

1



IN OMAGGIO A MIO PADRE MI SONO RIBATTEZZATO BOB ROBERTSON

Sergio Leone nasce a Roma il 3 gennaio 1929. Il padre, Vincenzo, lo stesso anno conclude la propria attività di direttore artistico nel cinema muto, rifacendo negli stabilimenti della Quirinus, uno dei classici della filmografia di Francesca Bertini, *Assunta Spina*, dal dramma di Salvatore Di Giacomo, con Rina De Liguoro e Febo Mari nei ruoli che erano stati della diva Bertini e di Gustavo Serena, celebre Petronio nel *Quo vadis* (1913) di Enrico Guazzoni.

Il giorno successivo alla prima romana, tenutasi il 12 marzo 1930, la critica non è affatto benevola: «Rimpiangiamo di non avere l'eloquenza di un Demostene che cadrebbe in acconcio parlare dei veri nemici della nostra cinematografia, di quelli che la fanno diventare una "cosa" senza nome, profondamente immorale, bassa, inestetica, volgarissima. La stiratrice Assunta Spina in costume da bagno all'americana – *maillot* Jantzen a striscioni – tra i giocatori di water polo! Assunta Spina con le gon-

ne corte alla *garçonne!*»;¹ «Queste riduzioni bisognerebbe affidarle a persone competenti provviste di una buona dose di cultura, che sappiano, con senso d'arte, alleggerire la trama e renderla più confacente allo spirito della moltitudine, la quale preferisce lavori a fine lieta, non appesantita da troppi intrighi, con spunti nuovi e originali che non raccontino, specialmente quando hanno per sfondo Napoli, la solita storia: assassini, arresti, pentimenti ecc. [...] *Assunta Spina* è purtroppo uno di questi lavori che, pur magnifici per interpretazione, per tecnica, per fotografia, lasciano il pubblico insoddisfatto per la trama spesso inumana, sempre delittuosa [...]».²

Il 1929 è l'anno in cui le distinzioni tra cinema e teatro filmato cominciano ad apparire finalmente marcate, è l'anno in cui i sistemi denominati «movietone» e «vitaphone» si impongono anche in Italia grazie al *Cantante di jazz*, è l'anno in cui i critici discutono sul «danno» che l'elemento fonico introduce nell'arte muta,³ in cui al Supercinema di Roma si proiettano *Il vento* di Sjöström con Lillian Gish, *I mari scarlatti* di John Francis Dillon e *Follie del giorno* di David Butler, varietà gigantesco della Twentieth Century Fox.

Vincenzo Leone, in arte Roberto Roberti, *metteur-en-scène*, fino ad allora apprezzatissimo, di ben cinquantuno film (di cui quindici con Francesca Bertini), evidentemente sensibile al moderno e al fascino della «contaminazione» americana, pensa bene di rinfrescare il frusto personaggio della stiratrice sfregiata proponendole costumi da *sophisticated comedy*, vezzi alla Claudette Colbert e maniere da romanzi rosa in stile Pitigrilli; per tutta risposta il riduttore del testo di Di Giacomo, Gaetano Campanile Mancini, vista la pellicola, vuole il suo nome stralciato dall'opera e la Commissione di censura boccia in pri-

ma istanza il film per l'articolo v, riguardante non l'immoralità, ma il basso livello artistico (in realtà la condizione richiesta dalla commissione di censura per il nulla osta alle pubbliche proiezioni fu di «sopprimere l'epilogo»)! Inizia da questo momento per Vincenzo Leone un lungo periodo di inattività, al quale contribuiscono diversi fattori, ragioni personali, artistiche e anche politiche.

L'avvento del fascismo coincide con un periodo di crisi per la produzione dei film in Italia. Diversi fattori la determinano: alti costi industriali – il 1929 è proprio l'anno della grande crisi cui segue la recessione – concorrenza dei film americani, compensi troppo alti dei divi, incapacità di tenere il passo con l'evoluzione tecnologica, chiusura dei mercati esteri, mancanza di aiuti statali. Dal 1925 al 1929 si producono cento film, tanti quanti se ne allestiranno tra il 1930 e il 1934, ma la maggioranza di essi non oltrepassa i confini di una diffusione a carattere regionale e nasce spesso all'insegna di iniziative artigianali, se non addirittura avventurose. Proprio nel 1929 viene istituito l'Ente nazionale per la cinematografia (ENAC), un organismo che, sorto per tutelare la diffusione dei film italiani nel mondo, ritenuto improduttivo, verrà sciolto nel 1931. Gruppi di cineasti iniziano a chiedere un coinvolgimento impegnativo dello stato fascista e sorgono due inconciliabili tendenze: c'è chi vagheggia una macchina-cinema al servizio esclusivo di obiettivi pedagogico-politici e chi si augura che il cinema diventi un veicolo di italianità nell'arena internazionale, uno specchio della cultura e degli umori nazionali, piuttosto che un amplificatore propagandistico. La rivista di Alessandro Blasetti, *Cinematografo*, intorno alla quale si radunano intellettuali e professionisti, tra cui Aldo Vergano, Libero Solaroli, Umberto Barbaro, Mario Serandrei,

