FOCUS TEMATICI

ROBERT DE NIRO

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia
Testo aggiornato al 9 novembre 2026

ISBN 979-12-5991-976-2

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
Prologo 7
PARTE PRIMA Il percorso 9
Capitolo 1 – Il percorso 10
PARTE SECONDA I film, 1968–1987 23
Capitolo 2 – Gli esordi: la commedia underground e i film d'affitto (1968–1971) 24
Capitolo 3 – L'avvento: Scorsese, Coppola, Bertolucci (1973–1978) 32
Capitolo 4 – Il toro e il re: la trasformazione (1980–1987) 70
PARTE TERZA I film, 1988–2026 107
Capitolo 5 – La seconda stagione: la commedia scoperta e il crimine ritrovato (1988–1995) 108
Capitolo 6 – Il mestiere e la parodia di sé (1996–2005) 155
Capitolo 7 – L'attore-istituzione (2005–2016) 180
Capitolo 8 – Il ritorno con Scorsese e il nuovo pubblico (2017–2026) 194
PARTE QUARTA La filmografia invisibile 213
Capitolo 9 – La filmografia invisibile 214
PARTE QUINTA Fuori dallo schermo 225
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo 226
Capitolo 11 – L'eredità 234
APPENDICE 238
Filmografia completa 239
Collaborazioni ricorrenti 247
Premi e candidature 250
Le voci italiane 253
Chi è chi 255
Tutti i film 260
Indicazioni bibliografiche 284

Nota introduttiva

Un tassista che si prova davanti allo specchio, un pugile che ingrassa fino a non riconoscersi, un giovane Vito Corleone che parla siciliano nelle strade di Little Italy, un futuro suocero che sottopone il fidanzato della figlia alla macchina della verità, un vecchio sicario che racconta la sua vita da una casa di riposo. Sono tutti Robert De Niro, e sono soltanto alcuni dei volti di una carriera cominciata negli anni Sessanta, fra i piccoli teatri e i film a basso costo di New York, e arrivata fino a oggi senza mai smettere di cambiare direzione: dalla tragedia alla commedia, dal metodo più estremo all'autoironia, dai grandi autori al cinema di cassetta e ritorno.

Per lo spettatore italiano De Niro ha anche una voce, anzi due soprattutto: quella di Ferruccio Amendola per un quarto di secolo, poi quella di Stefano De Sando. Questo libro si apre con la sera in cui l'attore e la sua voce si sono trovati, per la prima volta, sullo stesso palco.

La guida si può leggere in più modi. Di seguito, come il racconto di un mestiere: dal ritratto dell'attore ai film, stagione dopo stagione, fino a ciò che ha fatto lontano dalla macchina da presa. Per periodo, aprendo il capitolo di una fase della carriera e lasciandosi accompagnare dal racconto che la introduce. Film per film, cercando un titolo e trovando nella sua scheda il personaggio, come è nato e che cosa ne è rimasto. Oppure dall'Appendice, dove ogni film ha il suo posto in ordine di uscita, con una scheda breve o con il rinvio al capitolo che lo racconta.

Il libro parla del lavoro di De Niro: della sua vita privata entra soltanto ciò che è passato sul set o sullo schermo.

E i film sono tutti, fino al 2026: i capolavori e i titoli dimenticati, quelli arrivati in Italia solo in televisione o su una piattaforma, le commedie accanto ai drammi. C'è posto anche per quelli che non ha mai girato, i personaggi rifiutati, le parti perdute, i progetti rimasti sulla carta, perché anche una filmografia invisibile racconta un attore.

Prologo

Milano, lunedì 6 maggio 1991. Al Teatro Nazionale si registra la serata dei Telegatti, i premi della televisione votati dai lettori di *TV Sorrisi e Canzoni*, che Canale 5 trasmetterà la sera dopo. Presentano Corrado e Raffaella Carrà. Fra gli ospiti venuti da Hollywood ci sono due attori con lo stesso nome: Robert Mitchum, che riceve un premio speciale alla carriera, e Robert De Niro, che riceve un premio speciale.

Fra i due c'è un filo che il pubblico italiano vedrà sullo schermo soltanto l'anno dopo. Mitchum è stato Max Cady nel *Promontorio della paura* (*Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962), e nel rifacimento di Martin Scorsese, *Cape Fear – Il promontorio della paura* (1991), Cady è De Niro, mentre Mitchum ha accettato la piccola parte di un tenente di polizia.

