FOCUS TEMATICI

DUSTIN HOFFMAN

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 979-12-5991-979-3

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
Prologo 7
PARTE PRIMA Il percorso 9
Capitolo 1 – Il percorso 10
PARTE SECONDA I film, 1967–1979 23
Capitolo 2 – Benjamin e Ratso: il divo che non somiglia a un divo (1967–1969) 24
Capitolo 3 – Gli anni della New Hollywood (1970–1974) 41
Capitolo 4 – Il giornalista, il corridore, il padre (1976–1979) 66
PARTE TERZA I film, 1982–1998 91
Capitolo 5 – Dorothy, Willy, Raymond (1982–1989) 92
Capitolo 6 – Il divo nel cinema degli studios (1990–1998) 114
PARTE QUARTA I film, 1999–2026 143
Capitolo 7 – Il caratterista: padri, professori, bottegai (1999–2008) 144
Capitolo 8 – L'ultima stagione: Barney, *Quartet*, l'accordatore (2010–2026) 175
PARTE QUINTA La filmografia invisibile 211
Capitolo 9 – La filmografia invisibile 212
PARTE SESTA Fuori dallo schermo 221
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo 222
Capitolo 11 – L'eredità 230
Appendice 235
Filmografia completa 236
Collaborazioni ricorrenti 242
Premi e candidature 244
Le voci italiane 248
Chi è chi 250
Indicazioni bibliografiche 254

Nota introduttiva

Nel 1967 il cinema americano cercava i suoi protagonisti fra i ragazzi alti e biondi, e trovò invece un attore di teatro piccolo, scuro, dal naso importante, che fino ad allora sullo schermo aveva avuto solo parti minori. Da quel momento Dustin Hoffman non ha più smesso di spiazzare il pubblico: ogni personaggio sembra scelto per smentire il precedente, e il ragazzo immobile del *Laureato* (*The Graduate*, 1967) ha lasciato il posto, uno dopo l'altro, a un truffatore dei bassifondi, a un padre lasciato solo, a un attore travestito da donna, a un vecchio accordatore di pianoforti. Questo libro lo segue film per film, per sessant'anni.

Lo si può leggere in tre modi. Di seguito, come il racconto di una carriera cominciata nei teatrini dell'off-Broadway e arrivata ai festival del 2026. Per stagioni, scegliendo un periodo: gli anni della New Hollywood, quelli dei grandi studios, il nuovo secolo del caratterista. Oppure aprendo la scheda di un solo film, che dice chi è il personaggio, com'è fatto il film, come Hoffman ci ha lavorato, come fu accolto allora e come lo si guarda oggi, e che cosa cambiò dopo.

Il libro racconta soltanto il lavoro: della vita privata entra solo ciò che è passato per il set o per il palcoscenico. Il racconto è aggiornato al novembre 2026 e comprende tutti i film fino al 2026. Hanno una scheda tutti i sessantacinque film di Hoffman: quelli girati per il cinema, quelli in cui recita con la sola voce, il film che ha diretto e i due film per la televisione che hanno avuto una vita a sé. I cameo, i cortometraggi, le voci narranti,

i teledrammi degli esordi e il lavoro in teatro trovano posto nell'Appendice e nelle pagine dedicate a ciò che Hoffman ha fatto fuori dallo schermo. Gli ultimi due film, presentati ai festival del 2026, non sono ancora usciti nelle sale italiane. Un terzo, *Tower Stories* (Storie di torri) di Peter Greenaway, girato a Lucca nel 2024, aspetta ancora di arrivare al pubblico: lo si racconta insieme ai ruoli rifiutati e ai progetti mai nati, nella filmografia che non si è vista.

La filmografia, insomma, è ancora aperta. Questo libro ne fissa lo stato a una data, e lascia l'ultima pagina al prossimo film.

