

RICHARD LESTER

Biografia

Nasce negli Stati Uniti nel 1932 da una famiglia di origine irlandese. A metà degli anni cinquanta viene in Europa e dopo aver girato un po' si ferma in Inghilterra. Nel 1955 porta in televisione il *Richard Lester Show*. Nel 1956 dirige il primo spettacolo TV jazz, *Downbeat*.

Contemporaneamente, sponsorizzato da Peter Sellers, conduce uno show comico dai vari titoli, *Fred, Son of Fred* ed *Idiots Weekly*. Nel 1959 realizza il suo primo cortometraggio (muto) che viene premiato ad Edimburgo, a San Francisco ed ottiene una nomination all'Oscar. Si mette così in moto la sua carriera che lo porta ad essere uno dei promotori della Swinging London con i film dei Beatles. Negli anni Settanta dirige una decina di film affrontando i generi più diversi fino ad arrivare ad un nuovo successo commerciale con il secondo e terzo *Superman*.

Intervista a Richard Lester, condotta da Marco Zatterin

negli Studi di Twickenham il 17 febbraio 1986.

La maggior parte dei tuoi film è caratterizzata da un ritmo incessante. È una questione solo di montaggio?

Molti critici hanno scritto che io sono ossessionato dai movimenti di camera e dal "fast-editing" e nel dire questo si rifanno ad *A Hard Day's Night*. È falso. Ricordo che una volta un gruppo di studenti ha preso quel film e lo ha messo in moviola, lo ha analizzato ed ha scoperto che aveva un numero di riprese e di movimenti di gran lunga inferiore a quello di tutti i film importanti dello stesso anno. Certo, molte parti di quel lavoro sono rapide ma questo è dovuto esclusivamente al fatto che, in ogni singola inquadratura, succedono tantissime cose, c'è un grande movimento degli attori e non dei tecnici. Sul set di *A Hard Day's Night* non avevo nemmeno i binari per la cinepresa.

Non imposti quindi il ritmo delle riprese prima di girare il film?

Ogni soggetto detta il proprio ritmo. È molto pericoloso cercare di dare a priori uno stile al contenuto perché è questo che deve dare origine a tutto. La forma viene poi da sé. Credo che il ritmo, nel cinema come in tutte le cose, venga dalla differenza fra ciò che è lento e ciò che è veloce. Se hai un certo tipo di immagine e non la cambi per tutto il film questo ti sembrerà lento. Ovviamente ci sono momenti e tipi di sequenze che necessitano di una alterazione del ritmo perché la forza di un film non sia solo nella velocità. Credo molto nel concetto di "forza" vista come "tragedia a doppia velocità" ed è questo che mi porta a lavorare in un modo ragionevolmente rapido. Ma ripeto, non è solo un frutto del montaggio né una scelta inevitabile. Qualche volta il ritmo è un obbligo. Torniamo ai Beatles. I quattro erano pressoché incapaci di ricordare più di una battuta alla volta e questo era un problema. Durante le riprese di *Help*, poi, Ringo cominciò a soffrire di un forte ed evidente tic facciale costringendomi a tagliare la scena un attimo prima ed un attimo dopo la smorfia e questo era un altro problema. I critici dissero allora che nel film c'era il battito cardiaco della Swinging London ma non era vero: era solo che non potevo far vedere Ringo con il tic.

Nel corso della tua attività hai cambiato spesso modo di fare cinema. È stato difficile?

Non voglio parlare di stile, non è una cosa a cui io pensi, né mi sento un critico. Personalmente, nei confronti degli altri film mi sento come Rousseau il Doganiere quando guardava i quadri di Cézanne. «Sono belli - diceva - ma credo che potrei finirli tutti», lo adoro essere innocente e primitivo, essere un cineasta serio e non un cinefilo, per questo non vado mai al cinema.

Nel concepire un film la tua attenzione è attratta più dallo sviluppo di un messaggio o dalle possibilità di intrattenere?

