MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR

CRISIA

LII

ORADEA • 2022

RELANSAREA INDUSTRIEI CINEMATOGRAFICE ROMÂNE ȘI PROPAGANDA ITALIANĂ (1942)

Veronica TURCUȘ*

REVIVAL OF THE ROMANIAN CINEMATOGRAPHIC INDUSTRY AND ITALIAN PROPAGANDA (1942)
ABSTRACT

The present study, based on unpublished information discovered in the Italian archives, focuses on the reorganization and stimulation of the Romanian national film production in 1941-42, against the background of the need for war propaganda. Compared to the monopoly held in previous years by the German film industry, the orientation towards the Italian film industry and the abandonment of the exclusive privileged character of the relations with German cinema intervened from the beginning of 1942, due to the presence of the well-known Italianist Alexandru Marcu at the head of the Ministry of National Propaganda.

The details of the Italian-Romanian cinematographic agreements discussed in Bucharest on June 13-17, 1942, by an Italian delegation led by Eitel Monaco, the director of the General Directorate for Cinematography of the Ministry of Popular Culture in Rome and the representatives of the Romanian Ministry of National Propaganda are considered.

Keywords: Romanian film, World War II, cinematographic propaganda, Italian film industry

Deși prezența în România a tehnologiilor necesare reproducerii și realizării primelor pelicule cinematografice s-a înregistrat relativ timpuriu (1896-97) în raport cu intrarea în uz, în Franța, a primelor aparate performante prin contribuția fraților Lumière (1895), despre o producție autohtonă de filme de artă în România putem vorbi doar de la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului XX[1]. În perioada interbelică, producția de film autohtonă va cunoaște

* Institutul de Istorie „George Bariţiu" al Academiei Române din Cluj-Napoca; e-mail: vturcus@yahoo.it

[1] Primele proiecții cinematografice au avut loc în România la 27 mai 1896, la sediul jurnalului *L'Indépendance Roumaine*. Peste un an, în perioada 10 mai – 20 iunie 1897, cineastul Paul Menu realizează cele dintâi filmări în România. În aceeași perioadă, medicul Gheorghe Marinescu s-a numărat printre promotorii documentarului științific. Cele dintâi săli cinematografice au funcționat de la începutul secolului XX (în Transilvania din 1901, la Iași din 1906-1907). După 1910 au fost difuzate primele producții cinematografice românești, regizate de Grigore Brezeanu și Aristide Demetriade (*Amor fatal*, *Înșir'te mărgărite*), însă filmul de marcă al epocii rămâne *Independența României* (1912) – cel mai lung film din lume la data respectivă, întrucât însuma două ore de vizionare –, realizat prin eforturile financiare ale primului producător autohton, Leon Popescu. Ulterior se vor remarca nume de regizori precum Marioara Voiculescu, Constantin Radovici, Eugen/Jenő Janovics etc., producția autohtonă de film cunoscând apogeul antebelic în 1913. Anii Marelui Război s-au remarcat prin conturarea filmului documentar românesc, contribuția fundamentală fiind a Serviciului Fotografic și Cinematografic al Armatei Române constituit în noiembrie 1916, printre operatori remarcându-se Tudor Posmantir, Constantin Ivanovici, Gheorghe Ionescu, Eftimie Vasilescu. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc. 1897-2000*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 14-55; Manuela Cernat, *A Concise History of the Romanian Film*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 7-20; *Filmat în România*. Un repertoriu filmografic de Bujor T. Rîpeanu, vol. I. *1911-1969*, București, Editura Fundației Pro, 2004, 301 p.; B. T. Rîpeanu, *Filmat în România: filmul documentar: 1897-1948*, Editura Meronia, 2008, 654 p.

un reviriment în anii ’20 (notabile rămân *Țigăncușa de la iatac*, regizată de Alfred Halm, avându-l ca asistent pe cunoscutul regizor Jean Mihail, care va realiza în anii următori pelicule precum *Păcat*, *Manasse* – 1925, *Lia* – 1927 etc.; *Haplea* – 1927, peliculă de desen animat realizată de Marin Iorda, domeniul animației fiind frecventat în primul deceniu interbelic mai ales de Aurel Petrescu, care a propus figura lui Păcală; filmele regizate de Jean Georgescu; filmele din 1925 semnate de Ion Șahighian, *Năbădăile Cleopatrei* sau *Datorie și sacrificiu*; *Maiorul Mura* – 1928 de Ion Timuș sau *Haiducii* – 1929 lui Horia Igiroșanu). În 1930 este turnată prima peliculă românească cu o corelare audio-video, *Ciuleandra*, inspirată de romanul lui Liviu Rebreanu și care l-a avut ca regizor pe Martin Berger. Așadar, încă din anii ’30 se remarcă, dincolo de o prezență însemnată a peliculelor americane și franceze, o augmentare a raporturilor cu cinematografia germană, inclusiv la nivelul producției de film din România. Pe fundalul crizei economice însă, și al impunerii filmului sonor, care ridica exigențele atât în privința costurilor de producție, cât și al interpretării actorilor, fiind reclamată abandonarea improvizațiilor, a factotumului și amatorismului, s-a ajuns ca acum să nu mai fie produse decât 3-4 pelicule anual, celebre pentru perioadă rămânând puține producții (*Visul lui Tănase* – 1932, primul film sonor realizat de un regizor român, Constantin Tănase, dar tot într-un sistem de coproducție cu Germania, celălalt coregizor fiind Bernd Aldor, iar pelicula fiind turnată la Berlin; *Bing-Bang* – 1935, care îi propunea pe Stroe și Vasilache etc.)[2]. În a doua jumătate a anilor ’30 s-a pus așadar acut problema relansării cinematografiei românești și încadrarea sa în trendul filmului sonor. Se înființează Fondul Național al Cinematografiei (1934), apoi Industria română de filme sonore, odată cu importarea tehnologiei specifice. În general vor fi produse jurnale de actualități și documentare de propagandă turistică, industria cinematografică românească sonoră, relansată spre finele celui de-al doilea deceniu interbelic, devenind treptat un apanaj al Direcției, apoi Subsecretariatului Propagandei Naționale, aceasta și în contextul instaurării regimului de autoritate monarhică[3]. Pentru a organiza însă mai bine producția cinematografică națională, la 1 septembrie 1938, Direcția Cinematografică este organizată ca Oficiul Național al Cinematografiei, condus de Paul Călinescu. În perioada regimului Antonescu, Oficiul este reorganizat la 4 aprilie 1941, fiind înființată Administrația Comercială „Oficiul Național al Cinematografiei” – O.N.C., condus de Ion I. Cantacuzino[4].

---

[2] C. Căliman, *op. cit.*, p. 61-128.

[3] Încă din 1926, precursoarea instituțională a amintitei structuri, Direcția Presei din Ministerul de Interne, se adresa prefecturilor județene indicând necesitatea controlului asupra peliculelor care rulau în fiecare județ, dat fiind impactul remarcabil pe care noua formulă de comunicare o avea asupra populației. În vederea constituirii unei producții cinematografice naționale consistente, la 9 iulie 1934 este promulgată Legea Fondului Național al Cinematografiei, care urma să fie alimentat atât din taxa pe bilet de cinematograf, cât și din cea pe metru de film importat în țară. Ulterior, în august 1936, este constituit Serviciul Cinematografic din cadrul Oficiului Național de Turism, noul serviciu fiind destinat colectării Fondului Național al Cinematografiei. Din august 1937, Serviciul Cinematografic se transformă în Direcția Cinematografiei din cadrul Subsecretariatului de Stat pentru Presă și Informații al Internelor. Structura Subsecretariatului de Stat pentru Presă și Informații se va autonomiza treptat în anii regimului monarhic autoritar al lui Carol al II-lea (Eugen Titeanu a ocupat funcția de subsecretar de stat pentru Presă și Informații, 14 iulie 1938-21 septembrie 1939), pentru a fi transformată, la 28 septembrie 1939, în Minister al Propagandei Naționale, iar importanța acordată cinematografiei va fi reliefată prin constituirea, în 1938, a unui oficiu propriu. *Monitorul Oficial*, nr. 4515, 11 iulie 1934; Minodora Damian, „Cinematografe bănățene în perioada interbelică”, în *Sargetia. Acta Musei Devensis*, s.n., IX, 2018, p. 248.

[4] Vezi Decretul Lege nr. 3047/31 august 1938, privitor la instituțiile de propagandă; Decretul Lege nr. 960/4 aprilie 1941, *Monitorul Oficial*, nr. 1844, 5 aprilie 1941. Vezi și Decebal Mitulescu, *Fondul O.N.C.: Catalog de documente 1934-1949*, București, Editura Vergiliu, 2012, 174 p. În domeniul filmului documentar s-au distins pelicula lui Paul Călinescu, *Țara Moților*, premiată la Veneția în 1939, sau *Războiul nostru sfânt*, 1942, având ca subiect Războiul din Răsărit, de Ion I. Cantacuzino. C. Căliman, *op. cit.*, p. 90-91, 130, 453.