Prologo

All'inizio del 1967 Dustin Hoffman, quasi trentenne, era in scena con *Eh?* al Circle in the Square, quando fu convocato a Los Angeles per un provino con Mike Nichols. Chiese un permesso alla compagnia e prese l'aereo con dieci pagine di copione. La parte era quella di Benjamin Braddock, il protagonista del *Laureato*, e il provino si tenne negli uffici che la produzione aveva preso in affitto negli studi della Paramount, sulla Melrose Avenue, come ricostruì *Vanity Fair* nel 2008.

Prima del set venne la sala trucco. Nel racconto che Mark Harris ha raccolto per la biografia di Nichols, uscita nel 2021, il regista chiese che cosa si potesse fare per il naso e per le sopracciglia; nel saggio pubblicato dal *New Yorker* all'inizio di novembre 2026, Hoffman ricorda che le sopracciglia gli furono sfoltite.

In teatro di posa Hoffman doveva recitare con Katharine Ross, la futura Elaine, una scena d'amore che occupava tutte e dieci le pagine. A *Time*, nel 1969, disse di aver sbagliato una dopo l'altra tutte le indicazioni del regista. A un certo punto, per scuotere la scena, mise le mani addosso alla compagna: nella versione data a *Time* la afferrò per il sedere e la tirò a sé, in quella raccolta da Harris mezzo secolo dopo fu un pizzicotto leggero.

Alla fine della giornata accadde l'episodio che Hoffman avrebbe raccontato per decenni. Mentre se ne andava, dalla tasca gli caddero i gettoni della metropolitana di New York; un tecnico ne raccolse uno, glielo restituì e gli disse che ne avrebbe avuto bisogno. Così lo raccontò a *Time* nel 1969, così lo riferì *Variety* nel 1997

e così lo riporta Harris; le versioni non concordano sul numero dei gettoni, uno solo o una manciata, né su chi li raccolse, un macchinista o un attrezzista.

Il giudizio di Nichols arrivò quando vide il provino sulla pellicola sviluppata. A *Variety*, nel 1997, disse che sullo schermo Hoffman era tre volte più bravo di quanto fosse sembrato sul set; a Harris parlò di una qualità che aveva visto soltanto in Elizabeth Taylor, quella di chi sembra non fare nulla e invece sta facendo tutto.

Pochi giorni dopo, tornato a New York, Hoffman seppe che la parte era sua. Anche qui i ricordi divergono. A *Time* raccontò che fu Nichols a chiamarlo, sei giorni dopo il provino. Nella versione ricostruita da *Vanity Fair* e da Harris fu invece l'agente a dirgli di telefonare al regista, e fu lui a chiamare. Dall'altra parte del filo, comunque, Nichols aveva già deciso: Benjamin Braddock sarebbe stato un attore di teatro che Hollywood non conosceva.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Nel cinema americano degli anni Sessanta il protagonista si riconosceva prima ancora di aprire bocca: alto, dalla faccia regolare, nato per il primo piano. Dustin Hoffman non aveva niente di tutto questo. Era piccolo, di lineamenti irregolari, e quando arrivò al cinema aveva quasi trent'anni e una decina di stagioni passate a New York fra teatrini, provini e lavori di ripiego. La sua carriera è la storia di un attore di palcoscenico che il cinema prese quasi per scommessa e che poi rimase davanti alla macchina da presa per sessant'anni: il ragazzo spaesato del dopo laurea, il truffatore zoppo della quarantaduesima strada, il giornalista d'inchiesta, il padre lasciato solo con il figlio, l'attore disoccupato travestito da donna, l'uomo che conta gli stuzzicadenti caduti a terra, il patriarca delle commedie familiari, la voce di un maestro di kung fu, fino al vecchio accordatore di pianoforti che a ottantotto anni insegna il mestiere a un ragazzo.