Quando arriva il suo momento, De Niro è sul palco accanto alla Carrà, con il Telegatto in mano, e lei gli chiede di fare il suo ringraziamento in inglese. Lui comincia, ma quasi subito, sopra la sua, si sente un'altra voce, in italiano, che dice quanto sia un onore ricevere quel premio. La Carrà la presenta: è la voce italiana di De Niro. La voce continua il ringraziamento al posto suo: è sempre felice di venire in Italia, dice, e di trovarvi un'accoglienza così calorosa. Per il pubblico che ascolta da casa è la voce di Travis, di Jake LaMotta, di Noodles, di Al Capone, di Jimmy Conway; due mesi prima, nelle sale italiane, ha dato le parole al Leonard Lowe di *Risvegli* (*Awakenings*, 1990). Quando la voce tace, la Carrà fa notare che lui, in tutto questo, ha detto soltanto grazie.

Poi arriva la domanda: De Niro sa chi lo doppia in Italia? Lo sa, e il nome lo dice lui: Ferruccio Amendola. La Carrà lo chiama, e Amendola sale sul palco fra gli applausi. Quante volte vi siete incontrati, chiede lei. «Mai», risponde Amendola: è la prima volta. Però, aggiunge, può dire di conoscerlo profondamente lo stesso. Quando lei gli fa notare quanto sia bravo a doppiarlo, Amendola gira il complimento all'uomo che ha accanto: «è lui quello bravo». Nessuno lo mette in dubbio. I due restano lì, uno accanto all'altro, e per un momento si tengono per mano.

Il giorno dopo la messa in onda, sull'*Unità*, Maria Novella Oppo racconterà una serata lunga, piena di guasti e di attese, salvata dall'improvvisazione di Corrado, che aveva dato il meglio di sé proprio con gli ospiti stranieri, Mitchum e De Niro in testa, giocando sulla difficoltà di capirsi. Sul palco con De Niro, per qualche minuto, quella difficoltà aveva trovato una soluzione.

Davanti alla televisione il pubblico italiano vede separato ciò che al cinema ha sempre percepito come una cosa sola: un volto arrivato da New York e una voce che ha sempre parlato italiano. Per altri dieci anni volto e voce resteranno insieme nelle sale, finché la voce passerà a un altro attore e il volto continuerà a cambiare.

Quella sera De Niro ha quarantasette anni e quasi trenta di mestiere alle spalle. Il primo set lo aveva conosciuto nel 1963, a New York, in un film a basso costo diretto anche da Brian De Palma, che sarebbe uscito soltanto sei anni dopo.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Nel Greenwich Village degli anni Cinquanta un ragazzo pallido e silenzioso cresce fra le tele di casa, in un quartiere dove pittori, poeti e attori senza scrittura vivono porta a porta e dove il lavoro artistico è una faccenda quotidiana, fatta di ore in studio più che di ispirazione. Robert De Niro, nato a New York il 17 agosto 1943, viene da lì: figlio di un pittore della scuola newyorkese, impara presto che un ritratto si costruisce strato su strato, correggendo, ricominciando, tornando sullo stesso dettaglio finché non regge. Non ha mai insegnato quella lezione con le parole, ma la sua carriera la ripete da sessant'anni: ogni personaggio è una tela da preparare, e la preparazione conta quanto la scena.

Da adolescente lascia la scuola per la recitazione. Il luogo decisivo è il conservatorio di Stella Adler, che negli anni Cinquanta e Sessanta forma una generazione di attori americani. Adler, che aveva studiato con Stanislavskij e aveva rotto con Lee Strasberg proprio sull'interpretazione del maestro russo, insegna che il personaggio nasce dall'immaginazione e dallo studio delle circostanze, non dal ricordo delle proprie emozioni: si legge il testo, si ricostruisce il mondo in cui il personaggio vive, si osserva come le persone di quel mondo camminano, parlano, lavorano. De Niro frequenta anche l'Actors Studio di Strasberg, la casa del metodo; ma l'impronta più riconoscibile del suo lavoro resta quella di Adler, la ricerca minuziosa all'esterno di sé. Quando la stampa, negli anni Settanta, comincerà a chiamarlo «attore del metodo», userà un'etichetta comoda per un

modo di lavorare che in realtà mescola più scuole.