În acest moment al reorganizării și stimulării producției cinematografice naționale pe fondul necesităților de propagandă belice, intervine orientarea spre industria italiană de film și abandonarea caracterului privilegiat exclusiv al raporturilor cu cinematografia germană, la aceasta contribuind și prezența italienistului Alexandru Marcu, cu începere de la finele anului 1941, în fruntea Propagandei Naționale[5].

Propaganda italiană în România, susținută de misiunile diplomatice și consulare ale Italiei, era coordonată de Ministerul Culturii Populare de la Roma, instituție creată în 1937, în cadrul căruia funcționa o Direzione Generale per i Servizi della Propaganda[6], dar și o Direzione Generale per la Cinematografia. Un rol important era deținut, din 1937, de Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero. Era vorba de un proiect mai amplu al diplomației italiene, care

[5] Ministerul Propagandei Naționale, organizat ca structură de sine stătătoare la 28 septembrie 1939 (în condițiile izbucnirii războiului și a noii importanțe acordate domeniului), a fost condus în perioada Guvernului Argetoianu de Alexandru Radian. La finele lui noiembrie 1939, Ministrul de Externe Grigore Gafencu a deținut ad-interim conducerea Propagandei Naționale, apoi din nou funcția îi revine lui Alexandru Radian. În perioada 4 martie 1940 – 28 iunie 1940, istoricul Constantin C. Giurescu a funcționat ca Ministru al Propagandei Naționale, iar ca Subsecretar de Stat la respectivul minister, Vasile Stoica (acesta a deținut respectiva demnitate și în guvernele succesive, până la 14 septembrie 1940). La 28 iunie 1940 Teofil Sidorovici, comandantul „Străjii Țării", este numit Ministru al Propagandei în locul lui Giurescu, iar în perioada 4 iulie – 14 septembrie 1940, Propaganda Națională este încredințată lui Nichifor Crainic. România Legionară a reorganizat Ministerul Propagandei Naționale în sensul aplicării unui control accentuat asupra structurii, iar aceasta devine, din 21 septembrie 1940, Subsecretariat de Stat pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri. În Guvernul General Ion Antonescu instaurat la 27 ianuarie 1941, Nichifor Crainic va fi din nou Ministru al Propagandei Naționale. O altă reorganizare a instituției are loc în primăvara anului 1941, iar de la 26 mai 1941 Mihai Antonescu deține interimatul la Propaganda Națională. Din 21 iunie anul respectiv, întrucât Mihai Antonescu, Ministrul Propagandei Naționale, este numit Vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, Propaganda Națională a fost condusă efectiv de un Subsecretar de Stat, Alexandru Marcu deținând amintita funcție din 4 decembrie 1941 și până la 23 august 1944. Veronica Turcuș, *Alexandru Marcu (1894-1955) și cultura italiană în România interbelică (Profil bio-bibliografic)*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1999, p. 237-239.

[6] În ceea ce privește istoricul Ministerului Culturii Populare de la Roma, centrul propagandei fasciste, trebuie amintit că o primă instituție de acest gen a funcționat încă din 1922, imediat după preluarea puterii de către fasciști: era vorba de Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio. Acest Birou de Presă al Președinției Consiliului de Miniștri, destinat răspândirii comunicatelor oficiale ale noii puteri, va fi transformat odată cu consolidarea regimului mussolinian, în 1925, în Ufficio Stampa del Capo del Governo, care a fost ridicat ulterior, în septembrie 1934, la rangul de Subsecretariat de Stat pentru Presă și Propagandă (Decretul Regal nr. 1434, 6 septembrie 1934) condus de Galeazzo Ciano. Subsecretariatul de Stat pentru Presă și Propagandă avea trei direcții generale: presă italiană, presă străină și propagandă. Pe parcursul aceluiași an competențele Subsecretariatului pentru Presă și Propagandă au fost considerabil lărgite, fiind constituită o a patra direcție generală, destinată cinematografiei (Decretul Regal nr. 1565, 18 septembrie 1934) și fiind totodată preluate competențele Comisariatului pentru Turism, la rândul său transformat în direcție generală (Decretul-lege nr. 1851, 21 noiembrie 1934). De asemenea în 1934, în decembrie, este creat un Inspectorat pentru Radiodifuziune (care avea în competențele sale și televiziunea, atunci într-o fază de experiment), iar în aprilie 1935 un Inspectorat General pentru Teatru și Muzică. În iunie 1935, în condițiile unei politici tot mai incisive susținute de Italia în plan internațional, care reclama un suport propagandistic tot mai bine pus la punct, amintitul subsecretariat a fost ridicat la rangul de Minister pentru Presă și Propagandă (Decretul Regal nr. 1009, 24 iunie 1935), condus în anii 1935-36 tot de Ciano, iar în perioada iunie 1936 – mai 1937 de Dino Alfieri, fost subsecretar la propagandă și care l-a substituit pe Ciano, devenit șeful Externelor italiene. Anul 1936 aduce noi modificări în structura Propagandei italiene (amintitul Inspectorat pentru Teatru și Muzică devine Direcție generală prin Decretul-lege nr. 1834, 24 septembrie 1936), iar o serie de structuri din domeniul cinematografiei, turismului etc. vor intra în componența Ministerului Presei și Propagandei (Institutul Luce – organizat încă din 1924 sub denumirea de L'Unione Cinematografica Educativa, ENIT – L'Ente Nazionale per le Industrie Turistiche, L'Istituto Nazionale del Dramma Antico, La Discoteca di Stato etc.). Gianni Spulcioni, *L'organizzazione del consenso nel ventennio fascista: dall'ufficio stampa al ministero della cultura popolare*, Ariccia, Aracne, 2014, 403 p.; *L'Amministrazione centrale dall'Unità alla Repubblica: le strutture e i dirigenti*, a cura di Guido Melis, *4. Il Ministero della Cultura Popolare. Il Ministero delle poste e telegrafi*, a cura di Patrizia Ferrara e Martina Giannetto, Bologna, Il Mulino, 1992, 278 p.

avea în vedere o acțiune hotărâtă de penetrare culturală și politică în Europa central-orientală, modelul german al Ministerului Educației Populare și Propagandei (instituit tocmai la începutul anului 1933 odată cu venirea la putere a lui Hitler) fiind deosebit de atrăgător și reprezentând o remarcabilă concurență. Așadar, organizarea Ministerului Culturii Populare de la Roma[7] s-a realizat cu intenția lărgirii scopurilor structurii, dorindu-se subsumate propagandei regimului toate manifestările culturale[8]. În fond, obiectivul Ministerului Culturii Populare era unul triplu: propaganda regimului, controlul presei și promovarea cinematografiei fasciste. Instituția a fost condusă de Dino Alfieri, apoi de Alessandro Pavolini (1939 – februarie 1943). Se cuvine amintit că în perioada lui Pavolini, ministerului i-a fost conferit un rol special în tot ceea ce ținea de presă și toate mijloacele de comunicare în masă. Rolul Direcției Generale pentru Cinematografie, așa cum a fost ea concepută în 1934, era în primul rând controlul în domeniu. Direcția a fost condusă în anii 1934-39 de Luigi Freddi (un apropiat al lui Ciano și un fervent susținător al marilor producții italiene ale perioadei, precum *Scipione Africano*, regizat de Carmine Gallone[9], 1937 – peliculă subsumată ideii legitimării Imperiului etiopian al lui Mussolini prin paralela cu Imperiul lui Augustus – sau *Luciano Serra pilota* de Goffredo Alessandrini[10], 1938) și se ocupa totodată de creditele cinematografice, aprobările pentru deschiderea de noi săli, organizarea de expoziții și colocvii specifice. Trebuie menționat că, în ciuda controlului pe care regimul mussolinian l-a instaurat asupra celei de-a șaptea arte, recunoscându-i valențele propagandistice, organizarea acestei activități culturale a rămas pe mai departe de resortul producătorilor, actorilor, regizorilor și organismelor independente, particulare, așa încât e dificil de afirmat că fascismul a creat o cinematografie de stat, mai degrabă rolul său rezumându-se la controlul și susținerea acelor factori privați favorabili regimului. Cu toate acestea, au fost constituite o serie de structuri dedicate cristalizării unei cinematografii fasciste ca suport propagandistic al regimului. În 1935 este astfel constituită L'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.)[11], casă de

[7] Regio Decreto n. 752, 27 maggio 1937, prin care denumirea Ministerului pentru Presă și Propagandă era schimbată în Ministerul Culturii Populare. *Gazzetta Ufficale del Regno d'Italia*, Roma, a. 78, n. 125, 1 giugno 1937-XV, p. 1993.