Il pianoforte, del resto, viene prima del teatro. Nato a Los Angeles l'8 agosto 1937, Hoffman da ragazzo studiava musica e pensava di diventare pianista, e la musica fu la materia dei suoi primi studi dopo il liceo, fra il Santa Monica City College e il Los Angeles Conservatory of Music. Il teatro arrivò quasi per caso, come un corso scelto per curiosità; ma bastò poco perché diventasse l'unica cosa che contava. A metà degli anni Cinquanta Hoffman si iscrisse alla scuola del Pasadena Playhouse, il teatro-scuola dove si erano formate generazioni di attori californiani, e lì conobbe un compagno

di corso più anziano di sette anni, reduce dai marines e già deciso a tentare la strada del teatro: Gene Hackman.

Hackman partì per primo. Hoffman lo seguì a New York nel 1958, e i suoi primi giorni nella città che aveva sognato a lungo furono un piccolo naufragio. In un'intervista al *New York Times* del 1968 ricordò una città fredda, solitaria e spaventosa, e tre settimane passate senza uscire di casa, a dormire sul pavimento della cucina di Hackman, che allora divideva un appartamento minuscolo con la moglie. Quando la coppia rivolle indietro la cucina, Hackman trovò all'amico una sistemazione presso un altro attore californiano in cerca di coinquilino: Robert Duvall, che abitava al sesto piano di un palazzo dell'Upper West Side, sulla 109ª strada. Per qualche anno i tre furono inseparabili, tre futuri premi Oscar che si ritrovavano agli stessi provini e negli stessi teatrini dell'off-Broadway. Hackman, intervistato dalla rivista dell'AARP nel 2009, disse che allora a nessuno dei due amici passava per la testa di poter sfondare nel cinema: volevano soltanto lavorare.

E lavoravano, ma quasi mai come attori. Hoffman fece il cameriere in un ristorante di Columbus Circle, il dattilografo, il lavapiatti, l'infermiere al New York Psychiatric Institute e, per tre Natali di seguito, il dimostratore di giocattoli nel reparto dei grandi magazzini Macy's. Intanto studiava. La scuola di Lee Strasberg e l'Actors Studio, la casa newyorkese del Metodo, gli diedero il linguaggio che avrebbe usato per tutta la vita: il personaggio come persona da capire dall'interno, la ricerca della verità di ogni gesto, la memoria delle proprie emozioni messa al servizio della scena. Hoffman sarebbe diventato uno degli attori più identificati con il Metodo, e uno dei più discussi per il modo di praticarlo.

I primi ingaggi furono minimi. Nel 1961 debuttò a Broadway in una piccola parte di *A Cook for Mr. General* (Un cuoco per il signor generale), una commedia militare che restò in scena poche settimane. In televisione ebbe brevi apparizioni nelle serie poliziesche e giudiziarie che si giravano a New York, *Naked City* e *The Defenders*, dove gli attori di teatro trovavano una paga e qualche inquadratura. E per un periodo stette dall'altra parte della scena: fu assistente di Ulu Grosbard, regista della sua stessa generazione, e lo affiancò nella messinscena di *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller che aprì il 28 gennaio 1965 allo Sheridan Square Playhouse, con Duvall fra gli interpreti, e rimase in cartellone per centinaia di repliche. Fu un apprendistato che spiega molte cose dell'Hoffman successivo: la consuetudine con il lavoro del regista, l'abitudine a pensare lo spettacolo nel suo insieme e non soltanto la propria parte, l'amicizia professionale con Grosbard, che sarebbe tornata due volte nella sua filmografia.

