

Lello Bersani: la televisione come scena critica. Il racconto del cinema d'autore nella Rai degli anni Sessanta e Settanta

Anna Bisogno

Universitas Mercatorum
(anna.bisogno@unimercatorum.it)

Abstract

Il contributo propone un'analisi dell'attività divulgativo-cinematografica di Lello Bersani nella televisione italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, delineando la sua figura come esempio di mediazione culturale tra giornalismo, critica e racconto del cinema. Attraverso le cronache dai festival, le interviste a registi e attori (Anna Magnani, Pier Paolo Pasolini, Marcello Mastroianni, per citarne alcuni) Bersani in RAI si distinse per uno stile sobrio ma incisivo, capace di restituire la complessità del cinema al grande pubblico e costruire una cinefilia colta e accessibile.

Parole chiave

Storia della televisione, critica cinematografica, Lello Bersani

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/795>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. La televisione come scena critica

L'avvio regolare delle trasmissioni Rai nel 1954 sancisce l'ingresso della TV nel quotidiano degli italiani, mentre il mantenimento del monopolio pubblico fino alla metà degli anni Settanta garantisce una cornice istituzionale che incentiva un progetto editoriale riconoscibilmente pedagogico e nazional-popolare al tempo stesso. In tale scenario, la televisione non si limita a riflettere gli orientamenti culturali dominanti, ma contribuisce a costruirli, agendo come dispositivo di mediazione tra cultura alta e cultura popolare, tra autorialità e consumo, tra critica e intrattenimento. All'interno di questo scenario, il contributo interroga la televisione pubblica come sistema culturale e apparato di produzione del discorso sul cinema d'autore, collocandosi nel solco degli studi sulla storia della televisione in dialogo con quelle prospettive che lo interpretano come oggetto storico-culturale (Grasso; Scaglioni), nonché con le ricerche che ne hanno messo in luce il ruolo formativo e pedagogico (Menduni; Monteleone). In tale prospettiva, il mezzo viene assunto come spazio segnato dalla tensione strutturale tra istanze di controllo e progettualità editoriale che ha storicamente caratterizzato la RAI.

L'arco temporale considerato coincide con il primo ventennio della programmazione (1954–1974) e fa riferimento al segmento compreso tra i primi anni Sessanta e la metà degli anni Settanta che risulta determinante per la configurazione delle pratiche educative e d'intrattenimento. Attraverso materiali audiovisivi conservati presso le Teche RAI — interviste, servizi e cronache festivaliere realizzati da Lello Bersani per *TV7* e *TG1 Settimanale* tra il 1963 e il 1972 — integrati dalla stampa dell'epoca, si osservano in particolare le modalità attraverso cui il Servizio Pubblico costruisce e media il racconto critico del cinema, contribuendo alla formazione di una specifica cinefilia televisiva.

Nei primi vent'anni di programmazione, infatti, la RAI assume esplicitamente una funzione di "scuola parallela", offrendo contenuti di alfabetizzazione di base e di aggiornamento culturale. Programmi come *Non è mai troppo tardi* (1960–1968), con le lezioni di Alberto Manzi rivolte all'alfabetizzazione degli adulti, o *Telescuola* (fine anni Cinquanta–metà anni Sessanta), che porta a distanza insegnamenti secondari a studenti geograficamente isolati, incarnano la dimensione didattica del servizio pubblico. Ma la missione pedagogica non si esaurisce nell'istruzione formale: format come *L'Approdo* (1952–1972), derivato dall'omonima rivista culturale, operano come ponte tra letteratura, arti e pubblico televisivo; *Sapere* (1958–1966) estende l'ambito divulgativo alle scienze umane e naturali; le *Tribune politiche* allenano al linguaggio della democrazia rappresentativa, educando alla cittadinanza.

Accanto a tali programmi esplicitamente didattici, si sviluppa un giornalismo audiovisivo d'inchiesta che riformula il rapporto tra informazione e interpretazione. Enzo Biagi sperimenta nel primo *Rotocalco televisivo* (1962) un linguaggio capace di unire ritmo narrativo, reportage e montaggio saggistico; con *TV7*, settimanale d'informazione avviato nel 1963, l'approfondimento entra in una forma più compatta e moderna, che diventa habitat per i cronisti culturali.

La televisione pubblica in quegli anni si poneva come un "teatro della cultura", dove l'informazione s'intreccia con la formazione dello spettatore. In tal senso, il cinema d'autore diventa anche uno strumento pedagogico e identitario: attraverso la tv, si costruisce un immaginario collettivo nazionale che unisce generazioni, territori e classi sociali.