[8] Nu întâmplător încă din 1936, Reale Accademia d'Italia – instituție ideată de Mussolini în 1926 după modelul Academiei Franceze pentru a unifica la nivel național excelența creatoare din Peninsulă, în virtutea centralismului profesat de regim – va fi luată de sub controlul Ministerului Educației Naționale și plasată sub tutela Ministerului Presei și Propagandei. Din 1938, după constituirea Ministerului Culturii Populare, vechea structură ministerială a fost ranforsată (numărul personalului a crescut de patru ori, mulți funcționari fiind cooptați din structura Externelor italiene; au fost încadrați numeroși experți în domeniile cinematografiei, radiodifuziunii, arhitecturii sau fotografiei, iar Direcția generală a Propagandei a fost subdivizată pe zone geografice, constituindu-se o mai densă rețea specifică).

[9] Despre regizor, Stefania Carpiceci, „Il «commendatore» Carmine Gallone", în *Storia del cinema italiano. 5. 1934-1939 /Centro Sperimentale di Cinematografia*, a cura di Orio Caldiron, Venezia-Roma, Marsilio-Bianco&nero, 2006, p. 253-264.

[10] Elena Mosconi, „Goffredo Alessandrini", în *Storia del cinema italiano. 5. 1934-1939*, p. 236-244.

[11] E.N.I.C. a fost organizată pe baza unei structuri private, Societatea Anonimă Stefano Pittaluga, casă cinematografică apreciată în primul deceniu interbelic mai ales în domeniul închirierii și distribuirii peliculelor, posesoare de numeroase săli de proiecție și care a înglobat treptat, de-a lungul anilor, cunoscute societăți cinematografice precum romana Cines (fondată în 1906 și care și-a legat numele de două repere ale industriei cinematografice din Peninsulă, fiind prima casă de producție italiană care a fabricat pelicula cinematografică și ulterior, în 1930, sub titulatura de Cines-Pittaluga, întâia casă de producție din Italia care a realizat un film sonor, *La canzone dell'amore*) sau torinezele (Fert, Rodolfi Film ori Itala-Film, cea din urmă cunoscută prin succesul peliculei *Cabiria*-1914) și inclusiv consorțiul activ din 1920, Unione Cinematografica Italiana. *La Cines: 1905-1930. Gli Stabilimenti Cines-Pittaluga per la cinematografia sonora*, Torino, Tip. Positiva, 1930, 47 p.; *Nozze d'oro della Cines [1906-1956]. Mezzo secolo di cinema italiano*, Roma, Ufficio Stampa Cines, 1956, 46 p. + [32] il.; Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, V&P strumenti, 2004, 158 p.; Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009, 182 p.

producție și de distribuție cinematografică, care din 1938 a devenit singurul organism de distribuție a filmelor străine în Italia, controlând numărul importurilor și limitând pătrunderea anumitor producții. După doi ani de la constituirea E.N.I.C., în 1937, sunt fondate la Roma studiourile Cinecittà cu Centrul Experimental de Cinematografie, notorie școală de cinematografie organizată încă din 1935, iar Istituto Luce este mutat tot în zona Tuscolano, pentru a fi aici creat polul cinematografiei naționale italiene. Trebuie menționat că inclusiv în cazul cinematografiei italiene, pași hotărâți spre augmentarea rolului statului în domeniu au fost făcuți la începutul anilor '40[12]. Astfel la 9 februarie 1942 a fost demarat proiectul reconstruirii pe baze noi a societății cinematografice Cines (care se distinsese în anii '30 prin realizarea de filme-documentar), proiect încredințat producătorului Guido Oliva. Cines avea acum un caracter eminamente statal, integrând activitatea E.N.I.C. în sfera producției, în timp ce ultima avea întâietatea la nivelul distribuției peliculelor. Astfel Cines a produs în anii 1942-1943 o serie de pelicule specifice cinematografiei fasciste: *Quattro passi fra le nuvole* de Alessandro Blasetti (regizorul fiind totodată semnatarul filmului – exemplu al perioadei fasciste, *Vecchia guardia*, realizat în 1934), *Harlem* de Carmine Gallone etc. Actori precum Amedeo Nazzari, Alida Valli, Masimo Serato au ilustrat producțiile epocii[13].

Propaganda cinematografică italiană în România[14] s-a bazat astfel pe difuzarea atât a unor filme de ficțiune, cât și pe jurnalele și documentarele produse de Institutul Luce. Odată cu reorganizarea Oficiului Național Cinematografic în primăvara anului 1941 sub conducerea lui Ion I. Cantacuzino, introducerea filmelor italiene în România se realiza pe baza unor acorduri semnate de Cantacuzino și ataşatul de presă al Italiei la București, Amor Bavaj[15]. Filmele italiene erau rulate pe lângă consulatele din orașele țării, pe lângă Institutul de Cultură Italiană din București și filialele din teritoriu, precum și în marile cinematografe din România[16]. Pe întreg

[12] Vezi și Barbara Grespi, „Cinecittà: utopia fascista e mito americano", în *Storia del cinema italiano. 5. 1934-1939*, p. 128-237; Francesco Bono, „Verso un gruppo di stato: Cinecittà, E.N.I.C., Cines", în *Storia del cinema italiano. 6. 1940-1944/Centro Sperimentale di Cinematografia*, a cura di Ernesto G. Laura, con la collaborazione di Alfredo Baldi, Venezia-Roma, Marsilio-Bianco&nero, 2010, p. 365-383.

[13] Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio, 2004, p. 25, 54-57, 94, 140-143, 191; Andrea Giuseppe Muratore, *L'arma più forte. Censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2017, p. 31; David Bruni, „Alessandro Blasetti, un professionista della regia", în *Storia del cinema italiano. 6. 1940-1944*, p. 152-163; E. G. Laura, „Alida Valli anni '40, da «fidanzata d'Italia» ad attrice", în *Storia del cinema italiano. 6. 1940-1944*, p. 285-294.

[14] Date și în Ruth Ben-Ghiat, *Italian Fascism's Empire Cinema*, Indiana University Press, 2015, p. 219-220.

[15] *Romania nei dossier Minculpop. Raccolta di documenti. România în dosarele Ministerului Culturii Populare Italiene. Culegere de documente*, a cura/ediție de Carmen Burcea, București, Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, 2008, p. 9. Alberico Amor Bavaj, diplomat italian născut la Ancona în 1907, a funcționat din 1937 ca ataşat de presă al Ministerului Culturii Populare, la început pe lângă Legația Italiei la Madrid, din 1939 pe lângă cea de la Belgrad, iar din 1941 pe lângă reprezentanța diplomatică a statului peninsular la București. În primele decenii postbelice a activat ca trimis diplomatic al Externelor italiene la Frankfurt și Bonn. Fiind de formație jurist, a redactat în anii 1933-35 o serie de contribuții pe tema dreptului internațional, între care se remarcă *Il principio rappresentativo nello stato sovietico: studio politico-giuridico* (Roma, 1933). Stefano Baldi, Pasquale Baldocci, *La penna del diplomatico. I libri scritti dai diplomatici italiani dal dopoguerra ad oggi*, 2 ed., FrancoAngeli, 2006, p. 206, 235; Stefano Baldi, *Il diplomatico su carta. Repertorio dei 1200 libri pubblicati dai diplomatici italiani (in servizio dal 1946)*, 2 ed., Sofia, Lettera 22, 2018, p. 16.

[16] În anii interbelici erau deschise în întreaga Românie Mare în jur de 250 de săli de cinematograf. În anii '40 în București funcționau aproximativ 64 de cinematografe, printre ele numărându-se instituții celebre precum Aro – cea mai mare sală de cinematograf din București la momentul inaugurării, în 1935, cu o capacitate de 2.000 de locuri, redenumită ulterior Patria –; Cinema American – denumit apoi Moșilor, situat aproape de Cinema Francez, rebotezat ulterior Cinematograful Miorița, actuala sală Europa, cele două centre de difuzare stând mărturie a gustului

