România era atent monitorizată de către diplomații italieni. De pildă, un bilanț al anului cinematografic 1941, întocmit de italieni, confirma faptul că proiecții germane precum *Bestiile roșii*, *Calea triumfului*, *Șapte ani de ghinion*, *Stukas* fuseseră bine primite de publicul din România⁶⁵. Apoi, Legația italiană din București solicita ministerului de resort un aparat de proiecție cinematografică, dotare pe care Legația germană o exploata cu succes: „În vreme ce Legația Germaniei organizează de două ori pe săptămână spectacole cinematografice la care sunt invitate personalități românești și corpul diplomatic, nu e de conceput să rămânem total inactivi în acest domeniu”⁶⁶.

Periodic, se întocmea o revistă a presei care dezbătea chestiunea pătrunderii filmului german în România. Aflăm de pildă că *Unirea* (20 martie 1942) semnală sosirea unei delegații germane la București cu scopul de a intensifica difuzarea filmelor germane⁶⁷, iar *Viața* (30 aprilie 1942) descria lupta filmului german pentru afirmare pe piața românească, dominată de filme americane și condusă de cercuri evreiești, care obstaculează prin orice mijloc penetrația germană⁶⁸.

După 23 august 1944, fenomenul epurării va afecta și breasla criticilor cinematografici. Erau vizați de această dată „colaboraționiștii care au vizitat prea des birourile Oficiului Cinematografic Românesc, scriind, cu bucata, duzina sau linia, articole elogioase despre *minunatele* vedete germane”⁶⁹.

A fost odată... Cineromit

Un acord special avea să se încheie între ONC și LUCE, în vederea realizării unor coproducții cinematografice italo-române. Lui Constantin Ivanovici* i se încredințase misiunea de negociator la Roma. În 1942, delegațiile celor două organisme se reuniau la Brașov și București pentru strângerea relațiilor cinematografice italo-române⁷⁰, iar la 4 iunie 1943 se înființa *Cineromit* — societate ci-

⁶⁴ Carmen Burcea, *Romania nei dossier Minculpop. Raccolta di documenti/ România în dosarele Ministerului Culturii Populare italiene. Culegere de documente*, București, Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, 2008; *Cinema*/29: 57.

⁶⁵ *Ibidem*, *Cinema*/37, p. 67-68.

⁶⁶ *Ibidem*, *Cinema*/36, p. 66-67.

⁶⁷ *Ibidem*, *Cinema*/30, p. 58-59.

⁶⁸ *Ibidem*, *Cinema*/31, p. 62-63.

⁶⁹ „Purificarea presei cinematografice”, în *Spectator*, a. II, no 50, 8 octombrie 1944.

⁷⁰ Delegația italiană era compusă din: Eitel Monaco, directorul Cinecittà; Giovanni de Tomassi, director în Minculpop; Mario Forni, vicedirector CEFI; Grimaldi, director comercial ENIC. Delegația română: M. V. Pușcariu, directorul Cinematografiei; I. Cantacuzino, director în MPN; Ion Sava, regizor TNB; Paul Călinescu, subdirector MPN. Cf. ANIC, Mpn, *Presa internă*, Dosar 601, f. 68.

* Constantin Ivanovici (1896-1978): operator pe fronturile care au văzut România beligerantă în prima jumătate de veac XX; președinte al Uniunii Caselor de Film din România (1937); șeful serviciului de import și difuzare a filmelor în cadrul Oficiului Național Cinematografic.

nematografică româno-italiană care își propunea distribuirea de filme italiene pe piața românească, realizarea unor coproducții și fondarea unui studio⁷¹. Reacția ministrului J. Goebbels vizavi de această cooperare a fost una extrem de negativă, căci după introducerea obligativității studiului limbii italiene în școlile românești, germanii pierdeau din nou teren în fața propagandei italiene: „Italienii ne creează dificultăți de toate tipurile. Acum sunt pe punctul de a crea o casă de producție la București, desigur cu mijloace insuficiente. Vor, cu orice preț, o felie din tort și, în privința asta, nu-i nimic de făcut cu ei”⁷².

Prezențele românești de până atunci în cadrul Festivalului de la Veneția fuseseră încununate cu succes: în 1939 „Țara moșilor”⁷³ obținuse premiul pentru filmul documentar, iar în 1941 „România în lupta contra bolșevismului”⁷⁴ își adju-decase unicul premiu la aceeași secțiune a filmului documentar. *Cineromit* avea să contribuie la acest palmarés cu *Odessa în flăcări*⁷⁵.