Non penso che al soggetto del film e, di questo, l'unica cosa che posso pensare è che sia importante, interessante oppure eccitante. Non reputo si possa valutare a priori le capacità intrattenitive di un soggetto perché il pubblico è sempre diverso, cambia continuamente le proprie abitudini. Quando dirigo non penso allo spettatore ma solo a come voglio lavorare. Darò quindi un qualcosa di personale che sarà la platea a giudicare. Non mi piace il modo di lavorare di David Lean. Quando stava scrivendo la sceneggiatura di "Lawrence d'Arabia" insieme a Robert Rolt, registrava in ogni momento il perché voleva fare una scena. Ogni cosa doveva essere motivata. Tre anni dopo, quando si trovava nel deserto della Giordania risentiva i nastri sul set per essere fedele all'idea originale. E una cosa terribile. Prendiamo come esempio "Cuba". E un'idea che ho avuto perché mi interessava un certo fenomeno. Mi chiedevo che cosa sarebbe successo ad un gruppo di persone ordinarie che si fosse trovato nel bel mezzo di un cambiamento di regime politico, nel passaggio dal fascismo a Castro. Questo fu il mio primo pensiero che poi si è evoluto ed è cambiato sul set con il cambiare della situazione. E la situazione che fa il film: in quel momento c'era Sean Connery che aveva le idee, il tempo faceva schifo, il nostro aereo era caduto e tutto cominciò ad andare per il verso sbagliato. Fu così che il nostro lavoro cominciò ad avere una sua vita autonoma al di fuori di noi.

Parliamo del tuo primo lungometraggio, It 's Trad, Dad. Milbn Subotsky mi ha detto che non ti piace ricordarlo.

No, si sbaglia. E una pellicola che mi piace moltissimo, ne conservo addirittura una copia in 16 mm. che mi guardo ogni tanto. Quando l'ho girato ero molto emozionato per aver avuto la possibilità di dirigere e alla fine ero soddisfatto. Dopo il successo di *The running...*, ero convinto che ormai la mia carriera fosse avviata, ma nessuno mi offrì niente, nessuno all'infuori di Milton. Un giorno mi fece vedere un copione da 25 pagine che io trovai interessante. Gli dissi che quando avrebbe avuto la sceneggiatura pronta io avrei accettato di dirigerlo. Lui mi rispose che la sceneggiatura era quella. Dovetti così aggiungere il resto, in tre settimane, il film andò benone ma, non portò altro lavoro.

Come ti contattarono per Mani sulla Luna?

Fu Walter Shenson a chiamarmi ed io accettai perché era il seguito di un buon film, *Il ruggito del topo* con Peter Sellers, che lo stesso attore aveva suggerito di fare, anche se lui non vi avrebbe preso parte. Fu lui a suggerire il mio nome. Alla fine, però, il film mette in evidenza tutti i problemi che abbiamo dovuto affrontare nel realizzarlo. Non è completamente malvagio ed è stato importante perché mi ha fatto lavorare con i Beatles.

Cosa centra Mani sulla Luna con i Beatles?

Verso la fine delle riprese, il compartimento musicale della United Artists per la quale stavo girando, mi disse che si stava pensando di fare un film veloce per sfruttare il successo di una nuova band, i Beatles. Volevano che si facesse in fretta e mi chiesero di programmare l'opera in modo che potesse essere pronta prima dell'estate, prima cioè del momento in cui pensavano che la band i sarebbe disintegrata. Terminato "Mani sulla Luna" mi buttai quindi in questa nuova fatica, e cominciammo all'inizio della primavera. Il montaggio portò via tre settimane e ai primi di luglio tutte le sale del mondo potevano vedere i fantastici quattro sullo schermo.

Come erano i Beatles dei primi tempi?

Come nel film, non abbiamo cambiato nulla. Abbiamo solo eliminato le droghe ed i casini con le ragazze che erano cose improponibili per un film di quei tempi. Per me l'unica cosa importante era che lo interpretassero loro stessi in una sorta di documentario fantasioso. Così nel primo film mostrammo cosa facessero per vivere, come lavorassero e come fossero prigionieri del proprio successo, spinti da un'auto ad una stanza ad uno studio ad un teatro e ritorno. Nel secondo invece incontrammo seri problemi perché non avremmo più potuto comportarci nello stesso modo, in quanto non era più possibile attingere dalla loro vita privata senza fare un film vietato ai minori. Fu

così che ci trovammo costretti ad inventarci una storia fantastica in cui i Beatles, sempre nella parte di loro stessi, potessero essere vittime alla riscossa.

Help fu il film che consacrò il successo della Swinging London. Eravate consci di iniziare un nuovo corso?