parcursul anului 1941, așa cum rezultă din informările pe care Legația României de la București, prin persoana atașatului de presă Amor Bavaj, le trimitea Ministerului Culturii Populare, diplomația italiană a monitorizat cu atenție dinamica pieței cinematografice românești, prezența filmului german și eforturile propagandistice ale celui de-al Treilea Reich, concretizate chiar prin deschiderea unui Oficiu Cinematografic Românesc[17]. Așa cum rezultă din informările reprezentanților Italiei în România, anul 1941 a fost prin excelență cel al supremației filmului german, care pătrunsese nestânjenit în România în contextul alianței politico-militare dintre cele două state și al efortului comun de război, de asemenea pe fundalul diminuării simțitoare a rulării peliculelor americane sau franceze. Pentru a concura viabil penetrarea germană pe piața cinematografică românească, Ministrul Italiei la București, Renato Bova Scoppa, a solicitat în vara anului 1941 constituirea unei societăți italiene pentru exportul și distribuția în România a producțiilor din Peninsulă, la fel cum făcuseră germanii, până atunci respectiva sarcină fiind încredințată în manieră disparată diverselor case cinematografice. În august 1941 a fost proiectată o Societate de distribuție destinată pieței cinematografice românești, prin colaborarea Consorțiului pentru exportul filmelor italiene/ Consorzio Esportazione del Film Italiano (C.E.F.I.) și a E.N.I.C.-ului, cu participarea Institutului Luce și a unor factori locali români care urmau să pună la dispoziția societății un cinematograf pentru a asigura proiectarea filmelor italiene[18]. Oricum, în luna octombrie 1941, directorul O.N.C., Ion I. Cantacuzino, trimitea la Roma un reprezentant pentru a intra în contact cu instituțiile exportatoare de film pentru ca peliculele italiene să fie încredințate O.N.C.-ului – „*instituție parastatală aflată sub controlul direct al Ministerului român al Propagandei*", cum precizau diplomații italieni – spre difuzare în România, casele italiene exportatoare urmând să beneficieze de pe urma veniturilor din încasări. În legătură cu proiectul creării unei societăți italo-române, Cantacuzino se arăta la momentul respectiv mai reticent, întrucât astfel de inițiative, avându-se în vedere precedenta experiență germană, nu deveneau operaționale chiar de la început. În orice caz, era preconizată angajarea dreptului de difuzare de către O.N.C. a 20 de filme italiene[19]. În consecință, fără a obține succesul eclatant al unor filme germane[20], filmul italian de ficțiune era apreciat în România antonesciană

publicului bucureștean interbelic pentru marile industrii de film; Cinema Marconi de pe Calea Griviței – devenit apoi Dacia – inaugurat în 1930; Capitol – de pe Bulevardul Elisabeta, inaugurat în 1912 și care a fost multă vreme cel mai elegant din capitală, păstrându-și numele și în anii comunismului; Clasic – de pe același bulevard, deschis tot în 1912, precum și întreaga salbă de săli de proiecție de pe Elisabeta care a atras bulevardului denumirea de Hollywood-ul românesc (Odeon, Palace – redenumit Timpuri Noi, primul cu proiecții non-stop pe toată durata zilei); Corso – de pe Calea Victoriei, redenumit Victoria; Fantasio – pe strada Batiștei. M. Damian, *op. cit*., p. 248; Anca Bocăneț, „Istoricul imobilelor ARO și evoluția stilistică în opera lui Horia Creangă", în *Centenar Horia Creangă 1892-1992*, UAR, 1992, p. 21-44 apud. Nicolae Lascu, *Dosar Tematic. Sala de Cinema Aro (Patria). Detalii de arhivă* pe https://arhitectura-1906.ro/2019/05/sala-de-cinema-aro-patria-detalii-de-arhiva/ accesat la 14 februarie 2020; Mircea Damian, *București*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele «Carol II»", 1935; Valentin Partenie, *Cinematografe din vechiul București III. Perioada interbelică*, pe http://www.istoriafilmuluiromanesc.ro/ifr~cinematografe-din-vechiul-bucuresti-iii~202 accesat la 14 februarie 2020; Idem, *Cinematografe din vechiul București II. Cinematografele înfloresc în perioada antebelică*, http://www.istoriafilmuluiromanesc.ro/ifr~cinematografe-din-vechiul-bucuresti-ii~194; Anne Jäckel, „France and Romanian Cinema 1896-1999", *French Cultural Studies*, SAGE Publishing, Volume 11, Issue 33, October 2000, p. 409-424.

[17] *Romania nei dossier Minculpop*, p. 58.

[18] Stefano Santoro, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, presentazione di Marco Palla, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 367-368.

[19] *Romania nei dossier Minculpop*, p. 56.

[20] *Ibidem*, p. 68.

la începutul anului 1942 (mai ales pelicule precum „L'assedio dell'Alcazar" de Augusto Genina[21], „Ore 9, lezione di chimica" sau „Luce nelle tenebre" de Mario Mattoli, „Corona di Ferro" de Alessandro Blasetti, „Uomini sul fondo" de Francesco De Robertis[22], „Promessi Sposi" de Mario Camerini[23], „Tosca"), publicul românesc fiind fascinat de jocul unor actori italieni, mai ales al celebrei Alida Vali[24] ori al artiștilor Fosco Giachetti sau Gino Cervi. Ceea ce ridica însă probleme italienilor era întârzierea cu care ajungeau jurnalele de actualități, nedifuzate de multe ori întrucât știrile erau depășite, aceasta în raport cu documentarele și jurnalele de propagandă germane. De asemenea, se cereau frecvent aprobări din partea ministerului de resort pentru a fi trimise la București și în România aparate de proiecție ca suport al propagandei cinematografice desfășurată de diverse instituții italiene de aici[25]. Interesul italian pentru piața cinematografică românească a fost astfel intens în lunile februarie-aprilie 1942. De altfel, în legătură cu problema raporturilor româno-italiene în primăvara anului 1942 – marcate de declarațiile hotărâte ale Bucureștiului în problema Transilvaniei, afirmate în contextul solicitărilor Axei pentru continuarea susținerii efortului de război împotriva sovieticilor și dezavuate de Berlin și de Roma – nu întâmplătoare a fost vizita la Roma a Subsecretarului de Stat la Propaganda Națională, Alexandru Marcu, care a avut loc la mijlocul lunii aprilie 1942, realizată în condițiile în care proiectata vizită a lui Ciano la București fusese amânată sine die[26]. În acest context s-au propus și chestiuni de diplomație culturală. În contrapartidă, pentru aprofundarea raporturilor culturale, în luna iunie 1942 a sosit la București o delegație italiană, compusă în principal din ziariști, personalități marcante ale jurnalismului italian, directori de ziare, dar și persoane cu funcții importante în aparatul de propagandă fascist. Aceștia au fost întâmpinați încă de la sosirea la gară de Alexandru Marcu, însoțit de o serie de funcționari din ministerul său[27] și de reprezentanții Legației Italiene de la București, au fost primiți de înaltul demnitar român la Ministerul Propagandei, iar în zilele următoare au vizitat capitala și țara[28]. Problemele legate de acordurile cinematografice au fost discutate în perioada 13-17 iunie 1942, cu reprezentanții Direcției Generale a Cinematografiei din Ministerul Culturii Populare[29], sosiți în România în

[21] Antonio Costa, „Augusto Genina, un regista europeo", în *Storia del cinema italiano. 5. 1934-1939*, p. 245-252.

[22] Adriano Aprà, „Storie di guerra: da De Robertis a Rossellini", în *Storia del cinema italiano. 6. 1940-1944*, p. 69-89.

[23] Idem, „Mario Camerini: dalla realtà alla metafora", în *Storia del cinema italiano. 5. 1934-1939*, p. 225-235.

[24] Informările lui A. Bavaj către Ministerul Culturii Populare din 1 aprilie, 10 aprilie, 30 aprilie 1942, *Romania nei dossier Minculpop*, p. 57-62.

[25] *Ibidem*, p. 66-70, 75.

[26] Alexandru Marcu s-a întâlnit atunci atât cu șeful Externelor italiene, Ciano, discutând chestiuni politice și de interes economic, dar și cu personalități ale presei și scrisului italian, vizitând totodată diverse instituții de cultură și oferind interviuri celor mai importante cotidiene din Peninsulă. V. Turcuș, *op. cit.*, p. 241-242. Vezi și informările reprezentantului Italiei la București, R. Bova Scoppa adresate lui Ciano la 8 și 22 aprilie 1942 în Ministero degli Affari Esteri, Commissione per la Pubblicazione dei Documenti Diplomatici, *I documenti diplomatici italiani*. Nona serie: 1939-1943. Volume VIII (12 dicembre 1941-20 luglio 1942), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1988, p. 477-478, 512. De asemenea, Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, Arhiva politică, vol. 71, Italia, Relații cu România, ianuarie-mai 1942, vizita lui Al. Marcu, Subsecretar de Stat la Roma și relațiile româno-italiene, 4 mai 1942.

[27] Producătorul Mihail V. Pușcariu se afla în perioada respectivă în fruntea Direcției Cinematografiei din Ministerul Propagandei.

[28] „Visita dei giornalisti italiani in Romania", *Il Soldato. Edizione italiana del giornale romeno „Soldatul"*, Bucarest, nr. 77, 16 giugno 1942, p. 1.