La scena che lo accoglie è quella dei teatrini off-off-Broadway, delle cantine e dei laboratori del Village, dove si recita per pochi spettatori e spesso per nessun compenso. Nell'estate del 1968 entra nella ripresa di *Glamour, Glory and Gold*, la commedia di Jackie Curtis che parodia l'ascesa e la caduta di una diva di Hollywood, allestita al Bastiano's Cellar Studio di Waverly Place: De Niro vi interpreta una serie di ruoli maschili, cambiando voce, postura e accento da una scena all'altra, e raccoglie le sue prime recensioni. Nello stesso giro di anni lavora per il cinema indipendente newyorkese, che si gira con pochi soldi, attori amici e cineprese prese in prestito.

Il regista che lo porta davanti alla macchina da presa con continuità è Brian De Palma. Nel 1963 De Niro gira con lui, con Wilford Leach e con Cynthia Munroe la commedia *Oggi sposi* (*The Wedding Party*), che resterà ferma fino al 1969; poi arrivano *Ciao America!* (*Greetings*, 1968) e *Hi, Mom!* (1970), nei quali interpreta lo stesso personaggio, Jon Rubin, un giovane voyeur che diventa cineasta e poi rivoluzionario da salotto. Sono film insolenti e frammentari, girati per strada, dove De Niro mostra già una qualità che il grande pubblico scoprirà più tardi: la capacità di essere comico senza mai cercare la battuta, lasciando che il ridicolo nasca dalla serietà con cui il personaggio prende sé stesso. De Palma lo ritroverà quasi vent'anni dopo, in tutt'altro contesto, per *The Untouchables – Gli intoccabili* (*The Untouchables*, 1987). Nel frattempo vengono i film d'affitto, piccole parti in produzioni di genere come *Il clan dei Barker* (*Bloody Mama*, 1970) di Roger Corman, dove De Niro si fa notare per l'intensità con cui riempie un ruolo secondario.

La svolta avviene nel 1973, con due film usciti a pochi mesi di distanza. In *Batte il tamburo lentamente* (*Bang the Drum Slowly*, 1973) di John D. Hancock è un ricevitore di baseball modesto e malato, un uomo semplice che la squadra impara a proteggere; in *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*, 1973) è Johnny Boy, il piccolo debitore imprudente di Little Italy, un ragazzo che ride, provoca e si mette nei guai con l'allegria di chi non conosce la paura. I due ruoli non potrebbero essere più lontani, e la critica newyorkese si accorge che dietro quei personaggi c'è un attore capace di sparire. *Mean Streets* è soprattutto l'inizio del sodalizio con Martin Scorsese, cresciuto a pochi isolati di distanza, nella stessa New York italoamericana.

Con Scorsese, De Niro gira dieci lungometraggi in due stagioni separate da un lungo silenzio. La prima va da *Mean Streets* a *Casinò* (*Casino*, 1995) e comprende *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980), *Re per una notte* (*The King of Comedy*, 1983), *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, 1990) e *Cape Fear – Il promontorio della paura* (1991). La seconda arriva ventiquattro anni dopo *Casinò*, con *The Irishman* (2019) e *Killers of the Flower Moon* (2023). In mezzo c'è un cortometraggio, *The Audition* (2015), girato da Scorsese come film promozionale con De Niro, Leonardo DiCaprio e Brad Pitt. Non si tratta di una semplice collaborazione ripetuta: i due costruiscono insieme un modo di raccontare l'America attraverso uomini soli, ossessivi, violenti o patetici, che inseguono un'idea di sé destinata a crollare. Il tassista insonne che vuole ripulire la città, il pugile che distrugge tutto ciò che ama, il comico fallito che sequestra il suo

idolo per avere dieci minuti di televisione, il gangster che uccide per prudenza, il sicario che invecchia senza aver mai detto la verità: sono variazioni sullo stesso tema, il prezzo dell'identità costruita a forza.

Il metodo di lavoro con Scorsese si fonda sull'improvvisazione preparata. Le scene si provano a lungo, si registrano le prove, si riscrivono i dialoghi a partire da ciò che gli attori trovano; poi, sul set, la scena si gira come se accadesse per la prima volta. Scorsese ha raccontato più volte di aver usato quelle prove per riscrivere la sceneggiatura, e De Niro di aver portato al regista libri, testimonianze e persone reali da incontrare. È De Niro, per esempio, a proporre a Scorsese l'autobiografia di Jake LaMotta da cui nasce *Toro scatenato*, un progetto che il regista inizialmente non voleva fare.