Non so rispondere a questa domanda. Vivere con i Beatles nella metà degli anni Sessanta era come trovarsi al centro dell'universo, in un posto in cui non si capisce più la differenza fra le cause e gli effetti. Non voglio parlare di Fisica. Voglio solo cercare di spiegare l'incredibile fenomeno in cui ci trovavamo catturati. Non si poteva fare una gag senza che, qualche mese dopo, si trovasse qualche imitatore pronta a ripeterla. Ovunque, in Inghilterra come in Argentina. Una volta, io chiesi a George Harrison di suonare il sitar sul set perché pensavo fosse divertente far vedere dei musicisti indiani suonare *A Hard Day's Night*. George, che non aveva mai visto un sitar accettò e poi rimase catturato dallo strumento. Tre mesi dopo Ravi Shankar suonava alla Royal Festival Hall e noi, in un certo senso, ne eravamo la causa. Ricordo quegli anni come il periodo più eccitante della mia vita, qualcosa che non mi succederà mai più, un momento in cui ero padrone dell'esaltazione del successo. Adesso posso dire con serenità che per me è stato molto dannoso essere stato famoso da giovane.

Molte cose, nei film dei Beatles, appaiono essere improvvisate. Quanto era programmato e quanto non?

Quasi tutto era programmato. Ogni tanto, però, c'erano delle scene costruite su delle situazioni puramente emozionali. Quando si voleva ritmo, come in *A Hard Day's Night* all'inizio, tutte le scene erano girate con soffitti molto bassi, in auto, in treno, proprio per dare l'impressione della costruzione. Poi veniva la liberazione con il passaggio all'aria aperta e l'idea era quella di far vedere che si divertivano molto perché finalmente erano sfuggiti al sistema. Lo script diceva solo "i ragazzi giocano in un prato". Il resto era fantasia e tutti agivano liberamente pur consci di quello che si stava facendo.

Con Non tutti ce l'hanno hai cercato di portare la swinging London negli Stati Uniti?

Non intenzionalmente. *The Knack* è stata una reazione alla perdita dell'innocenza. La Swinging London era infatti un movimento innocente spinto da un grande ottimismo, dal meraviglioso senso che si sarebbe riusciti a cambiare qualche cosa, che si sarebbe presto andati verso un mondo migliore. C'era un feeling di cambiamenti in arrivo in Inghilterra a metà degli anni Sessanta, tutte le possibilità sembravano aperte, c'erano molti motivi per credere che la vita sarebbe stata migliore. Poi, tutto l'ottimismo ha cominciato ad andarsene e quando sono ritornato negli States il buonumore era finito. C'erano i figli dei fiori con le loro disperate noncuranze e poi è venuta la disillusione completa con il Vietnam e la rivolta del maggio '68. È stato questo lo spirito guida di lavori come *The Knack* prima e *The Bedsitting Room* dopo.

Nonostante questo hai trovato gli spunti per una farsa come Dolci vizi al foro.

È stato uno strano film. Io considero i film storici molto interessanti perché danno la possibilità di fare delle ricerche. Trovo che tutta la storia, quella sociale in particolare, sia molto stimolante, è una possibilità di essere pagati mentre si impara. Tuttavia quello fu un film molto difficile perché il produttore se lo era scritto su misura perché lo potesse dirigere. All'ultimo momento decise che non era all'altezza della situazione e mi chiamò pensando che, visto che ero un regista molto giovane, non avrei fatto molte storie. Arrivato in Spagna, dove erano in corso i lavori di preparazione, cominciai invece a cambiare tutto, giungendo al punto di litigare con il produttore fino a smettere di parlargli. Lui decise che non avrebbe tirato fuori un penny per cambiare il film e così io ed il mio cameramen, Nicholas Roeg, ci sedemmo ed in tre settimane riscrivemmo parte della sceneggiatura. Credo che sia facilmente distinguibile quello che abbiamo fatto noi da quello che abbiamo lasciato.

Hai un criterio nello scegliere le battute di un film?

Cerco solo di non inserire nel film delle gags prive di rilevanza. Quello che è splendido di una gag è la capacità di condurti ad un'altra gag, come faceva Buster Keaton. Una battuta portava all'altra e così via. Odio le gags irrilevanti messe lì solo perché possono far ridere, come è lo stile cui tendono di più i giovani che pensano che, visto che lo hanno fatto i Monty Python, possano farlo pure loro. Bisogna dare a tutto una cadenza perfetta priva di una soluzione di continuità.

Come ti sei trovato a lavorare con John Lennon in Come ho vinto la guerra?