Il rapporto tra cinema e televisione nella seconda metà del Novecento italiano è segnato da tensioni, ibridazioni e progressive forme di integrazione. Inizialmente percepiti come antagonisti — con il cinema, arte dello spettacolo e della sala, da un lato, e la televisione, mezzo domestico e generalista, dall'altro — questi due linguaggi finiranno per dialogare sempre più intensamente, ridefinendo i propri spazi di legittimazione. La Rai, in quanto servizio pubblico, svolge un ruolo cruciale in questo processo, proponendosi come mediatore tra l'opera filmica e il pubblico¹. Attraverso trasmissioni

¹ Cfr. Aldo Grasso (a cura di), *Televisione*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 30-34.

culturali, rubriche critiche, reportage dai festival e cicli di programmazione serale, la televisione italiana ha contribuito in modo significativo a costruire una cinefilia nazionale, capace di orientare lo spettatore verso una lettura più consapevole dell'immagine cinematografica.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, la televisione si confronta progressivamente con il cinema, inizialmente percepito come antagonista competitivo, poi sempre più riconosciuto come patrimonio culturale da valorizzare. C'è anzitutto, l'industria cinematografica teme che la fruizione domestica offerta dalla TV sottragga pubblico alle sale. Come ben documenta la stampa dell'epoca – in particolar modo *L'Unità* e *La Stampa* – dopo il grande successo di *Lascia o raddoppia?* che debutta al sabato sul Programma Nazionale il 26 novembre 1955, le sale cinematografiche registrano un calo degli ingressi proprio in quella serata tradizionalmente dedicata allo spettacolo. Gli esercenti protestano vivacemente, lamentando che la programmazione televisiva cannibalizzava completamente il pubblico delle sale. In risposta a queste pressioni e per tutelare l'attività delle sale, la Rai sposta la messa in onda del quiz dal sabato al giovedì, a partire dal 16 febbraio 1956. Questa decisione segnò un momento cruciale nella storia del rapporto tra cinema e televisione: il piccolo schermo dimostrò di avere un impatto diretto e persino destabilizzante sulla fruizione collettiva in luoghi fisici. Quel cambio di programmazione rappresenta una delle prime contromisure strutturali della televisione pubblica per salvaguardare la complementarità con il sistema cinema, evitando conflitti che avrebbero potuto compromettere le economie locali. In sostanza, gli esercenti non chiesero solo misure simboliche, ma un concreto aggiustamento nell'offerta televisiva, spostando il quiz a un giorno meno sensibile per gli introiti delle sale. Un episodio che anticipa le successive dinamiche di interdipendenza tra intrattenimento televisivo e industria cinematografica in Italia².

Oltre ciò, la televisione intravede nel cinema un oggetto privilegiato di racconto e interpretazione, in linea con la missione pedagogica assegnata alla Rai nel contesto postbellico³.

Le cronache dai festival, i ritratti di autori, le interviste nei backstage e nei set diventano strumenti con cui la televisione offre una lettura plurale e contestualizzata dell'opera cinematografica.

2. Un cinema narrabile

I primi programmi televisivi dedicati al cinema nascono in anni molto lontani dalla leggerezza e dallo stile narrativo tipico di Bersani. Tra questi ricordiamo *Schermi e ribalte* (1953–1960), realizzato da Silvio D'Amico e Gian Luigi Rondi, seguito da *Cinemarx* (1956) e poi da *Panorama* e *Fabbro Cinema* (1957), un'inchiesta in trenta puntate firmata da Bruno Benech. Nello stesso periodo andava in onda *Luci dello schermo* (1958), a cura di Vinicio Marinucci e dello stesso Benech; più leggera nel tono era invece *Il girasole* (1958), rassegna settimanale ideata da Sandro Pallavicini⁴.

Un nuovo modo di raccontare i protagonisti del cinema arriva con *Ritratto d'attore* (1957–1959), programma ideato dal critico Fernaldo Di Giammatteo. Fu tra i primi a comprendere il valore della monografia televisiva. Pur non possedendo la capacità di racconto agile e spontaneo di Bersani — tendeva infatti a guidare l'intervista con il suo

² Cfr. Enrico Menduni, *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche, formati*, Bari, Laterza 2006, pp. 67-75.