La trasformazione fisica è la firma più riconoscibile della carriera, e il motivo per cui il nome di De Niro è diventato, nel linguaggio comune, sinonimo di immedesimazione estrema. Per Travis Bickle prende la licenza di tassista e guida un taxi per le strade di New York; per LaMotta si allena come un pugile professionista e poi, a riprese sospese, ingrassa di una sessantina di libbre, quasi ventisette chili, per interpretare il campione ormai finito; per Al Capone si fa radere l'attaccatura dei capelli e allarga il volto; per Max Cady scolpisce il corpo e lo copre di tatuaggi. Ognuno di questi episodi ha la sua storia; ciò che li accomuna è il disegno complessivo. La preparazione non serve a stupire, ma a dare al personaggio un peso reale, un modo di occupare lo spazio che lo spettatore percepisce prima ancora di capirne il motivo. Negli ultimi anni la trasformazione ha preso anche la strada opposta: in *The Irishman* è la tecnologia digitale a ringiovanire il volto dell'attore di quasi mezzo

secolo, mentre il corpo resta quello di un uomo di settantacinque anni, e la tensione fra le due età diventa parte del personaggio.

Sarebbe però un errore ridurre il lavoro di De Niro ai chili presi e persi. La trasformazione più importante è meno visibile e riguarda il modo di stare in scena. De Niro recita spesso per sottrazione: lascia che sia l'altro a parlare, ascolta, ritarda la risposta, ripete una frase come se dovesse prima verificarne il senso. I suoi personaggi pensano davanti alla macchina da presa, e lo spettatore li vede decidere. Il sorriso che arriva un attimo troppo tardi, lo sguardo che si sposta mentre l'interlocutore parla ancora, il gesto lasciato a metà sono gli strumenti di un attore che preferisce l'ambiguità alla spiegazione. Per questo i suoi uomini violenti fanno paura anche quando sono calmi, e i suoi uomini comuni conservano un fondo di mistero. È una recitazione che si fonda sul dettaglio concreto, osservato dal vero, più che sull'espressione delle emozioni: il modo in cui Vito Corleone tocca le cose, in cui LaMotta respira fra un colpo e l'altro, in cui Rupert Pupkin si prepara davanti a un pubblico di sagome di cartone. Anche l'improvvisazione, che De Niro pratica volentieri, nasce sempre da una preparazione minuziosa: si improvvisa solo dopo aver capito chi è il personaggio, che cosa vuole, da dove viene.

Accanto a Scorsese, negli anni Settanta e Ottanta, c'è l'angolo italiano della carriera, che spiega in parte il rapporto speciale fra De Niro e il pubblico del nostro paese. Francis Ford Coppola gli affida in *Il padrino – Parte II* (*The Godfather Part II*, 1974) il giovane Vito Corleone, emigrato siciliano nella New York di inizio secolo: un ruolo recitato quasi del tutto in siciliano, che De Niro

prepara studiando il dialetto e che gli vale l'Oscar come attore non protagonista. Bernardo Bertolucci lo vuole in *Novecento* (1976) nella parte di Alfredo Berlinghieri, il padrone emiliano legato da un'amicizia impossibile al contadino interpretato da Gérard Depardieu. Sergio Leone, dopo una gestazione durata più di dieci anni, gli affida Noodles in *C'era una volta in America* (*Once Upon a Time in America*, 1984), il gangster ebreo che torna nella città della sua giovinezza per capire che cosa ne ha fatto. Tre registi diversissimi, tre film sull'emigrazione, sulla memoria e sul tradimento: De Niro vi porta la stessa concentrazione silenziosa, e in Italia quei ruoli diventano parte del suo ritratto pubblico quanto i film di Scorsese. Il legame con il cinema italiano tornerà, molti anni dopo, in una forma più leggera: nel 2011 De Niro recita in italiano accanto a Monica Bellucci nell'episodio finale di *Manuale d'amore 3* (2011) di Giovanni Veronesi, nella parte di un professore americano che vive a Roma.