non tutti con la tessera di partito in tasca, cerca in tutti i modi di sostenere la seconda tendenza.

Ma la crisi schiaccia anche gli sforzi dei volenterosi. Certamente per Vincenzo Leone e sua moglie Bice la nascita del figlio Sergio, dopo sedici anni di matrimonio, è un avvenimento molto importante, ma non può essere questa la causa di un allontanamento di Vincenzo dal lavoro.

Evidentemente nel caso del direttore artistico Roberti si aggiungono, alle difficoltà di ordine generale comuni a tutti i cineasti, ragioni politiche, cattivi rapporti con il regime.

Sergio racconta: «Mio padre si era iscritto molto presto al partito fascista, perché ci credeva. Ma dopo tre settimane gli dissero che doveva rifare l'iscrizione, perché il segretario della sua sezione era scappato con la cassa. Egli allora rifiutò di ripetere l'operazione e, a poco a poco, si cominciò a dire che fosse comunista: aveva proposto a Bottai la costituzione di cooperative e si salvò dal confino solo perché garantì per lui Roberto Forges Davanzati. Era però anche diventato il segretario generale della corporazione dei registi e non si azzardavano a toccarlo.

Un episodio che ebbe molta importanza nella sua carriera fu quello legato al progetto dell'UCI di ridurre per lo schermo *Claudia Particella, l'amante del cardinale*, un romanzetto scritto in gioventù da Benito Mussolini. «Mio padre venne chiamato direttamente da Mussolini, che gli offrì il lavoro; ma letto il libro, mio padre gli disse chiaramente che si trattava di una porcheria e rifiutò di occuparsene. Bottai lo perseguitava e mio padre non riuscì più a trovare lavoro».⁴

In effetti, dopo la marcia su Roma, il fascismo rivolge subito le sue attenzioni al mezzo-cinema, considerandone le enormi possibilità di eccellente supporto propagandistico alle idee del

regime. Innanzitutto mette le mani sull'Istituto Luce (L'Unione cinematografica educativa) e trasforma questa innocua istituzione di documentari scientifici in una casa editrice di cinegiornali bisettimanali; quindi affida ad alcuni cineasti – primo fra tutti Silvio Laurenti Rosa – la realizzazione di opere che esaltano la rivoluzione fascista, inizialmente a carattere documentario, poi a soggetto. Vincenzo Leone, raffinato e romantico *metteur en scène* di impetuosi drammi d'amore e avventure galanti, non si trova certo a suo agio nel clima che si è diffuso, ma, secondo quanto ha potuto accertare Gian Piero Brunetta⁵ il film che Roberti avrebbe dovuto trarre dal romanzo di Mussolini non si sarebbe realizzato soprattutto perché il duce, divenuto capo del governo, avrebbe ritirato la sua approvazione, trovando incompatibile con la sua nuova immagine e funzione un progetto del genere. Esiste comunque una fotografia del frontespizio⁶ della sceneggiatura originale del film, dove si legge chiaramente, aggiunta a penna dallo stesso Mussolini, la scritta «a cura di Leone Roberto Roberti». È anche possibile che il regista in un primo momento avesse accettato la proposta (in fondo, era pur sempre una storia di torbide passioni, ambientata nel secolo XVII in una «villa sontuosa dell'Alto Adige ove una fanciulla di nome Claudia viveva una vita gioconda fra la spensieratezza dei suoi primi anni e l'amore del Conte di Castelnuovo, per poi infiammare segretamente il cuore del sagrestano della Chiesa»...), scritto il copione e, poi, declinato l'incarico.