[29] Pe temă vezi și Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, Arhiva politică, vol. 72, Italia, Relații cu România, iunie-octombrie 1942, relatări cu privire la încheierea unui acord româno-italian în domeniul cinematografiei (16 iunie 1942).

frunte cu directorul general Eitel Monaco[30]. La discuții a participat, alături de Alexandru Marcu, și viceprim-ministrul Mihai Antonescu, care a acordat delegației o audiență de o oră. Delegația, din care făcea parte atât fostul director general Luigi Freddi, atunci președinte al Cinecittà (de asemenea președinte al Cines și director al E.N.I.C.), sau șeful de serviciu de acolo, Giovanni Tornari, cât și Lamberto-Toti Lombardozzi[31] (secretar general al Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere – E.N.A.I.P.E., structură instituită în aprilie 1940 cu sediul la Roma și coordonată de Ministerul pentru Schimburi și Valute, Ministerul Culturii Populare și Ministerul de Finanțe[32]), Mario Forni din partea C.E.F.I., de asemenea reprezentanți ai diverselor structuri de resort precum Institutul pentru Schimburi cu Străinătatea din partea Ministerului pentru Schimburi și Valute (anume Maurizio Grimaldi de la Ministero per gli Scambi e le Valute, director al serviciului pentru plățile internaționale), se deplasase anterior la Budapesta, unde a ajuns la 9 iunie 1942, pentru a discuta problema unei convenții cinematografice italo-maghiare privind schimbul de filme, actori și problemele tehnico-comerciale aferente[33]. De reținut că delegația mai vizitase la începutul lunii iunie 1942 și o a treia capitală europeană, Berlinul, în vederea unei întâlniri cu șeful departamentului filmului din Ministerul Propagandei Reich-ului condus de Goebbels, regizorul Fritz Hippler, pentru aprofundarea unor chestiuni legate de schimburile cinematografice[34]. Trebuie menționat că la momentul respectiv statul italian, interesat de ranforsarea reperelor cinematografiei naționale, urmărea cu atenție activitatea caselor de producție particulare care operau în străinătate, stimulându-le. Propensiunea cinematografiei italiene de a cuceri piețele europene s-a concretizat atunci într-o serie de acțiuni în Franța, Grecia, Ungaria sau Bulgaria: Cinecittà a fost autorizată să preia o serie de structuri cinematografice în Franța neocupată, în vreme ce în zona ocupată societăți de producție cinematografică italiene antamau ample programe de realizare a unor pelicule; E.N.I.C. achiziționa cinematografe la Atena, Budapesta sau Sofia și erau în curs tratative pentru a fi

[30] Eitel Monaco (1903-1989), avocat, din 1926 membru în secretariatul Federației Industriașilor din Italia Centrală, o secție regională a Confindustria, apoi al Uniunii Industriașilor din Roma și Lazio, la care aderase și secțiunea romană a Federației Industriașilor din Teatru și Cinema, s-a implicat în al doilea deceniu interbelic în problemele politicii cinematografice italiene. Din 1934 devine secretar, iar din 1937 director al Federației Naționale Fasciste a Industriașilor Spectacolului (F.N.F.I.S.), constituită în scopul tutelării cinematografiei. A contribuit la implementarea în 1938 a unei legislații prin care era mijlocită sponsorizarea cinematografiei italiene de către mediul industriașilor din Peninsulă, ceea ce a sporit producția filmografică italiană de la 45 de pelicule în 1938, la 96 în 1942. Măsura legislativă a încurajat și crearea Monopolului pentru distribuirea de filme străine printr-un decret lege din 4 septembrie 1938, care a determinat succesiva retragere de pe piața italiană a caselor producătoare din S.U.A. (Metro-Goldwin-Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros. și Paramount) și notabila dezvoltare a Cinecittà. În perioada aprilie 1941-25 iulie 1943 a ocupat funcția de director general al Direcției pentru Cinematografie, succedându-i lui Vezio Orazi. În iulie 1941 a fost numit membru în consiliul de administrație al Institutului Luce. Se cuvine amintit că din 1940 era membru în consiliul de administrație de la Cinecittà, în perioada în care Luigi Freddi devenise președinte al Cinecittà. În anii în care a condus Direcția Generală pentru Cinematografie s-a preocupat de aprofundarea raporturilor cu cinematografiile europene, mai ales cu cea franceză, germană sau spaniolă. Barbara Corsi, „Monaco, Eitel", în *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75. Miranda-Montano, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011.

[31] Enzo Pio Pignatiello, „Le comiche americane di Laurel & Hardy durante il fascismo", *Rassegna degli Archivi di Stato*, Roma, n.s, a. XII, gen.-dic. 2016, nr. 1-2-3, p. 128-134.

[32] Despre E.N.A.I.P.E. în Daniela Manetti, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Franco Angeli, 2012, p. 100-109.

[33] „Trattative cinematografiche italo-ungheresi", *Corvina: rassegna italo-ungherese*, diretta da Tiberio Gerevich e Luigi Zambra, Budapest, n.s., a V, n. 6, giugno 1942-XX, p. 341-342.

[34] Félix Monguilot Benzal, *Coproducción y Colaboración Cinematográfica Hispano-italiana durante los Años 1939-1943*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Letras, 2015, p. 52-53.

achiziționate studiouri de producție și cinematografe în Spania[35]. În legătură cu Madridul, amintim că în primăvara anului 1942 a fost semnat acordul cinematografic italo-spaniol, pe baza negocierilor inițiate încă din luna octombrie 1941[36].

Edificator pentru modul în care s-au desfășurat tratativele în România rămâne raportul directorului general E. Monaco, redactat după întoarcerea la Roma, la 20 iunie 1942, și adresat direct Ministrului Culturii Populare, A. Pavolini (documentul în anexă). Structurată pe trei părți – *Filmul italian în România*, *Constituirea noii industrii cinematografice italo-române*, respectiv explicitarea *Textelor convențiilor stipulate* (Convenția propriu-zisă și două note anexe) – informarea oferă date inedite asupra dinamicii cinematografiei române a momentului, asupra implicării caselor de producție italiene și asupra perspectivelor viitoarei industrii comune, detaliate minuțios, din punct de vedere propagandistic și inclusiv la nivel economico-financiar.

În legătură cu difuzarea și ecoul filmului italian în România, E. Monaco îi preciza lui Pavolini că în raport cu stagiunea cinematografică 1940-41, dominată de filmul german (în perioada respectivă fiind rulate peste 100 de pelicule distribuite de societățile germano-române, în raport cu doar 20 de producții italiene), din octombrie 1941 s-a înregistrat „*un curent de simpatie pentru filmul italian*". În mod cert noua orientare a gustului publicului a fost stimulată de alegerile rețelelor de difuzare și avea la bază tratativele inițiate de Ion I. Cantacuzino cu decidenții cinematografiei italiene. În consecință – se arată în raportul lui Monaco – exportul italian de pelicule în România a augmentat în stagiunea 1941-1942 de la 30 de filme la 90, majoritatea premierelor în cinematografele țării fiind deținută de producțiile italiene. Favorabil industriei italiene de resort – explica Monaco – era și faptul că prețul de achiziționare al filmului italian augmentase simțitor, de la o medie de 50.000 de lire pe peliculă, la 150.000 de lire pentru un film, iar importatorii români (desigur prin medierea O.N.C. care dicta orientarea pe piață în funcție de necesitățile de propagandă) contractau producțiile italiene inclusiv când erau încă în lucru.

Directorul general al cinematografiei italiene, Eitel Monaco, s-a oprit, în expunerea sa către Pavolini, și asupra eforturilor Ministerului Propagandei din România de a crea o cinematografie proprie (statal-națională). În acest scop fusese constituită în cadrul amintitului minister o Direcție Generală pentru Cinematografie și a fost constituit O.N.C., „*structură parastatală care reunește funcțiile și caracteristicile Institutului Luce și pe acelea ale E.N.I.C.*". Despre O.N.C., Monaco preciza că acesta editează un jurnal săptămânal, produce mai ales documentare și că era instituția care închiria peliculele italiene. În legătură cu jurnalul O.N.C.-ului, Monaco deplânge faptul că partea externă a fost alocată în exclusivitate Wochenschau-ului (buletinului de știri german) și că acesta nu și-a menținut promisiunea făcută Institutului Luce de a include regulat materialul furnizat de Roma pentru edițiile destinate statelor Europei Sud-Orientale.

Directorul Monaco vine și cu interesante precizări asupra dotării cu tehnologie a noii industrii cinematografice românești, stimulată de Ministerul Propagandei și care s-a concretizat tocmai din octombrie 1941. Astfel, în urma ocupării Odessei, Ministerul Propagandei din România a intrat în posesia unui consistent material tehnic provenit de la așezămintele

[35] D. Manetti, *op. cit.*, p. 116.