Gli anni Settanta lo vedono anche in grandi produzioni di autore come *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1976) di Elia Kazan, da Francis Scott Fitzgerald, dove è Monroe Stahr, il giovane produttore hollywoodiano consumato dal lavoro, e *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978) di Michael Cimino, l'epopea dei metallurgici della Pennsylvania mandati in Vietnam. Qui De Niro è Michael Vronsky, il più chiuso del gruppo, un uomo che si impone una disciplina assoluta e torna dalla guerra incapace di festeggiare il proprio ritorno: un ruolo costruito quasi senza parole, che gli porta una nuova candidatura all'Oscar. Negli anni Ottanta il percorso si allarga e si frammenta: De Niro accetta ruoli secondari in film d'autore stranieri o eccentrici, come il tecnico

ribelle di *Brazil* (1985) di Terry Gilliam o il mercenario pentito di *Mission* (*The Mission*, 1986) di Roland Joffé, e personaggi brevi e memorabili, come il misterioso Louis Cyphre di *Angel Heart – Ascensore per l'inferno* (*Angel Heart*, 1987) di Alan Parker o il Capone di De Palma, che occupa lo schermo per pochi minuti ma resta nella memoria del film. È la fase in cui l'attore sembra cercare soprattutto la varietà, a costo di sparire per qualche anno dai primi ruoli.

La svolta successiva arriva nel 1988 e prende una forma che pochi si aspettavano: la commedia. In *Prima di mezzanotte* (*Midnight Run*, 1988) di Martin Brest, De Niro è Jack Walsh, cacciatore di taglie stanco e scorbutico costretto ad attraversare l'America con un contabile chiacchierone, interpretato da Charles Grodin. Il film funziona perché De Niro non recita mai per far ridere: Walsh è un uomo serio, esasperato, quasi tragico, e la comicità nasce dall'attrito fra la sua gravità e le situazioni assurde in cui finisce. È la stessa chiave che, dieci anni dopo, rende popolare *Terapia e pallottole* (*Analyze This*, 1999) di Harold Ramis, dove il boss Paul Vitti va in analisi da uno psichiatra interpretato da Billy Crystal, e soprattutto *Ti presento i miei* (*Meet the Parents*, 2000) di Jay Roach, dove Jack Byrnes, ex agente della CIA e suocero diffidente, sottopone il fidanzato della figlia a una serie di prove umilianti. Il film genera due seguiti, *Mi presenti i tuoi?* (*Meet the Fockers*, 2004) e *Vi presento i nostri* (*Little Fockers*, 2010), e fa di De Niro, per un pubblico più giovane, l'interprete di un personaggio comico ricorrente.

Il passaggio alla commedia non sostituisce il registro drammatico: lo affianca. Negli stessi anni De Niro ritrova il crimine con Scorsese in *Quei bravi ragazzi* e in

Casinò, interpreta il paziente risvegliato di *Risvegli* (1990) di Penny Marshall, si confronta con Al Pacino in *Heat – La sfida* (*Heat*, 1995) di Michael Mann, recita per Quentin Tarantino in *Jackie Brown* (1997) e per John Frankenheimer in *Ronin* (1998). Il doppio registro diventa così una caratteristica della seconda metà della carriera: lo stesso attore può essere, nello spazio di pochi mesi, un ladro professionista implacabile e un padre ansioso che misura con la macchina della verità il fidanzato della figlia. Anzi, una parte della forza comica dei ruoli più leggeri viene proprio dalla memoria dei ruoli drammatici: Vitti e Byrnes fanno ridere perché lo spettatore vi riconosce, deformati, i gangster e gli uomini pericolosi degli anni precedenti. De Niro accetta il gioco della parodia di sé con una disciplina che non cambia da un genere all'altro.

Gli anni fra la fine degli Ottanta e la metà dei Novanta sono anche quelli del crimine ritrovato, che fissano nell'immaginario collettivo l'immagine di De Niro come interprete del gangster. Jimmy Conway in *Quei bravi ragazzi*, il ladro che uccide i complici per non dividere il bottino, Asso Rothstein in *Casinò*, il professionista delle scommesse che dirige un casinò di Las Vegas per conto della mafia, Neil McCauley in *Heat*, il rapinatore che vive senza legami per poter fuggire in trenta secondi: sono tre uomini diversissimi, ma tutti governati da una regola interiore, da un codice che li rende lucidi e insieme condannati. Accanto a loro sta Max Cady, il galeotto di *Cape Fear* che perseguita il proprio avvocato, un personaggio che De Niro spinge fino al grottesco. In pochi anni l'attore definisce un repertorio di figure criminali che lui stesso riprenderà con ironia nelle commedie.