Oltretutto Mussolini amava poco il cinematografò, non poteva soffrire le dive e si divertiva solo alle facezie di Laurel e Hardy, o di Topolino, o alle rodomontate di Maciste, di cui – volontariamente o inconsciamente – amava ripetere gli atteggiamenti gradassi.

Certo è che Roberti deve attendere il 1939 per tornare al lavoro grazie anche a un intervento, a detta del figlio Sergio, del presidente dell'UCI, Giuseppe Barattolo. Ma fatalità vuole che Roberti perda anche un'altra occasione di rilancio.

«Alla fine degli anni Venti, ci furono molti registi e attori tedeschi che partirono per Hollywood: Lubitsch, per esempio. Dinanzi a questa fuga, Berlino chiama alcuni registi italiani. Fu allora che Pola Negri propose a mio padre di lavorare con lei, ma proprio allora mia madre era incinta di me. Dopo più di dieci anni di matrimonio appariva quasi come un fatto miracoloso... Mio padre quindi aveva due alternative: andare all'estero a lavorare con Pola Negri, oppure restare a Roma. E mia madre non desiderava affatto lasciare l'Italia. E così mio padre non firmò con Pola Negri e io sono nato a Roma».⁷

La madre di Sergio, Edvige Valcarenghi, nata a Roma (suo padre dirigeva un grand hotel, oggi scomparso, l'Hotel di Russia, in Piazza di Spagna), ma proveniente da una famiglia milanese di origine austriaca, è attrice col nome d'arte di Bice Waleran (il nome deriva dal principe Valerian, primo fidanzato) e conosce Vincenzo su un set della Aquila Film di Torino, la casa di produzioni cinematografiche per la quale Roberti lavora come attore e realizzatore di punta accanto ad Achille Consalvi.

In realtà Vincenzo Leone inizia la sua carriera artistica proprio come attore di teatro. E Sergio racconta: «Ma i suoi genitori non volevano assolutamente sentirne parlare. Si era all'inizio del secolo. Mio padre era nato nel 1879... E all'epoca fare il "teatrante" era considerato un'onta in una famiglia come la mia, di ricchi possidenti dell'Irpinia, significava essere considerati dei "Pulcinella". Compiuti gli studi presso un collegio di salesiani – molto più aperti mentalmente rispetto ai gesuiti – a

Cava de' Tirreni, iniziò a frequentare l'università e contemporaneamente a recitare in una compagnia filodrammatica. A Napoli conobbe Edoardo Scarfoglio che lo introdusse negli ambienti bene della città, facendogli conoscere Roberto Bracco, Matilde Serao e Salvatore Di Giacomo. Fu Ermete Novelli a facilitarli l'avvio della carriera teatrale, facendolo entrare nella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, con il nome d'arte di Roberto Roberti, scelto a imitazione di quello già famoso, di Ruggero Ruggeri. Per questo, in omaggio a lui, quando ho firmato *Per un pugno di dollari*, che necessitava di uno pseudonimo anglofono, mi sono ribattezzato Bob Robertson, "il figlio di Roberti" ... Essendosi laureato, la famiglia pensava che lui lavorasse come avvocato a Torino e invece calcava le tavole del palcoscenico. Lavorò anche nella compagnia della mitica Eleonora Duse. Poi, mentre si trovava a Torino conobbe l'avvocato Lino Pugliese, che era l'amministratore e il principale collaboratore di Camillo Ottolenghi, fondatore di una modesta – ma già allora impegnata in tutti i generi in voga – casa di produzione cinematografica, l'Aquila Film. E fu proprio Pugliese a convincere mio padre a interpretare un film, il solito feuilleton a forti tinte, dal titolo *La bufera*. Le critiche furono positive⁸ e il film raggiunse anche il mercato inglese. Ma mio padre era attratto soprattutto dal teatro e continuò a lavorare come "attore giovane" nella compagnia di uno dei più apprezzati attori e capocomici dell'epoca: Ferruccio Garavaglia. Fu per la morte improvvisa di Garavaglia, che l'anno successivo (1912) ripensò alle opportunità del cinema, dicendo all'avvocato Pugliese di essere disponibile a trasferirsi a Torino e a lavorare stabilmente per l'Aquila Film e così iniziò la sua carriera di direttore artistico, avendo spesso come attrice mia madre».