³ Per comprendere l'imprimatur editoriale della Rai delle origini si rimanda a Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 186-194, in cui ricostruisce come, già a partire dal 1944, Filiberto Guala, primo direttore generale della RAI, concepì il mezzo radiofonico — e poi televisivo — come strumento pedagogico e civile, destinato ad accompagnare la formazione culturale e democratica dell'Italia repubblicana. Alla televisione pubblica veniva così affidato un doppio mandato: da un lato la cattedra, ovvero il compito educativo, dall'altro il pulpito, simbolo della funzione morale e civile del mezzo. Questa visione, espressa da Guala e proseguita nei decenni successivi, costituì l'architettura del modello comunicativo della RAI: sobrio, autorevole, pubblico.

⁴ Cfr. Gian Battista Canova (a cura di), *Cinema*, Milano, Garzanti, 2002.

punto di vista critico — Di Giammatteo diventò uno dei primi volti noti della critica cinematografica in TV. Il suo aspetto raffinato, la voce impostata e le sopracciglia folte gli conferirono una forte presenza scenica, in contrasto con la figura più informale che più in avanti interpreterà Bersani. Il primo rappresenta un modello di cronista dinamico, dotato di grande mobilità e padronanza delle lingue straniere, qualità che gli permettevano di seguire il cinema italiano e internazionale da Londra a Los Angeles. Diversamente da Bersani, egli privilegiava un approccio esterno e visivo: celebre il suo documentario realizzato durante le riprese americane di *Il mafioso* (1962) di Lattuada o l'inseguimento di Sordi in Inghilterra per *Fumo di Londra* (1966). Inviato della Rai al Festival di Cannes, il suo stile moderno e diretto si esprime al meglio nelle situazioni d'esterno e la sua pratica professionale, priva di compiacimento ma ricca di contesto, ha influenzato fortemente anche i suoi successori. Quando la TV cominciò ad affidare ai critici la presentazione dei film, Di Giammatteo fu ancora tra i protagonisti, affiancato da figure importanti come Gian Luigi Rondi, Ernesto G. Laura, Claudio G. Fava, Vieri Razzini e, più tardi, Enrico Ghezzi.

Il 1957 non è soltanto l'anno in cui debutta Di Giammatteo con la formula della monografia d'attore, ma segna anche un passaggio fondamentale nel legame tra cinema e televisione. Con *Il Musicchiere*, il celebre varietà condotto da Mario Riva fino alla sua improvvisa scomparsa nel 1960, nasce la prima vera forma di promozione cinematografica nella TV generalista. Per la prima volta, attori italiani e stranieri venivano invitati come ospiti per pubblicizzare i propri film nel contesto di uno show popolare e leggero⁵.

Da quel palco sono passati nomi leggendari: Gary Cooper, Steve Reeves, Alberto Sordi, Totò, Aldo Fabrizi. Mario Riva, insieme agli autori Garinei e Giovannini, aveva intuito che la celebrità non andava trattata come nei telegiornali o nei programmi culturali, ma coinvolta nel gioco, nel canto, nell'ironia. Il lancio del film passava quasi in secondo piano, perché il vero valore promozionale era la presenza della star all'interno dello show. Che Riva fosse anche un attore di varietà rendeva tutto più naturale: gli ospiti si sentivano a loro agio, anche quando la lingua era una barriera. Senza parlare inglese, Riva sapeva comunque interagire in modo brillante con Reeves o Totò.

Questo nuovo modo di connettersi al cinema raggiunge il suo apice con *Il vigile* di Luigi Zampa: nel film, Sylva Koscina — ospite di *Il Musicchiere* — racconta la sua esperienza con il vigile Celletti (Alberto Sordi), mentre Sordi stesso guarda la scena in TV circondato da amici e parenti. Un gioco di specchi perfetto, in cui lo spettacolo riflette la vita e viceversa, con la star che diventa spettatrice di sé stessa.

Questo schema — la star trattata come parte attiva dello show — diventerà poi la regola nei grandi programmi serali, da *Canzonissima* fino a *Verissimo*. La formula vincente prevede che l'attore o l'attrice non si limiti a promuovere un film, ma partecipi a un vero e proprio numero da varietà. Il cinema, così, entra nello spettacolo non con la distanza della critica, ma con il sorriso dell'intrattenimento⁶.