La svolta arrivò tutta insieme, in pochi mesi. Il 21 aprile 1966, all'American Place Theatre, Hoffman debuttò in *The Journey of the Fifth Horse* (Il viaggio del quinto cavallo) di Ronald Ribman, nella parte di Zoditch, un impiegato russo amareggiato e solitario di quarant'anni, una dozzina più dei suoi. Lo spettacolo restò in scena poche settimane, ma gli valse l'Obie, il premio della stampa newyorkese al miglior attore del teatro off-Broadway; la televisione pubblica ne registrò una versione per *NET Playhouse*, e nello stesso anno Hoffman recitò anche in un altro teledramma, *The Star-Wagon* (Il carro delle stelle) da Maxwell Anderson. Il 16 ottobre, al Circle in the Square, aprì *Eh?* di Henry Livings, una farsa inglese in cui interpretava Valentine

Brose, un guardiano notturno svagato e imprevedibile alle prese con una caldaia. La critica si accorse di lui come non era mai successo: il ruolo gli portò il Theatre World Award e il premio Vernon Rice, poi diventato Drama Desk, e la stampa cominciò a parlarne come del nome nuovo del teatro newyorkese.

Fra gli spettatori di *Eh?* ci fu Mike Nichols, l'ex comico che in pochi anni era diventato il regista più richiesto di Broadway e che stava preparando il suo secondo film, l'adattamento del romanzo di Charles Webb su un neolaureato californiano sedotto dalla moglie del socio del padre. Il personaggio era pensato come un ragazzo della buona borghesia protestante, biondo e sportivo, e Hoffman era convinto di non esserlo in alcun modo: nel ricordo raccolto da *Vanity Fair* nel 2008, disse di aver spiegato a Nichols, già al telefono, di non essere adatto alla parte. Nichols lo volle comunque, e la scelta di un protagonista senza la faccia del protagonista fu il vero gesto rivoluzionario del film. Hoffman stesso ha sempre riconosciuto a Nichols il merito di aver corso un rischio che pochi registi, al culmine del successo, si sarebbero presi con uno sconosciuto.

Il laureato (1967) uscì alla fine del 1967 e diventò uno dei fenomeni del decennio: il ritratto di una generazione disorientata, senza ideali da opporre a quelli dei padri, trovò in quel ragazzo incerto, impacciato e testardo il suo volto. Hoffman ebbe la prima candidatura all'Oscar e diventò, nel giro di qualche mese, un divo. Non era il suo primo film: era già apparso in una commedia newyorkese, *The Tiger Makes Out* (La tigre rimorchia, 1967), in una piccola parte accanto a Eli Wallach, e prima del *Laureato* aveva girato in Italia una commedia gialla di produzione italo-spagnola, *Un dollaro per 7*

vigliacchi (*Madigan's Millions*, 1968), che sarebbe uscita soltanto dopo, quando il suo nome era ormai celebre. Ma è con Benjamin Braddock che comincia la sua carriera cinematografica nel senso pieno della parola.

La prima scelta da divo fu una scelta contro il divismo. Invece di cercare un altro ruolo da giovane protagonista romantico, Hoffman accettò quello di Ratso Rizzo, il piccolo truffatore malato e zoppicante di *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, 1969) di John Schlesinger, un relitto dei bassifondi di Manhattan, sporco, tossicchiante, abbarbicato al sogno della Florida. Il pubblico che lo aveva appena scoperto bello nella sua timidezza lo ritrovò irriconoscibile, e fu questa la prima lezione del suo percorso: nessun personaggio sarebbe stato una replica del precedente. Il film vinse l'Oscar e a Hoffman portò la seconda candidatura. Nello stesso anno, accanto a Mia Farrow, fu il protagonista di *John e Mary* (*John and Mary*, 1969) di Peter Yates, la cronaca di un giorno e di una notte fra due giovani sconosciuti di Manhattan: un altro modo di sottrarsi al personaggio che lo aveva reso celebre.

Fin dagli anni del teatro Hoffman affrontava ogni parte con una raffica di interrogativi: chi è quest'uomo, da dove viene, che cosa mangia, come cammina, che cosa farebbe se la scena fosse girata davvero, e perché dice proprio quella battuta e non un'altra. È il metodo delle cento domande, la forma che il Metodo prese nel suo lavoro: un'indagine minuziosa sul personaggio che non si fermava al copione e che coinvolgeva registi, sceneggiatori e compagni di scena, chiamati a rispondere, a discutere, a riscrivere. Per costruire un ruolo Hoffman osservava persone reali, frequentava gli ambienti in cui il personaggio avrebbe vissuto, cambiava il corpo e la

voce, e non considerava chiusa una scena finché non ne era convinto. Il risultato, sullo schermo, è quella sensazione di verità quasi documentaria che i suoi personaggi migliori conservano anche a distanza di decenni.