[36] F. Monguilot Benzal, *op. cit.*, p. 91-94; Idem, „Nuovi contributi per lo studio della collaborazione cinematografica tra l'Italia e la Spagna durante gli ultimi anni del fascismo e i primi del franchismo", în *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni*, a. XXI, 2012, n. 42, p. 74-75.

cinematografice sovietice de acolo, iar nu mai puțin de 15 vagoane (conținând o centrală electrică având toate dotările, o întreagă colecție de reflectoare, de aparate de developat și imprimat, aparate de proiecție etc.) au fost trimise la București ca pradă de război[37]. În consecință, România a ales să își constituie propriile instituții cinematografice statale. Așa cum relatează Monaco, germanii fiind în cunoștință de intențiile Bucureștiului, și-au oferit imediat sprijinul și un proiect propriu, însă se pare că reprezentantul C.E.F.I. a fost prompt și și-a oferit asistența, acceptată imediat de partea română, la această alegere contribuind atât impresia favorabilă lăsată de filmul italian, cât, mai ales, atitudinea filo-italiană a Subsecretarului Alexandru Marcu. Problema a fost discutată și la Roma, cu ocazia întâlnirii dintre cei doi șefi ai Propagandei din primăvara anului 1942. În vederea concretizării amintitelor acorduri, Monaco l-a însărcinat pe arhitectul Antonio Valente cu alcătuirea unui proiect concret de construcție a unui așezământ cinematografic (era vorba de realizarea a trei studiouri)[38]. Estimările și planul, întocmite de Valente în capitala României, i-au fost încredințate directorului general al cinematografiei italiene de către respectivul specialist chiar înainte de plecarea sa de la Roma în turneul european (Berlin, Budapesta, București). În acest context au fost antamate și două proiecte comune care au crescut cota de simpatie față de industria italiană de film: era vorba de două filme italiene, realizate în coproducție și cu subiect românesc, *Odessa în flăcări*[39] și *Escadrila albă*[40].

---

[37] În legătură cu abundența materialului tehnic cinematografic, trebuie menționat că singurul film de ficțiune realizat de O.N.C. în 1942, *O noapte furtunoasă*, inspirat de piesa lui Caragiale, a fost turnat folosind nu mai puțin de 29.000 m de peliculă negativă, oferind marilor actori români Alexandru Giugaru, Jean Moscopol, debutantului Radu Beligan, Elenei Bulandra etc. posibilitatea alegerii optimei interpretări a diferitelor scene. Filmul era înscris în planul de lucru al O.N.C. încă din mai 1941. După probele cu actorii care s-au desfășurat în lunile iunie-decembrie 1941 – când s-a folosit nu mai puțin de 1.800 m de peliculă, cât lungimea unui film de metraj mediu, o premieră pentru anii respectivi –, primul tur de manivelă a fost dat la 12 ianuarie 1942 în unicul platou din țară, amenajat la București la Studioul din Str. Wilson, studio dat în folosință în septembrie 1937 și care era destinat înregistrărilor sonore necesare filmului. Filmul, turnat până în august 1942, era regizat de Jean Georgescu și produs de Ion I. Cantacuzino. Premiera de gală a producției a avut loc la cinematograful bucureștean Aro, proaspăt renovat, în data de 22 martie 1943. C. Căliman, *op. cit.*, p. 114-121.

[38] Antonio Valente (1894-1975), absolvent al Școlii Superioare de Arhitectură din Roma, ulterior specializat în scenografie la Paris și Berlin. A proiectat numeroase teatre și cinematografe italiene, studiourile cinematografice Pisorno de la Tirrenia (1933), Centrul Experimental de Cinematografie (1937). La începutul anilor ’40 este autor al proiectului Casei Cinematografice Italo-Române din București, rămânând în cele din urmă arhitectul care a ideat planul unui complex cinematografic statal, pe care directorul Ion I. Cantacuzino îl preconiza amplasat la marginea capitalei. Vezi *Antonio Valente: il cinema e la costruzione dell'artificio*, a cura di Lucia Cardone e Lorenzo Cuccu, Pisa, ETS, 2005, 192 p.; Lucia Cardone, „Antonio Valente architetto e scenografo”, în *Storia del cinema italiano. 6. 1940-1944*, p. 345-354; Fabrizio Di Marco, „Valente, Antonio”, în *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97. Trivulzio-Valeri, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020.

[39] Producția *Odessa in fiamme* a fost încredințată regizorului Carmine Gallone, scenariul aparținând lui Nicolae Kirițescu. Filmul a fost realizat în 1942 în două versiuni, italiană și română (în varianta română fiind intitulat *Cătușe roșii*) și a primit în același an marele premiu al Expoziției Internaționale de Artă Cinematografică de la Veneția. Dacă în Italia filmul a fost prezentat la 13 septembrie 1942, în România premiera producției *Cătușe roșii* are loc doar la 25 septembrie 1943. Rolul principal a fost deținut de soprana română de origine basarabeană Maria Cebotari. Despre film, Monaco îl anunța pe Pavolini că în mai 1942 deja intrase în producție, fiind turnate o serie de cadre exterioare, în Odessa și în Basarabia, Statul Major al Armatei Române punând la dispoziție „*trupe și material de război și prizonieri*”. Producția *Odessa în flăcări*, pierdută în anii următori, va fi recuperată în 2002 cu sprijinul Cineteca Nazionale din Roma. Detalii despre producție la C. Căliman, *op. cit.*, p. 107; C. Burcea, „*Odessa in fiamme*: reflejos cinematográficos de la guerra en el Frente Oriental”, *Revista de Filología Románica*, 2016, Vol. 33, Número Especial, p. 69-76.

[40] *Escadrila albă/Squadriglia bianca*, film considerat pierdut, a fost o coproducție O.N.C. – Artisti Associati, intrată ulterior în planul de producție al societății Cineromit, societate cinematografică româno-italiană creată în 1943. Proiectul data încă din februarie 1942, iar cadrele au fost turnate în septembrie 1942 la Brașov, Ghencea, aeroportul

Privitor la constituirea industriei cinematografice italo-române, E. Monaco indică punctual Ministrului Culturii Populare dificultățile demersului, dar și avantajele unui joint venture. Alături de evidentele câștiguri politico-propagandistice, inițiativa era dificil de pus în practică din considerente economico-comerciale (decalajul dintre cele două piețe de desfacere era notabil, venitul potențial al pieței italiene fiind de opt ori mai mare decât al celei din România, iar pentru cadrele tehnice și artistice era necesară o dificilă muncă de formare). În condițiile deficitului, în defavoarea Italiei, a balanței de plăți italo-române, care conducea la imposibilitatea, pe moment, a transferării de lire italiene în vederea cheltuielilor de implementare a noilor structuri cinematografice la București, delegația italiană a pus patru condiții, toate fiind acceptate de decidenții români: garanții de exclusivitate; paritate absolută în repartizarea capitalului social, ceea ce impunea derogări de la legislația românească, în virtutea căreia în societățile mixte era obligatorie majoritatea capitalului autohton; capacitatea de a utiliza, pentru constituirea capitalului italian, leii în proprietate italiană din România, excluzându-se transferul de lire din Italia; în fine, stabilirea de la caz la caz, pentru fiecare film în parte, a cotelor de participare a celor două industrii, pentru a se evita transferul de valută.

În ceea ce privea textul convențiilor stipulate – despre care Monaco preciza că a fost realizat după modelul celor încheiate cu Spania, Franța sau Ungaria –, acesta fusese redactat astfel încât „*să faciliteze la maxim exportul filmului italian în România*”, să intensifice schimburile economice, culturale și artistice în domeniul cinematografiei și „*să recunoască oficial organele înființate de fiecare dintre cele două state pentru organizarea producției și comerțului filmelor*”. Convenția generală prevedea constituirea a două societăți, cu capital 50% pentru fiecare parte, una în vederea construirii și administrării studiourilor cinematografice de la București, cealaltă pentru funcționarea acestora (producție, închirierea filmelor etc.).

Cele două note anexe conțineau detaliile specifice acordurilor în cazul României. Prin prima notă, partea română se obliga să pună în practică un sistem de asistență financiară în favoarea proaspetei industrii cinematografice și totodată Ministerul Propagandei Naționale de la București își lua angajamentul „*de a nu autoriza, vreme de șase ani de la începutul funcționării studiourilor italo-române, construirea altor instituții cinematografice*”.