Il rapporto tra i due medium subisce una prima grande trasformazione con l'inserimento degli attori nei grandi show di varietà. Con *Il Musicchiere* (1957), condotto da Mario Riva, il cinema si inserisce nel cuore della televisione generalista: attori come Gary Cooper, Totò, Steve Reeves e Alberto Sordi diventano ospiti regolari, non per promuovere direttamente un film, ma per partecipare attivamente al gioco televisivo. Questa forma di "promozione travestita da intrattenimento" segna una svolta importante nella comunicazione cinematografica televisiva.

Parallelamente, negli anni Sessanta emergono trasmissioni come *Tv7* e *Colonna sonora* (1966), con Giulietta Masina, che arricchiscono la programmazione culturale con interviste, backstage e rubriche dedicate alla musica da film. La TV scopre il potenziale del linguaggio cinematografico come materiale da racconto giornalistico, coniugando

⁵ Cfr. Franco Monteleone, *op. cit.*, p. 142.

⁶ Per una contestualizzazione più organica delle prime ibridazioni tra i generi si rinvia a Luca Barra, Paola Brembilla, V. Innocenti, *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Milano, MyLab, 2024, pp. 78-85.

spettacolo e approfondimento. A parte i cicli di film che vengono regolarmente presentati da critici come Fernaldo Di Giammatteo, Gian Luigi Rondi e Ernesto G. Laura, nascono programmi dedicati al cinema comico del muto, al cinema animato per ragazzi (presentati da Francesco Mulè e Roberto Galve) e anche a quello per adulti. Vengono realizzati anche programmi dedicati alla musica del cinema, come *Colonna sonora* (1966) presentato da Giulietta Masina, e *Music Rama*, del 1967, un vero e proprio show di Vito Molinari con Alida Valli.

L'avvento del colore e la concorrenza delle emittenti private aprono la strada alla creazione di veri e propri "contenitori" domenicali. Trasmissioni come *Domenica In*, con Corrado e poi Pippo Baudo, e *Blitz* di Gianni Minà, portano il cinema in studio: interi cast vengono intervistati, vengono mostrati filmati dai set (come Sergio Leone al lavoro su *C'era una volta in America*), e il cinema diventa elemento centrale della TV pomeridiana⁷.

Allo stesso tempo, nasce anche un filone più ironico e parodico: *L'altra domenica* di Renzo Arbore ospita Roberto Benigni in un'inedita veste di "critico cinematografico". Benigni interpreta la critica come performance, deformandone i toni e i contenuti in chiave comica, e sottolineando così il legame sempre più prossimo tra informazione e spettacolo. Anche in format non strettamente cinematografici — come *Specchio segreto* di Nanni Loy (1964–1970) o *Io e...* (dal 1970), che alternavano confessioni private e autorappresentazione — il linguaggio visivo mutuato dal cinema diventava parte integrante del racconto televisivo. Questi programmi, pur non trattando direttamente di film o di autori, adottavano una grammatica audiovisiva di taglio cinematografico, che contribuiva a plasmare l'abitudine visiva degli spettatori. In questo scenario, il cinema non è solo oggetto di racconto, ma anche matrice linguistica per la televisione stessa, rafforzando la rilevanza del lavoro di cronisti come Bersani, capaci di mediare tra estetiche diverse.

In questo contesto, il cinema in TV non è semplice riempitivo di palinsesto, ma diventa strumento di formazione, confronto e costruzione di un immaginario condiviso⁸

3. Il racconto umano di Lello Bersani

Ad interpretare una fase significativa della trasformazione dei linguaggi televisivi e ridefinizione del rapporto tra informazione e spettacolo a partire dagli anni Sessanta, si inserisce con particolare rilievo l'attività di Lello Bersani. Il giornalista romano, classe 1922, inizia la sua carriera in Rai nei primi anni del secondo dopoguerra, quando assume il ruolo di cronista sportivo per la radio dove crea e cura la rubrica *Ciak* sull'attualità cinematografica. All'interno di questo percorso professionale in rapido sviluppo, si segnala come uno dei primi giornalisti italiani a realizzare interviste radiofoniche in esterni, rompendo con la consuetudine dell'intervista da studio e contribuendo a rinnovare le modalità di racconto radiofonico⁹. Tale innovazione trova concreta espressione nel programma *Voci dal mondo*, che rappresentò una delle prime esperienze strutturate di reportage mobile nell'ambito della radiofonia pubblica italiana del dopoguerra. Quasi tutte le grandi figure del cinema e dello spettacolo sono passate davanti al suo microfono, e in moltissimi casi Bersani è riuscito a farne emergere l'aspetto umano — anche quando questo si celava dietro la maschera dell'attore o l'armatura del personaggio pubblico. Era un'altra epoca: le interviste non seguivano ancora la logica industriale della promozione a tappe forzate e gli interlocutori sembravano più inclini a raccontarsi piuttosto che a veicolare un messaggio. In questo contesto, Lello Bersani ha

⁷ Cfr. Alberto Barbera (a cura di), *Cavalcarono insieme, 50 anni di cinema e televisione in Italia*, Milano, Electa, 2004.