Il film si intitola *La contessa Lara* e la messa in scena di Roberti viene lodata da molti recensori;⁹ dal 1913 Vincenzo Leone inizia a realizzare una lunga serie di medio e lungometraggi, talvolta anche prestandosi come attore; si tratta perlopiù di melodrammi sentimentali arricchiti da violenti colpi di scena. Fu lo scoppio della guerra a suggerire probabilmente un cambiamento di indirizzo nella produzione: alla fase del grand guignol, che aveva trovato i suoi momenti più felici in film come *La regina dell'oro* (1913), nel protowestern *La vampira indiana* (1914) in cui Bice Waleran interpreta una poco probabile squaw, con relativo copricapo di piume, nel *Barcaiolo del Danubio* (1914) considerato uno dei capolavori dell'Aquila Film, subentra una tendenza meno tragica, una predilezione per vicende d'amore più lievi e più consone a un periodo in cui il conflitto mondiale offriva nella realtà drammi ben più angosciosi.

Ma il dramma moderno, il genere per il quale Roberti è considerato maestro, inizia a essere condizionato da un fenomeno nuovo: il divismo. Così l'avventura dell'Aquila Film finisce nel 1917 con il fallimento della casa, nonostante il ritorno come prima attrice di Antonietta Calderari, già star al fianco di Roberti e Waleran in tante opere precedenti. Ormai la fama di Roberti, grande direttore di attori, si è diffusa e nello stesso 1917 viene chiamato a Roma a collaborare con una delle più importanti case di produzione italiane, la Caesar Film, fondata nel '14 dal napoletano Giuseppe Barattolo. La diva della Caesar Film è Francesca Bertini, già nota a livello internazionale, e il suo contratto, per otto film in un anno, prevede quattro milioni di lire, una cifra spropositata per l'epoca.

«Alla fine della guerra Barattolo creò addirittura la Bertini Film, facendo venire un cineasta tedesco a dirigerla, ma questo

realizzò fiaschi tremendi, mentre Carmine Gallone metteva in scena con successo le concorrenti di Bertini: Lyda Borelli, Soava Gallone. Così mio padre fu il successore del tedesco e diresse il suo primo film, tratto da un dramma di Roberto Bracco, *La piccola fonte*, un intreccio languido e piagnucolone, appunto con Francesca Bertini. La prima fu al cinet teatro Quattro Fontane, alla presenza delle maggiori autorità, e fu un trionfo. Mio padre, che era una persona che amava fondamentalmente la sincerità e le persone vere, aveva comunque trovato il modo di intendersi con un personaggio così ingombrante e costruito come la Bertini. Nel frattempo ritornò a Torino per girare per conto della Italia Film un lavoro molto diverso dai suoi precedenti, una specie di poliziesco comico-brillante con Bartolomeo Pagano, il Maciste dell'epoca. Il film si chiamava *Maciste poliziotto* e aveva tra i protagonisti un'altra celebre diva: Italia Almirante Manzini, lanciata da Pastrone in *Cabiria*. Ma Barattolo lo riconvocò subito a Roma».

Barattolo rassicura Roberti con un contratto a lungo termine e non gli riaffida la direzione di Francesca Bertini, ma dei migliori attori che allora la Caesar aveva sotto contratto: Gustavo Serena, Tilde Kassay e Vera Vergani. E così nel 1919 Roberti realizza tre film di genere avventuroso-spionistico molto apprezzati: *La corsa al trono*, *Dora e le spie* e *La paura d'amare*, quest'ultimo da un soggetto di Dario Niccodemi; poi ritorna a dirigere la Bertini in altri quattordici film.

La diva nel suo libro di memorie¹⁰ rende omaggio al suo direttore artistico e lo ricorda come «un'ottima persona: un uomo intelligente, *souple*, proprio quello che ci voleva per me. Il nostro accordo, in fatto di lavoro, fu sempre perfetto». I film – con eccezione di *Anima allegra* (1919) una commedia brillante tratta da una pièce dei fratelli Quintero – erano ancora decisa-