A doua anexă preciza, pentru fiecare dintre cele două părți semnatare, structurile care subscriau la inițiativa constituirii amintitelor societăți mixte. Pentru Societatea imobiliară care urma să construiască studiourile de la București, E. Monaco desemnase S. A. Cinecittà, iar pentru Societatea care urma să închirieze pentru șase ani noile studiouri din capitala României, să producă peliculele în colaborare și să le închirieze, pe acestea și altele importate din Italia, directorul general nominalizase E.N.I.C. și Cines, indicându-i totodată lui Pavolini că vor fi numite și alte firme cu zece zile înainte de redactarea actului notarial de constituire a amintitei societăți mixte. Participarea caselor private (două sau maxim trei) la inițiativa bilaterală era văzută de E. Monaco drept o necesară împărțire a obligațiilor și riscurilor finanțării inițiale. Per total, participarea italiană la cele două societăți urma să se ridice la 150 milioane de lei (15 milioane

Băneasa sau Mogoșoaia. Director de producție a fost Ion I. Cantacuzino, din partea românească, iar din cea italiană, Mario Zama. La începutul anului 1943 s-a decis turnarea în România a unor completări care să nuanțeze acțiunea, așa că filmul a fost încheiat doar în 1944, fiind finalizată versiunea italiană. Scenariul lui Ion Sava aducea în atenție eroismul escadrilelor de aviatoare care își riscau viața pentru a da asistență răniților. Detalii în Ion I. Cantacuzino, *Întâlniri cu cinematograful. Amintiri*, ed. îngrijită de B.T. Râpeanu, București, Editura Alo, 1997; Ion I. Cantacuzino, *Producția Cinematografică din România 1897-1970. Filmografie adnotată. Cinematograful sonor 1930-1948, II/2 Filmul de ficțiune*, ed. completată și îngrij. Theodor Leontescu, Dinu-Ioan Nicula, Alina Predescu, red. Mihai Tolu, București, Editura Alo, 1998; C. Căliman, *op. cit.*, p. 108.

de lire), iar directorul Monaco indica Ministerului Culturii Populare și soluția financiară optimă (anume cea folosită în cazul preluării organismelor cinematografice de la Nisa[41], care pe atunci încă nu se afla în zona de ocupație italiană, ci sub guvernul de la Vichy): o augmentare a capitalului societății Cinecittà, direct de la Trezoreria statului, astfel încât aceasta să poată acoperi cheltuielile necesare realizării studiourilor bucureștene (aproximativ 10 milioane de lire). Dacă soluția oferită de el nu ar fi fost viabilă – date restricțiile recente în domeniul cheltuielilor publice – directorul Monaco indica o altă posibilă sursă de finanțare: prin firme private, cu susținerea fondului special constituit pentru străinătate al Banca Nazionale del Lavoro. Oricum, previziunile economice făcute de Monaco nu indicau o marjă importantă de profit a întregii operațiuni, date costurile de construcție și prețurile prea ridicate din România, directorul italian avertizând că dacă statul nu își va asuma direct riscul afacerii, trebuia prevăzută o contribuție inițială care nu va putea fi recuperată, însă care trebuia făcută „*în vederea intereselor politice indiscutabile ale acestei pătrunderi a noastre și mai ales în vederea dezvoltărilor pe care inițiativa românească ar putea să le aibă în viitor în teritoriile Estului european și în Orientul Mijlociu*".

Convențiile erau întregite de un act comercial semnat de președintele societăților E.N.I.C., Cines și Cinecittà, pe de o parte, și a reprezentantului O.N.C. din partea română, cu valoare de acord până la definitiva stipulare a actelor de constituire a celor două societăți mixte. Actul comercial stabilea aportul celor două părți, componența consiliilor de administrație și scopul organismelor. Actul avea, de asemenea, o clauză – propusă de delegația italiană și acceptată de partea română – care stabilea că orice dezacord dintre cele două grupuri în fiecare dintre societățile mixte, nesoluționat în condițiile parității voturilor, să fie supus arbitrajului celor două Ministere ale Propagandei.

Desigur că acordurile aveau să urmeze un iter mai îndelungat în vederea ratificării, însă directorul Monaco se arăta destul de optimist în momentul respectiv (sublinia chiar faptul că România avea o economie prosperă), indicând că din aportul total care era de resortul Italiei (15 milioane de lire), 7 puteau fi oferite în tehnologie proprie, iar celelalte 8 reunite din drepturile de exploatare ale peliculelor italiene în România (ajunse deja la un ritm de 4 milioane de lire anual) și din finanțările în lei provenite de la institutele de credit italiene din România.

Tratativele cinematografice au stat la baza constituirii societății italo-române Cineromit (activă din 1943, sediul acesteia urmând a fi stabilit la București, în zona Fundeni[42]) și la demararea unor proiecte filmografice din care s-a realizat prea puțin în raport cu obiectivele inițiale, în condițiile dinamicii internaționale de la finele celui de-Al Doilea Război Mondial și din care s-a păstrat și mai puțin, România intrând succesiv în conul de umbră al stalinismului brutal.

[41] Notabil pol al cinematografiei franceze, studiourile de la Nisa (printre care se remarcau Studiourile Gaumont Franco-Film Aubert de La Victorine în Saint-Augustin și Nicaea Films de la Saint-Laurent-du-Var) aveau în 1937 o capacitate de producție de 30 de filme pe an, iar în perioada războiului marea parte a cinematografiei Hexagonului se refugiase acolo. În urma negocierilor întreprinse încă de la finele lunii mai 1941, acordurile cinematografice italo-franceze au fost semnate la Nisa în februarie 1942 și ratificate la Roma în martie același an. Au fost prevăzute și aici două societăți Cimex și Cimep (Societé Cinématographique Méditeranéenne d'Exploitation și Societé Cinématographique Méditeranéenne de Production), în care Cinecittà deținea 60%, respectiv 50% din capital. De asemenea, Cinecittà a cumpărat două cinematografe luxoase din Nisa, Casino des variétés și Forum, care au intrat în circuitul de distribuție al E.N.I.C.. Jean A. Gili, „Cinecittà a Nizza (1940-43)", *Bianco e Nero. Quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Edizioni RAI, a. XLVIII, gennaio-marzo 1987, n. 1, p. 37-45.

[42] C. Burcea, *Odessa in fiamme*, p. 72; *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romena. 1941-1946*, a cura di Veronica Lazăr, Piero Spila, Roma, Associazione Itaro Arte, 2003, 143 p.

ANEXĂ[43]

Ministero della Cultura Popolare MO/AD Roma, 20 Giugno 1942/XX
Direzione Generale per la Cinematografia Appunto per il Ministro

ACCORDI CINEMATOGRAFICI ITALO-RUMENI
(Bucarest 13-17 giugno)

I° – IL FILM ITALIANO IN RUMENIA – Le trattative con gli esponenti della cinematografia rumena sono state dominate da un elemento a noi nettamente favorevole: il grande successo del film italiano a Bucarest e negli altri centri della Romania nella stagione cinematografica 1941-1942.

Il mercato rumeno assorbiva in passato circa 300 film all'anno, che erano per il 70% pellicole americane, e per il residuo pellicole francesi. Nella stagione 1940-1941 la Germania tentò di rovesciare la situazione a suo favore, con una esportazione massiva in Romania di oltre cento pellicole, distribuite da società tedesco-rumene. In quel periodo l'esportazione italiana era limitata ad una ventina di film. Dopo i primi successi mentre gran parte della produzione tedesca accusava difetti di pesantezza e di uniformità, aggravati da alcuni errori tattici degli esportatori tedeschi, si determinava una corrente di simpatia verso il film italiano, che si è accentuata dall'ottobre dello scorso anno ad oggi.

L'esportazione italiana è salita da 30 a 90 film: la maggioranza degli spettacoli di prima visione è in permanenza tenuta da pellicole nostre. I film di maggiore successo sono stati, nell'ordine: Alcazar, Ore 9: lezione di chimica, Luci nelle tenebre, Corona di ferro, Uomini sul fondo e Tosca.

La media dei prezzi di acquisto è salita da 50.000 a 150.000 lire a film; gli importatori rumeni contrattano i nostri film durante la lavorazione. Il giudizio unanime di tutte le personalità (della politica, dell'arte, della critica e della industria) che ho avvicinato a Bucarest è stato il seguente: „il film italiano è nettamente superiore al film tedesco". Alida Valli, Fosco Giachetti, Gino Cervi sono considerati i migliori artisti europei in assoluto: è da notare che questi successi si sono verificati quando ancora cinematografi giravano in gran numero, i film americani.

Contemporaneamente sorgeva nei nuovi Capi della politica romena il desiderio di creare una propria – sia pur modesta – cinematografia. Veniva costituito nel Ministero della Propaganda una Direzione Generale per la Cinematografia, e con apposito Decreto Legge veniva data personalità giuridica all'Oficiul National Cinematografic, Ente parastatale che assomma in sè le funzioni e le caratteristiche del nostro Istituto Luce e quelle dell'E.N.I.C.. L'O.N.C. infatti edita un giornale settimanale, obbligatorio (in qui purtroppo la parte estera è stata data in esclusiva al Wochenschau, che è avarissimo, per non dire totalmente assente nel mantenere la promessa fatta al nostro Luce di includere il nostro materiale nella edizione del Wochenschau per gli Stati dell'Europa sud-orientale) produce documentari romeni, e noleggia pellicole italiane.

Con l'occupazione di Odessa, il Ministero della Propaganda rumena venne in possesso di molto materiale tecnico degli stabilimenti cinematografici sovietici (circa 15 vagoni ferroviari sono arrivati a Bucarest, con una centrale elettrica completa, un vastissimo parco lampade, macchine da sviluppo e stampa, macchine da proiezione ecc.).