⁸ Per un inquadramento sociale del medium televisivo delle origini e dei suoi effetti sulla vita degli italiani si rimanda a Damiano Garofalo, *Storia sociale della televisione in Italia (1954-1969)*, Venezia, Marsilio, 2018 e Achille Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, a cura di Aldo Grasso, Milano, Bompiani, 2011.

⁹ Sull'ibridazione tra cronaca, critica e commento di quegli anni si rimanda a Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 2021.

saputo essere un mediatore prezioso tra i protagonisti del cinema e il grande pubblico, contribuendo a renderli più accessibili, più comprensibili, talvolta più veri.

Nel 1952, con un semplice registratore portatile appoggiato su una Topolino parcheggiata a piazza San Pietro, realizza per l'intervista per *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini: un'immagine che restituisce la spontaneità e l'artigianalità del giornalismo dell'epoca.

Bersani ama il cinema e il cinema ama Bersani.

Non è un caso che Pier Paolo Pasolini gli affidi la voce dell'intervistatore in *Comizi d'amore*, riconoscendogli un tono autentico e non giudicante, né che Tinto Brass lo coinvolga in un breve ruolo — quello del cronista televisivo — in *Il disco volante*; un'apparizione che aveva già avuto in *Un uomo facile* di Paolo Heusch. Piccole presenze¹⁰, certo, ma indicative del credito umano e professionale di cui godeva nel mondo del cinema.

La sera dell'8 aprile 1962, l'Italia intera festeggia un riconoscimento senza precedenti: Sophia Loren riceve l'Oscar come miglior attrice protagonista per *La ciociara*, segnando un punto di svolta nella storia del cinema italiano e nel ruolo delle interpreti europee a Hollywood. Il film di Vittorio De Sica, tratto dal romanzo di Alberto Moravia, racconta con intensità struggente la devastazione fisica e morale della guerra, e la Loren vi offre una prova drammatica di straordinaria potenza. Giunta in Italia la notizia dell'Oscar assegnato alla Loren, il cronista viene immediatamente inviato alle sei del mattino, con una troupe della Rai, a casa dell'attrice per trasmettere la notizia e le prime emozioni di questa vittoria. L'intervista però non verrà diffusa perché giudicata inopportuna dai funzionari dell'azienda televisiva: l'attrice infatti compariva in vestaglia accanto a Carlo Ponti, che non aveva ancora regolarizzato la sua posizione coniugale secondo la legge italiana. Il servizio sarà mandato in onda diversi anni dopo¹¹.

Quell'intervista non è solo un documento giornalistico, è il ritratto di un momento storico in cui il cinema italiano riesce a farsi voce di una nazione, e Sophia Loren, pur nella luce abbagliante della celebrità internazionale, rimane un volto profondamente legato alla memoria collettiva del paese. Lello Bersani, ancora una volta, sa cogliere quel delicato equilibrio tra pubblico e privato, tra immagine e verità con quel suo: "*Sophia ha vinto, Sophia ha vinto*".

Nel 1963, per lo storico rotocalco *TV7*, Lello Bersani realizza una delle più rare e significative apparizioni televisive di Antonio De Curtis, in arte Totò. Quest'ultimo intrattenne con la televisione un rapporto problematico e discontinuo, segnato da una reciproca diffidenza: da un lato la sua indole imprevedibile e refrattaria a ogni forma di regimentazione, dall'altro la cautela di una dirigenza incline al controllo e alla normalizzazione del linguaggio. L'intervista, intitolata *Dieci minuti con Totò*¹², conservata presso le Teche Rai, costituisce una delle rarissime testimonianze audiovisive in cui l'attore accetta di mettersi in gioco sul piccolo schermo. Venne registrata nella sua