Odessa in fiamme (R: Carmelo Carmine Gallone⁷⁶, 1942), un film de război, cu iz propagandistic, antisovietic și antibolșevic, înfățișează intrarea armatei ruse în Basarabia după ultimatumul adresat României în iunie 1940. Premiera a avut loc în cadrul Festivalului Internațional de la Veneția (septembrie 1942) obținând premiul Bienalei⁷⁷. Cenzurată și distrusă mai apoi de autoritățile comuniste, recent redescoperită în arhivele italiene (2000), pelicula a fost realizată atât în Italia (la Cinecittà), cât și în România (exterioarele), o singură scenă fiind filmată la Odesa — aceea care surprinde scările devenite celebre în „Crucișătorul Potemkin” (R: Serghei M. Eisenstein, 1925). Scenariul îi aparținea lui N. Kirițescu, directorul Teatrului Național din Cluj și vicepreședinte al Societății Autorilor Dramatici români, iar rolul principal era interpretat de artista Maria Cebotari⁷⁸.

Filmul *Escadrila albă* (R: Ion Sava, 1943) a fost realizat după un scenariu de Ion Sava, inspirat din activitatea escadrelor sanitare pilotate de femei, infir-

⁷¹ Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 326; Ion Cantacuzino, *Întâlniri cu cinematograful, amintiri*, București, Editura Alo, 1997; *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romana 1941-1946*, a cura di Veronica Lazăr e Piero Silva, Roma, ItaroArte, 2003.

⁷² Apud Mino Argentieri, *L'asse cinematografica Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli, 1986, p. 135.

⁷³ [Traian Popescu] Tracipone, „Detalii asupra filmului *Odessa* și asupra celorlalte realizări româno-italiene”, în *Cinema*, an XIX, no. 578, 21 iulie-1 august 1942.

⁷⁴ *România a primit premiul Bienalei*, în *Universul*, a. 59, no. 256, 19 septembrie 1942. Și presa centrală italiană a relatat cu entuziasm evenimentul: *Meridiano* anunța premiera filmului de colaborare italo-română; *Tevere* menționa prezența lui Al. Marcu, ministru subsecretar de Stat la ministerul Propagandei, la proiecția filmului; *Giornale d'Italia* afirma că România intră cu curaj în noua producție cinematografică europeană Cf. „Succesul filmului *Odessa în flăcări* la Roma”, în *Universul*, a. 59, no. 285, 18 octombrie 1942.

⁷⁵ *Țara moșilor* (R: Paul Călinescu): film-eseu cu un comentariu al lui Mihail Sadoveanu.

⁷⁶ *România în lupta contra bolșevismului* (R: Paul Călinescu). Acest film, un colaj de jurnale de război privind participarea României la războiul din Răsărit, a făcut carieră în epocă, fiind amplu folosit în propaganda noastră externă. Vezi cronicile timpului: *Cortina*, 27 septembrie 1941; *Il Gazzettino*, 7 septembrie 1941; *Corriere della Sera*, 7 septembrie 1941; *Gazzetta del Popolo*, 14 septembrie 1941; *Film Quotidiano*, 7 septembrie 1941.

⁷⁷ Carmine Gallone (1886-1973): regizor italian renumit pentru *Ultimele zile ale orașului Pompei* (1926) și *Scipio Africanul* (1937). Vezi Pasquale Iaccio, *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguri, 2003.

⁷⁸ Maria Cebotari (1910-1949): soprană și actriță. *Cortina* (n. 110) anunța la 25 iulie 1942: „Atențiune, amatori de autografe! Sosește din Italia în România caravana filmului *Odessa*, condusă de regizorul Carmine Gallone și Maria Cebotari”. Fiecare sosire a sa la București se constituia într-un eveniment. Cf. *Bis*, a. II, no. 77, 12 martie 1944.

miere pe frontul din Rusia. Ion Cantacuzino preciza că „la baza scenariului a stat o idee a scriitoarei Zucatti-Bora“, însă titlul și scenele de front erau inspirate din scrierea corespondentului de război George Axinteanu⁷⁵. La turnarea scenelor de război, platoul de filmare a fost vizitat de Majestățile regale⁷⁶. Din nefericire, filmul s-a pierdut, publicațiile epocii restituindu-ne doar câteva fotografii.

Visul unei nopți de iarnă (R: Jean Georgescu, 1946) era o ecranizare după piesa omonimă a dramaturgului Tudor Mușatescu. La primul tur de manivelă al noului film românesc, regele Mihai I a vizitat platoul de filmare⁷⁷. Cu această peliculă, realizată în condițiile dificile ale războiului — diferendele italo-germane, semnarea armistițiului de către Italia (8 septembrie 1943), bombardamentele asupra Bucureștilor, evenimentele de la 23 august 1944 și capitularea Germaniei — se încheia o epocă în istoria cinematografiei române.