Il prezzo, fuori dallo schermo, fu la fama di attore difficile, che lo accompagnò per tutta la carriera e di cui lui stesso parlò spesso nelle interviste, rivendicando il perfezionismo come un dovere verso il pubblico più che come un capriccio. Le discussioni con i registi furono numerose e alcune famose, e i protagonisti ne hanno lasciato versioni diverse. Il caso più raccontato riguarda Sydney Pollack, che lo diresse in *Tootsie* (1982) e che durante la lavorazione ebbe con lui contrasti di cui la stampa scrisse a lungo. Pollack, intervistato dalla radio pubblica americana NPR nel 1993 e di nuovo in pubblico al Tribeca Film Festival del 2005, raccontò che fu Hoffman a convincerlo a interpretare nel film la parte dell'agente del protagonista, dopo che da vent'anni non recitava più: per vincere le sue resistenze gli fece arrivare mazzi di rose con un biglietto firmato dal personaggio femminile del film, che lo pregava di diventare il suo agente, e Pollack finì per accettare, disse, soprattutto per calmarlo. In quella storia c'è tutto il metodo delle cento domande: l'insistenza, l'idea che ogni dettaglio del film riguardi anche l'attore, e la capacità di trasformare un conflitto in una soluzione. Il regista e l'attore ebbero entrambi la candidatura all'Oscar per quel film.

Gli anni Settanta furono il decennio in cui Hoffman diventò il volto di un nuovo cinema americano. La generazione di registi che si suole chiamare New Hollywood cercava attori capaci di dare corpo a personaggi irrisolti, nevrotici, sconfitti o in fuga, e trovò in lui,

insieme a pochi altri della sua età, un interprete che il pubblico seguiva proprio perché non somigliava agli eroi del cinema classico. Fu Jack Crabb, il centenario che racconta la sua vita fra i bianchi e i cheyenne in *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) di Arthur Penn; il matematico mite che scopre la propria violenza nella campagna inglese di *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, 1971) di Sam Peckinpah; il falsario occhialuto che divide la prigionia con Steve McQueen in *Papillon* (1973) di Franklin J. Schaffner; il comico maledetto Lenny Bruce in *Lenny* (1974) di Bob Fosse, che gli valse la terza candidatura all'Oscar. Fra un film e l'altro trovò il tempo per una commedia italiana di Pietro Germi, *Alfredo, Alfredo* (1972), girata in inglese e distribuita nelle sale italiane con la voce di un doppiatore.

La seconda metà del decennio lo vide passare dall'antieroe al cittadino comune messo alla prova. Fu Carl Bernstein, il giovane cronista del *Washington Post* che con Robert Redford scoperchia lo scandalo Watergate in *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, 1976) di Alan J. Pakula; lo studente inseguito da un criminale nazista in *Il maratoneta* (*Marathon Man*, 1976) di Schlesinger, accanto a Laurence Olivier; l'ex detenuto che non riesce a rientrare nella società in *Vigilato speciale* (*Straight Time*, 1978), un progetto che Hoffman aveva voluto, di cui era produttore e che aveva cominciato a dirigere prima di affidarlo all'amico Grosbard. E fu, alla fine del decennio, Ted Kramer, il pubblicitario che la moglie lascia solo con il figlio piccolo e che impara a fare il padre, in *Kramer contro Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, 1979) di Robert Benton, accanto a Meryl Streep: il film che gli diede il primo Oscar, consegnato nella cerimonia dell'aprile 1980.