¹⁰ Pur noto soprattutto per il suo ruolo di giornalista e cronista culturale, Lello Bersani comparve in più occasioni anche sul grande schermo, talvolta come attore, più spesso nei panni di sé stesso, testimoniando così la sua riconoscibilità pubblica e l'intreccio tra la sua figura e l'immaginario cinematografico. Esordì in *Siamo donne* (1953) e in *Un uomo facile* (1958). Apparve poi nel surreale *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass, film in cui il confine tra realtà televisiva e finzione comica viene ironicamente attraversato. La sua partecipazione a *Comizi d'amore* (1965) di Pier Paolo Pasolini, in qualità di intervistatore sul campo, è forse la più significativa: Bersani rappresenta qui il volto della TV pubblica che dialoga con la società italiana. Seguono altre apparizioni simboliche, come in *Di che segno sei?* (1975) di Sergio Corbucci e nel cult *FF.SS.* (1983) di Renzo Arbore, dove la sua figura entra ormai a pieno titolo nel linguaggio dell'autoironia mediatica. Chiude questo excursus il film *Festival* (1996) di Pupi Avati, in cui Bersani compare quasi come figura-ricordo di un'epoca di televisione e cinema che non c'è più.

¹¹ Il servizio è integralmente disponibile sul sito Rai all'indirizzo <https://www.raiplay.it/video/2024/10/Ieri-oggiDe-Sica--LOscar-a-Sophia-Loren-per-La-Ciociera-c070b369-311c-4882-bd26-d941e5822fd1.html> (consultato il 15 maggio 2025).

¹² L'intervista è integralmente disponibile sul sito Rai all'indirizzo <https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2019/02/Dieci-minuti-con-il-grande-Toto-fae63c89-086c-4abd-9cb8-6eb87a2767c4.html> (consultato il 24 maggio 2025).

abitazione romana di via Monti Parioli e, attraverso la mediazione discreta del cronista, restituisce un sottile gioco di sdoppiamento tra la maschera del comico e la figura del Principe De Curtis. La conversazione, condotta con il tatto e la curiosità di Bersani, tocca temi personali come la salute ormai fragile — Totò stava perdendo la vista — e il senso del mestiere dell'attore. L'incontro si chiude con un momento di straordinaria intensità: la recitazione integrale de *'A livella*, un testo che riflette sul tema della morte con quella miscela inconfondibile di ironia, malinconia e saggezza che ha reso Totò non solo un gigante della comicità, ma anche un poeta della condizione umana.

Il valore del documento risiede proprio nella capacità di Bersani di creare uno spazio di ascolto non invasivo, restituendo un ritratto complesso dell'attore nella sua rappresentazione televisiva.



Figura 1. Lello Bersani in conversazione con Totò nella sua casa di Napoli nel rione Sanità

Questo metodo — costruito su domande dense ma sobrie, voice-over riflessivo ma non assertivo, immagini che parlano senza bisogno di eccessive didascalie — si ripete in altri momenti centrali della sua carriera come nella intervista per TV7 del 1964 ad Anna Magnani nella sua casa di Roma, dove l'attrice fa una sorta di bilancio del suo essere attrice e donna. Bersani imposta l'intervista¹³ su un tono intimo, rispettoso:

L.B. «Signora Magnani, oggi lo sa cosa è un'attrice?»

A.M. «[...] No, non lo so. Però come diceva qualcuno gli attori sono egoisti, un po' esibizionisti ma guai se non ci fossero: comunicano tanta commozione»

L.B. «Quali giudizi la offendono di più: quelli rivolti alla donna o all'attrice?».

A.M. «Alla donna. Sono profondamente umana e credo di avere molta poesia dentro»

Nel 1967 il caso di *Blow-Up* si impone, nel 1967, come uno dei nodi più significativi del rapporto tra cinema d'autore, censura e dibattito pubblico in Italia. Il sequestro del film di Michelangelo Antonioni per oscenità, disposto dalla Procura della Repubblica di Ancona il 14 ottobre dello stesso anno, innesca una controversia che coinvolge istituzioni, stampa e critica, rendendo l'opera non solo un evento cinematografico, ma un terreno di confronto culturale. Liberamente ispirato al racconto *Le bave del diavolo* di Julio Cortázar, il film rappresenta uno dei vertici della filmografia antonioniana, insieme a *La notte*, ed è tra le sue opere più premiate: proprio in quell'anno ottiene la Palma d'Oro al

¹³ L'intervista ad Anna Magnani è disponibile sul sito Rai Teche all'indirizzo <https://www.teche.rai.it/2021/03/intervista-ad-anna-magnani-tv7-1964/> (consultato il 6 giugno 2025).