mente spinti sul versante melodrammatico e tragico e Bertini incarnava donne fatali, appartenenti perlopiù all'alta borghesia o all'aristocrazia (se di umili origini, come nel caso della *Contessa Sara* o di *Marion*, salgono comunque rapidamente i gradini della scala sociale o del successo) che per la loro intraprendenza e la loro propensione agli atti eclatanti finiscono o per suicidarsi o per macchiarsi di un delitto che le dannerà. Questi lavori, oggi per la maggior parte perduti, derivano da opere di autori francesi, allora molto di moda, Ohnet, Feuillet, Dumas figlio, Annie Vivanti e perfino Henri Bataille (*La donna nuda*) e sono realizzati da Roberti con uno stile certamente funzionale alle esigenze divistiche dell'attrice con sovrabbondanza di campi lunghi e con inquadrature legate a moduli di derivazione teatrale. Un fatto questo che caratterizza quasi tutta la produzione degli anni Venti; perfino Pirandello, sulle pagine del *Corriere della Sera*, interviene al riguardo: «Se il cinematografo insisterà nell'errore fondamentale di volere, mettendosi sulla falsa strada della letteratura, imitare il teatro, la massima vittoria a cui potrà aspirare sarà quella di diventare una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale, naturalmente, come ogni copia, farà nascere il desiderio dell'originale».¹¹

Ma molti di questi film continuano ad attirare folle di spettatori entusiasti. Per esempio, per *La contessa Sara* si rende necessario addirittura l'intervento della polizia a cavallo dinanzi al cinema Roma; il film resta in cartellone nove mesi.

Alla fine del 1921 la diva lascia comunque il «carissimo amico» Roberti¹² in difficoltà: innamoratasi del conte Paul Cartier, cugino del famoso gioielliere, convince Barattolo e l'UCI a non farle terminare i film previsti dal suo favoloso contratto, si sposa e annuncia il suo ritiro dal cinema.

Da questo momento Roberti inizia una lunga crisi professionale, dalla quale non uscirà mai più: per ragioni personali rifiuta la proposta venutagli dalla Germania di sostituire Lubitsch, trasferitosi a Hollywood, e gira due film piuttosto lontani dai modelli teatrali del suo cinema precedente: il primo, *Fra Diavolo* (1925), realizzato in collaborazione con Mario Gargiulo, è la sesta versione cinematografica delle gesta del leggendario Michele Pezza, brigante per patriottismo, rivendicatore della libertà partenopea di fronte alla dominazione francese; il secondo è *Napoli che canta* (1926) in cui finalmente anche lui, di origini campane, affronta uno dei pochi generi rimasti ancora graditi alle masse, il carosello di belle canzoni con panorami cartolineschi di Napoli. Il film viene presentato anche in America con lo slogan *First Imported Italian Picture genuinely produced by Italians in Naples; Vesuvius, Santa Lucia, Blue Grotto, Piedigrotta's Festival of Songs! New and Old Songs – There's a Thrill in Every Scene* e in Italia è apprezzato come «spettacolo che nemmeno gli americani, col loro imbottito portafoglio avrebbero potuto ammannirci e che soltanto il nostro sentimento e la nostra arte hanno saputo darci». ¹³

A proposito di *Fra Diavolo*, invece, Sergio racconta un interessante episodio: «Mio padre affidò al collega Gustavo Serena che negli anni della guerra era stato l'attore e anche il regista di molti film con la Bertini, il ruolo del protagonista, e gli affiancò Lido Manetti, che dopo fu chiamato a Hollywood: la Fox avrebbe voluto fare di lui il nuovo Valentino. Manetti in tre anni diventa una star, finché proprio davanti alle porte degli studios non viene – “deliberatamente” – investito da un'automobile. Questo assassinio era stato organizzato dalla mafia ebraica: non era possibile che un vero italiano prendesse il posto di Valentino!»

Nel 1929 Roberti, con la produzione di Giuseppe Barattolo per la ENAC di Roma, chiude la sua attività nel muto rifacendo proprio uno dei classici della filmografia bertiniana: *Assunta Spina*. Ma la versione «modernista» di Roberti con *Assunta* tra i giocatori di water polo, non affascina né pubblico, né critica. Ormai è un altro il cinema che trionfa: l'opera di esordio, *Sole*, di Alessandro Blasetti affronta un tema fortemente sentito in quegli anni: la bonifica delle paludi pontine. Prodotto in cooperativa e realizzato e montato con un esplicito rinvio alle teorizzazioni sovietiche, viene esaltato coralmemente dalla stampa italiana, che scorge in esso il «film della rinascita», tanto auspicata. «La proiezione di questo film, avvenuta privatamente al Corso Cinema stipato da una folla intelligente ed elegante, ha segnato, come suol dirsi, una data: dopo una quindicina d'anni, che sono stati una specie di tenebroso ed ignorantissimo Evo Medio della cinematografia italiana, ecco un lavoro degno di noi e del nostro tempo, degno degli Americani, che è tutto dire in questo genere d'arte, degno di andare in giro per il mondo [...] Il Duce che lunedì sera ha assistito alla proiezione a Villa Torlonia si è congratulato con Blasetti». ¹⁴