Cineromit era sortită disoluției, neputând supraviețui în condițiile creării celor două blocuri antagonice est-vest și, ulterior, a naționalizării industriei cinematografice în România (1948).

BIBLIOGRAFIE

Surse inedite

Archivio Storico dell'Istituto Luce;
Arhivele Naționale Istorice Centrale, București. Fondul Ministerul Propagandei Naționale.

Surse editate

Burcea, Carmen, *Romania nei dossier Minculpop. Raccolta di documenti/ România în dosarele Ministerului Culturii Populare italiene. Culegere de documente*, București, Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, 2008.

Instrumente de lucru

Secolul cinematografului. Mică enciclopedie a cinematografiei universale. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989;
„Filmografia producției naționale de filme (1897-1946)“, în *Caiet de documentare cinematografică*, no. 3, martie 1963, p. 91-109;
Cantacuzino, Ion, *Producția cinematografică din România: 1897-1970: filmografie adnotată*, București, Editura Alo, 1998;
Râpeanu, Bujor T., *Filmat în România: repertoriul filmelor de ficțiune, 1911-1969*, București, Editura Fundației PRO, 2004.

Jurnale / Memorii

I diari di Goebbels 1939-1941 (a cura di Fred Taylor), Sperling & Kupfer Editori, Milano, 1984;
Cantacuzino, Ion, *Momente din trecutul filmului românesc*, București, Editura Meridiane, 1965.

Lucrări

Argentieri, Mino, *L'asse cinematografica Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli, 1986;

⁷⁵ „Realizarea filmului de război *Escadrila Albă*“, în *Universul*, an. 59, no. 264, 27 septembrie 1942. George Axinteanu, *Escadrila albă: Biruitorii, oameni cu suflete de zei*, București, Editura Cugetarea-Georgescu Delafras, 1943.

⁷⁶ *Universul*, a. 59, no. 274, 6 octombrie 1942.

⁷⁷ Cf. *Spectator*, a. II, no. 21, 24 februarie 1944.

- Argentieri, Mino, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1977;
- Domenico, Viorel *Istoria secretă a filmului românesc 1940-1950*, Editura Militară, București, 1996;
- Krakauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, London, 1947.

Studii

- *** *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971;
- *** *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romena 1941-1946*, a cura di Veronica LAZĂR e Piero SILVA, Roma, Itaro-Arte, 2003;
- Philip V. Cannistraro, „Il cinema italiano sotto il fascismo“, în *Storia contemporanea*, Rivista trimestrale di studi storici, a. III, no. 3, settembre 1972, 413-463.

Articole

- „Propaganda românească prin film. Rolul comisiei filmelor. Lămuririle d-lui Al. Mavrodi, subsecretar de Stat“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7897, 19 mai 1934;
- „Organizarea propagandei prin film“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7898, 21 mai 1934;
- Petronius, „O industrie cinematografică românească“, în *Viitorul*, a. XXVI, no. 7899, 22 mai 1934;
- „Filmul românesc în lumină nouă. Ancheta *Faciei* în rândul realizatorilor români. Ce ne spune regisorul Jean Mihail“, în *Facia*, a. XIII, no. 1053, 6 august 1934, p. 2;
- D. Max Schloss, directorul societății germano-române de producție ne vorbește despre Ciuleandra, în *Rampa*, a. XV, no. 3832, 28 octombrie 1930;
- Sell, „Maidan cinematografic“, în *Rampa*, a. XV, no. 3836, 1 noiembrie 1930;
- „Cum se face propagandă... românească prin filmele sonore“, în *Universul*, a. XLVIII, no. 270, 1 noiembrie 1930;
- Ugo Capitani, „La cinematografia nella legislazione fascista“, în *Bianco e Nero*, a. V, no. 9, settembre 1941, p. 13-23;
- P.L., „Căile de penetrațiune ale filmului german. Ce ne declară conducătorii Oficiului Cinematografiei Românești“, în *Arta*, a. I, no. 1, 21 mai 1941, p. 2;
- [Traian Popescu] Tracipone, „Detalii asupra filmului *Odessa* și asupra celorlalte realizări româno-italiene“, în *Cinema*, an XIX, no. 578, 21 iulie – 1 august 1942;
- „Realizarea filmului de război *Escadrila Albă*“, în *Universul*, an. 59, no. 264, 27 septembrie 1942.
- „Purificarea presei cinematografice“, în *Spectator*, a. II, no. 50, 8 octombrie 1944.