Festival di Cannes. Di fatto Antonioni parlerà del rapporto tra le difficoltà dell'uomo e la sua difficoltà a stabilire un rapporto autentico con la realtà. Nelle sollecitazioni del cronista non c'è enfasi, ma nemmeno freddezza: l'emozione è trattenuta, dosata. Non c'è autoreferenzialità, ma nemmeno anonimato: la voce fuori campo di Bersani è riconoscibile, non tanto per il timbro, quanto per il tono — quello di chi racconta senza imporsi, interpreta senza dichiararlo, accompagna senza spiegare troppo. La sua è una vera e propria pratica giornalistica che si ripete anno dopo anno, festival dopo festival, costruendo nel pubblico televisivo una consuetudine: ascoltare i registi, cogliere i temi, apprezzare la forma. Bersani non crea il gusto, ma contribuisce a formarlo¹⁴.

4. Cinefilia televisiva

Tra le molte forme di mediazione culturale realizzate dalla televisione pubblica italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, quella legata alla diffusione del cinema d'autore assume un ruolo centrale. Il lavoro di Lello Bersani si inserisce esattamente in questa traiettoria: i suoi servizi, le interviste e le cronache realizzate in occasione dei grandi festival internazionali non si limitano a raccontare il fatto cinematografico come evento spettacolare, ma contribuiscono attivamente a costruire un discorso culturale pubblico sul cinema. In questo modo, la televisione diventa uno dei luoghi principali in cui si forma una cinefilia nazionale, non elitaria ma culturalmente orientata, capace di riconoscere un'opera, un autore, una poetica.

Il Festival di Cannes, la Mostra del Cinema di Venezia e, in misura minore, la Berlinale costituiscono le principali coordinate geografiche dell'attività di Lello Bersani tra la prima metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. In particolare, i servizi realizzati in occasione delle edizioni di Cannes tra il 1964 e il 1972 e delle Mostre veneziane dal 1965 al 1973, trasmessi all'interno di *TV7* e del *TG1 Settimanale* e oggi conservati presso le Teche Rai, mostrano come questi eventi vengano trattati non come semplice cronaca, ma come momenti strategici per leggere lo stato del cinema italiano e internazionale. Attraverso tali materiali, Bersani restituisce al pubblico televisivo non solo i titoli presentati, ma anche i temi dominanti, le linee di tendenza e le tensioni culturali che attraversano le opere in concorso, contribuendo a orientare una lettura critica del panorama cinematografico contemporaneo. Oltre ai festival, Bersani segue il cinema italiano nei set e nelle retrospettive, contribuendo a costruire figure autoriali nella mente del pubblico.

Le sue interviste a registi come Francesco Rosi, Mauro Bolognini, Elio Petri e Bernardo Bertolucci contribuiscono a delineare un vero e proprio pantheon di cineasti civili, poetici e visionari, i cui film non vengono semplicemente annunciati, ma interpretati attraverso temi, motivi ricorrenti e cornici storico-sociali. In questa prospettiva, il lavoro di Bersani si colloca in una tradizione critica che riconosce al cinema una funzione conoscitiva e riflessiva, intesa come forma di interrogazione del reale, in linea con le riflessioni di André Bazin (1967) e con l'idea kracaueriana del film come dispositivo capace di restituire le tensioni profonde della modernità. Al tempo stesso, la sua pratica giornalistica richiama una concezione del racconto audiovisivo non puramente informativa, ma interpretativa e culturalmente orientata, riconducibile a un giornalismo critico che trova, in figure come Pasolini, ad esempio, un riferimento significativo.

Il suo contributo si nota anche nell'uso della televisione come archivio in costruzione. Molti servizi realizzati da Bersani, oggi conservati nelle Teche RAI, documentano momenti cruciali della storia del cinema italiano e internazionale, offrendo testimonianze inedite. Le sue interviste, anche brevi, costituiscono un corpus storico che tiene insieme la parola dell'autore e il contesto della sua ricezione. Il valore documentaristico di questo materiale è legato proprio al suo formato: il frammento

¹⁴ L'intervista a Michelangelo Antonioni è disponibile sul sito Rai Teche all'indirizzo <https://www.teche.rai.it/2021/10/michelangelo-antonioni-sul-film-blow-up/> (consultato il 12 giugno 2025).

televisivo permette di vedere e ascoltare registi e attori nel momento stesso in cui costruiscono il loro discorso pubblico.