Era logico che i romeni traessero da ciò incitamento a crearsi dei propri stabilimenti cinematografici. I tedeschi presentarono subito un progetto. Il nostro Delegato del C.E.F.I. fu abile e seppe intervenire tempestivamente offrendo la partecipazione italiana. L'atmosfera favorevole creata dal successo del film italiano e dall'amicizia del Sottosegretario Marcu, che può considerarsi un fedele collaboratore dell'Eccellenza Vostra, orientò i romeni verso la proposta italiana. Seguirono le trattative

[43] Documentul se păstrează la Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Roma, Fondo Ministero della Cultura Popolare, busta nr. 317, nepaginat.

svoltesi a Roma fra i due Capi della Propaganda. A Bucarest era necessario dare una forma concreta a detti accordi: a tale scopo mi ero fatto precedere dall'architetto Valente che è stato in grado di darmi a Roma, prima della mia partenza per l'Estero, un progetto tecnico di massima ed una relazione, compilati a Bucarest, per la costituzione di tre teatri di posa.

Ad accrescere le simpatie per il cinema italiano contribuivano il buon esito di due combinazioni per la produzione di due film italiani di soggetto rumeno: Odessa per la regia di Carmine Gallone, e Squadriglia bianca sull'aviazione militare rumena. La lavorazione del primo film si è già iniziata: è prevista una serie di „esterni" per la durata di un mese, a Braskow, a Odessa ed in Bessarabia; protagonista è l'attrice rumena Cebotari; lo Stato Maggiore rumeno ha messo a disposizione truppe e materiale bellico e prigionieri; il film sarà fatto in due versioni, italiana e romena.

II – LA CREAZIONE DELLA NUOVA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ITALO-ROMENA – Mentre sul terreno della propaganda e politico in genere, il problema della creazione di una industria in collaborazione fra i due Paesi presenta elementi nettamente favorevoli e di grande interesse, sul terreno economico e commerciale le difficoltà sono notevoli e derivano essenzialmente dal grande divario esistente fra i due mercati (il reddito potenziale del mercato italiano è circa otto volte superiore a quello del mercato rumeno), nonchè dalla necessità di creare „ab imis" i quadri tecnici ed artistici, quasi inesistenti.

La Delegazione italiana ha prospettato questa difficoltà, nonchè la impossibilità in vista dell'attuale deficit a nostro svantaggio della bilancia dei pagamenti italo-romeni, di trasferire lire per le spese di impianto dei nuovi stabilimenti.

In rapporto a tali difficoltà, le nostre richieste erano basate sui seguenti punti:

a) garanzie di esclusività
b) assoluta parità nella ripartizione del capitale sociale in deroga alle disposizioni legislative vigenti in Romania, che impongono la maggioranza del capitale rumeno nelle Società in compartecipazione con l'Estero.
c) facoltà di impiego, per la formazione della parte italiana del capitale, dei lei di proprietà italiana in Romania, con esclusione di trasferimenti di lire dall'Italia.
d) determinazione, caso per caso, delle quote di partecipazione delle due industrie, nei singoli film per evitare trasferimento di valute.

Alle discussioni ha preso parte direttamente il Vice Primo Ministro, Mihail Antonescu, che ci ha concesso una udienza di oltre un'ora.

Le richieste italiane sono state tutte accettate, come può rilevarsi dagli allegati testi, che richiedono soltanto brevissimi commenti.

III – TESTI DELLE CONVENZIONI STIPULATE –

a) Convenzione generale sui rapporti cinematografici italo-rumeni (allegato n. 1) è redatto in forma analoga a quello delle altre convenzioni da noi stipulate con la Spagna, con la Francia, con l'Ungheria ecc. Questo accordo tende a facilitare al massimo l'esportazione dei film italiani in Romania, ad intensificare gli scambi economici, culturali ed artistici nel settore cinematografico fra i due Paesi e a riconoscere ufficialmente gli organi preposti da ciascuno dei due Stati alla disciplina della produzione e del commercio dei film. Nella stessa convenzione generale si prevede la costituzione di due Società, con capitale ripartito al 50%, rispettivamente per la costruzione e l'amministrazione degli studi di Bucarest, e per la gestione degli studi stessi, la produzione, ed il noleggio e l'esercizio.
b) Due note aggiuntive – Nella prima (all. n. 2) si precisa la necessità che il Governo rumeno attui al più presto un sistema di provvidenze finanziarie a favore della nascente industria filmistica nazionale, analoga a quella da tempo realizzata dallo Stato fascista. Nella stessa nota il Ministero per la Propaganda romena assume l'impegno di non autorizzare la costruzione di nuovi stabilimenti cinematografici prima di sei anni dall'inizio del funzionamento degli studi italo-romeni.

Nella seconda lettera (all. n. 3) ciascuna delle due parti designa i sottoscrittori del capitale delle due costituende nuove Società. Per la Società immobiliare degli studi ho designato – salvo Vostra ratifica – la Soc. An. Cinecittà; per la Società che prenderà in affitto per sei anni i nuovi studi di Bucarest, che produrrà i film in collaborazione e noleggerà questi ed altri film importati dall'Italia, ho designato l'E.N.I.C., la Cines e altre Ditte da nominare dieci giorni prima della stesura dell'atto notarile di costituzione della Società. Ho pensato infatti che è opportuno far partecipare a queste iniziative anche due o tre Ditte private, sopratutto allo scopo di ripartire gli oneri del finanziamento iniziale e i rischi. La partecipazione italiana alle due Società ammonta complessivamente a 150 milioni di lei pari a circa 15 milioni di lire. La soluzione migliore, almeno per ciò che concerne gli stabilimenti e cioè per 10 milioni di lire, sarebbe quella adottata per Nizza, e cioè un corrispondente aumento del capitale azionario di Cinecittà, sottoscritto direttamente dal Tesoro. Ma se ciò non fosse possibile, per le recenti restrizioni delle spese pubbliche, occorrerà far intervenire Aziende private, con il finanziamento del costituendo Fondo speciale per l'Estero della Banca Nazionale del Lavoro.

Indubbiamente i costi di costruzione, le paghe operaie ed il costo della vita in Romania sono troppi elevati, di guisa che la gestione degli studi non si presenta con facili margini di guadagno. Qualora pertanto lo Stato non intendesse assumere direttamente il rischio dell'affare attraverso il sovracitato aumento di capitale, sarebbe opportuno prevedere un contributo iniziale a fondo perduto, in vista degli interessi politici indiscutibili di questa nostra penetrazione diretta e sopratutto per gli sviluppi che la iniziativa rumena potrà avere in avvenire nei territori dell'Est europeo e nel Medio Oriente.

c) Un atto commerciale (all. n. 4) firmato dal Presidente delle Società E.N.I.C., Cines e Cinecittà da una parte e dal legale rappresentante dell'Oficiul National Cinematografic dall'altra, da valere quale atto di compromesso per la definitiva stipulazione dei due contratti di Società. In esso si regolano gli apporti delle due parti, la composizione dei Consigli di amministrazione e gli scopi dei due organismi. È degna di nota la clausola, proposta dalla Delegazione italiana, ed accettata da quella romena, di sottoporre all'arbitrato dei due Ministeri della Propaganda i disaccordi eventuali fra i due gruppi – aventi parità di voti – nell'ambito delle singole Società.

La convenzione generale e le due note aggiuntive dovranno ora essere sottoposte alla ratifica del Ministero degli Affari Esteri. Per il Ministero per gli Scambi e le Valute era presente un funzionario dell'Istituto per i Cambi con l'Estero, che mi ha seguito nell'intero viaggio nelle tre capitali europee. L'apporto italiano sarà costituito per circa 7 milioni di lire in macchinari di nostra fabbricazione e per gli altri 8 dai proventi dello sfruttamento dei nostri film in Romania (che hanno già raggiunto un ritmo di circa 4 milioni di lire all'anno) e da finanziamenti in Lei di Istituti di credito d'interesse italiano esistenti in Romania.

***

Le accoglienze fatte dalle Autorità romene alla nostra Delegazione – che si è trovata a Bucarest insieme ai giornalisti italiani – sono state ottime e cordiali. Il Paese segue con fiducia e volontà serena la lotta contro la Russia sovietica; ha una economia ricchissima.

Ha concesso recentemente nuovi contingenti di materie prime e di generi alimentari all'Italia. Parla con insistenza e con risolutezza delle rivendicazioni nella Transilvania. – Dal punto di vista economico è minacciato soltanto dall'eccessivo aumento del prezzi e del costo della vita.

Per quanto concerne la nostra propaganda ho dovuto rilevare che la nostra stampa quotidiana giunge con enorme ritardo (circa dodici giorni dopo la loro pubblicazione in Italia) e che le riviste (ad eccezione di „Tempo" e dei periodici di moda che hanno avuto grande

successo) hanno una diffusione nettamente inferiore a quella delle pubblicazioni tedesche e francesi. Sarà opportuno studiare subito una vasta penetrazione su quel marcato anche dei nostri principali periodici cinematografici.

I servizi dei nostri uffici culturali presso la Legazione hanno un modesto sviluppo e la loro sede è assolutamente indecorosa.

IL DIRETTORE GENERALE
Eitel Monaco