Ormai non è più tempo né di languorose contesse, né di polane volitive perseguitate dal destino: i melodrammi di Bernstein, Sardou o Di Giacomo non interessano più nessuno: i pochi frammenti superstiti di *Sole* testimoniano un'asciuttezza di racconto, una galleria di volti virili, continui movimenti di macchina e originali inquadrature dal basso in alto, nonché una fotografia lividamente realistica, molto innovativa rispetto alle produzioni fino ad allora realizzate. Riescono ancora un po' ad attirare le folle soltanto gli impavidi rompicollo che offrono spettacoli di cappa e spada, atletismo, acrobazie, duelli, in una paro-

la di azione: i film di Maciste, di Raicevich, di Saetta, di Galaor, di Ajax, di Buffalo, di Ursus, Astrea e Sansone.

Vincenzo Leone e Edvige Valcarengi vedono il loro mondo di galanterie, di specchi letterari e di bellezze fatali chiudersi sulle loro teste (Edvige, dopo il matrimonio, aveva recitato ancora per qualche mese col nome di Bice Roberti prima di ritirarsi a vita privata) e la nascita tanto desiderata del loro unico figlio coincide con il momento più difficile non solo della loro vita.

Note

1. Dino Terra, *Il Tevere*, Roma, 18 marzo 1930, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti direttore artistico*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1985, p. 99.

2. Paolo Sperati, *L'Eco del Cinema*, Firenze, n. 83, 1930, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 99.

3. A proposito del *Cantante di jazz*, Alberto Cecchi su *L'Italia letteraria* del 28 aprile 1929 scrive: «Questa è stata la prova del nove per il movietone e il vitaphone, e dopo di essa le nostre idee sui film parlanti e sonori sono diventate sempre più malinconiche. Abbiamo veduto ancora meglio quanto dannosa possa riuscire l'introduzione dell'elemento fonico nell'arte muta: dopo tanti secoli, eravamo finalmente riusciti ad avere un'espressione artistica dalla quale era assente la diabolica "parola" e, con la pittura e la musica – compagnia come si vede distintissima – il cinematografo era buono per tutti i paesi del mondo, per tutte le psicologie, per tutte le voglie [...]».

4. Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 27.

5. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 236; anche in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., pp. 27-29.

6. *Ibidem*.

7. Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock Cinéma, Parigi 1987, p. 14. Le citazioni da Leone utilizzate nel volume, quando non diversamente indicato, provengono dal citato libro-intervista di Noël Simsolo, nonché da interviste edite e inedite a me rilasciate.

8. «[...] Nonostante la povertà del soggetto, *La bufera* è piaciuta e ha commosso per la singola virtù di due artisti: i Sigg. Consalvo e Roberti». Il rondone, *La vita cinematografica*, Torino, n. 23, 30 dicembre 1911, citato in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 31.
9. «Un elogio speciale al buon gusto del Roberti, per aver messo in scena questo soggetto in modo magnifico, sia per la bellezza dei quadri sia per la ricercatezza della precisione che ha avuto per tutti i minimi dettagli della film», *La Cine-fono e la rivista fonocinematografica*, Napoli, n. 223, 26 dicembre 1912, p. 13. «Il soggetto è confuso, e poco interessante, per fortuna però il Roberti che dicesse la film, ha saputo presentarla degnamente, tanto che senza dettagliare la film può essere buona [...] Ma chi è il revisore dei soggetti dell'Aquila Film? Mi sembra abbia poco gusto», *La Cine-fono e la rivista fonocinematografica*, Napoli, n. 225, 16 gennaio 1913, citato in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 32.
10. Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Gardini, Pisa 1969, p. 138.
11. Luigi Pirandello, citato in *L'Italia letteraria*, 30 giugno 1929.
12. In una fotografia con dedica, in cui si vede la diva in abiti di scena del film *Marion* si legge: «Al carissimo amico Roberti – infinitamente grata – la piccola Marion! Settembre 1920». Cfr Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 23.
13. Anonimo, *Il Tevere*, Roma 5 aprile 1926, citato in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti...*, cit., p. 98.
14. Alberto Cecchi in *L'Italia letteraria*, 23 giugno 1929.