La funzione di questi servizi non era puramente informativa, ma profondamente culturale. In un'epoca in cui le riviste specialistiche avevano un pubblico limitato e in cui la critica cinematografica era ancora perlopiù appannaggio delle élite intellettuali, la televisione diventa il luogo in cui il cinema d'autore viene presentato, discusso, messo in scena. Bersani fa da mediatore tra questi mondi: non traduce verso il basso, ma apre verso l'alto. Lo spettatore della Rai, accendendo il telegiornale o seguendo una rubrica culturale, entra in contatto con *Deserto rosso* (1964), *Partner* (1968), *Il conformista* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971), e lo fa attraverso una narrazione che ne restituisce temi, forme, direzioni estetiche.

Il merito di Bersani sta nel creare familiarità senza svilire. Grazie al suo tono colloquiale e mai semplicistico, molti spettatori italiani hanno ascoltato per la prima volta il nome di Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Krzysztof Zanussi, Alain Resnais, attraverso la sua voce fuori campo o i suoi servizi.

In questo senso, Bersani non è solo un giornalista del cinema, ma uno dei primi costruttori di cinefilia televisiva in Italia. La sua attività concorre alla definizione di una cultura condivisa, non specialistica ma attenta, in cui il cinema non è solo intrattenimento, ma oggetto di riflessione, memoria, educazione visiva. Il suo lavoro ha contribuito a fare della televisione — almeno per un periodo storico ben definito — un vero spazio critico, in grado di formare sguardo, gusto, consapevolezza¹⁵.

5. Tra cinema e televisione, la scena della mediazione

In un'epoca in cui la televisione italiana cercava un equilibrio tra missione educativa e racconto dell'attualità culturale, Lello Bersani ha rappresentato una figura chiave nel costruire un dialogo tra cinema d'autore e pubblico televisivo che negli anni Sessanta e Settanta si osservano con reciproco sospetto, ma anche con crescente necessità di dialogo. Da una parte il cinema d'autore cerca di affermare il proprio statuto estetico e politico, mentre la televisione pubblica persegue un progetto pedagogico di alfabetizzazione culturale nazionale, la figura di Bersani assume una funzione di raccordo lontano dalla retorica dell'esperto o dell'opinionista.

Il suo lavoro — distribuito in centinaia di servizi, interviste, cronache e ritratti — ha contribuito in modo determinante a fare della Rai non solo un canale di diffusione dell'opera filmica, ma uno spazio critico per la costruzione della sua ricezione pubblica. Non solo, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, il servizio pubblico televisivo assume progressivamente anche il ruolo di archivio della cultura visiva nazionale: non si limita più a documentare, ma accumula, conserva, struttura un patrimonio che negli anni successivi costituirà la memoria audiovisiva del Paese. È in questa dinamica che il lavoro di autori come Lello Bersani si rivela cruciale: i suoi servizi non sono solo cronaca, ma frammenti di un archivio critico che, attraverso la continuità dello sguardo e della voce, contribuisce a costruire un immaginario cinefilo nel senso più ampio.

In tal senso, la sua presenza televisiva non può essere letta solo in termini professionali, ma come modello discorsivo: un modo di fare televisione culturale che si fonda sull'ascolto, sulla misura, sull'arte della sintesi. Nei suoi servizi, il cinema non è ridotto a evento mondano né a oggetto da addomesticare: è trattato come materia viva, portatrice di conflitto, linguaggio, visione. Bersani riesce, con pochi elementi — una domanda ben posta, un'inquadratura giusta, una voce fuori campo mai invasiva — a costruire una cinefilia televisiva che coniuga complessità e accessibilità, senza mai cadere nella semplificazione. Se nel periodo Bernabei la televisione tenta di costruire una grammatica nazionale della cultura, Bersani si fa interprete di una forma di alfabetizzazione visiva che non passa per la lezione, ma per il racconto. Nei suoi servizi il cinema non viene ridotto a spettacolo, né trasformato in pretesto ideologico: viene osservato nella sua capacità di riflettere i mutamenti sociali, politici, esistenziali

¹⁵ Cfr. Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, UTET, 2005, pp. 174-179.

dell'Italia contemporanea. La sua è una televisione che crea contesto, che suggerisce domande, che lascia parlare le immagini e i volti prima di imporre letture.

Questa modalità di lavoro contribuisce a fare della televisione, come da lui intesa, una pratica critica visiva, un paratesto audiovisivo che prepara, accompagna e risignifica l'esperienza cinematografica.