Ho sempre creduto che John fosse la forza trascinante dei Beatles, il dominante del quartetto. Credo pure che fosse quello che meglio sarebbe stato in grado di fare l'attore. Fu però durante le riprese di quel film che lui mi confessò che secondo il suo parere il recitare era una cosa abbastanza cretina e che non avrebbe mai voluto farlo.

E questo fu un problema per il film?

No, il problema era che tutti, di fronte a John, non aspettavamo altro che vederlo suonare la chitarra. Se pure fosse stato un film sulla morte del papa, John avrebbe dovuto suonare la chitarra, e questo era il problema. John se la cavò comunque benissimo nel film, oltretutto aveva una parte minore.

Sei soddisfatto di quel lavoro?

Sì e no, non lo so. Sapevo fin dall'inizio che avremmo raggiunto un tipo di pubblico predeterminato e dovevo scegliere: insinuare di soppiatto le mie idee negli spettatori o attaccare fin dall'inizio. Ero giovane, scelsi la seconda soluzione ed è successo che siamo piaciuti a chi ci avrebbe accettato comunque. Il sistema ci ha rifiutati e si è difeso buttando bombe fumogene nei nostri cinema e cercando di far sospendere le proiezioni.

Credi che sia così difficile cambiare le abitudini della gente?

Guarda *The Bedsitting Room*. Quello che ho cercato di dire è che, supponendo che il sistema sia un tempio greco e che tu ci metta una bella bomba sotto, dopo l'esplosione tutti i singoli pezzi continueranno ad avere la loro forma ed il loro stile, sia esso corinzio o dorico. E una cosa dura.

I due film sui moschettieri che hai fatto battono bandiera panamense. Come mai?

Sono pronto a giurare che sono i due migliori film mai realizzati in Panama. Scherzi a parte, credo che sotto ci fossero i classici problemi di tasse e di deresponsabilizzazione nei confronti del fisco. Con questo trucco però chi ci ha perso sono stato io perché di diritti di autore non ne ho mai visti.

Come hai affrontato Dumas?

Volevo trattarlo da cinico, come un semplice narratore di storie Dumas aveva delle ottime qualità di politico e di conoscitore della società francese. Se leggi bene Dumas, e non solo la prima parte, capirai che senso avesse essere uomo in quei tempi. *I tre Moschettieri* sono molto di più di una buona storia ed io volevo farne un superfilm. L'idea originale era infatti quella di girare un lavoro unico di tre ore e mezza. Ancora prima si era pensato di farlo con i Beatles, che però si erano già sciolti anche se fu questo il motivo che mi coinvolse nella storia. All'inizio, i produttori ne volevano un film molto sexy ed io, che non ero d'accordo, dovetti accettare anche perché ero stufo di fare "caroselli" (in italiano nell'originale, Nda). Riuscii ancora una volta, comunque, ad imporre la mia volontà e finii per fare un film per ragazzini e fu questo che creò il problema. Come si poteva convincere dei bambini a stare al cinema tre ore e mezza senza fare pipì? Il film divenne quindi due film.

La mia impressione è che siano lavori molto operistici.

In un certo senso hai ragione. Credo che contengano una chiara linea guida che va dalla farsa al melodramma classico. E garantisco che tutto è assolutamente voluto.

Per rimanere nel campo dei film in costume vorrei sapere come ti è venuto in mente di fare un film su Robin Hood.

Mi piaceva l'idea, sapevo che avrebbe funzionato. Pensavo di intitolarlo *La morte di Robin Hood* ma la distribuzione non lo permise. Avevo scelto di non usare il lieto fine perché mi sembrava più giusto, più reale. Credo che il pubblico americano sia rimasto abbastanza deluso soprattutto perché il sottotitolo pubblicitario diceva «L'amore è la più grande delle avventure». In definitiva credo che proprio la campagna pubblicitaria sbagliata tagliò le gambe al film.

Eri molto arrabbiato?

Ero nero. A questo aggiungi che i produttori si erano presi talmente tanti soldi senza darmene. Fu allora che decisi di andare in America a fare un film come ai vecchi tempi, con pochi soldi autogestiti e fu così che nacque *The Ritz*. Ero divertito dall'idea di portare quella commedia sul grande schermo. In America però non riuscimmo a lavorare perché tutto costava troppo, e ci toccò fare a Londra quello che doveva essere un film tutto americano. Non me ne pento perché questo fatto mi ha impedito di cadere nei tranelli che il teatro porta con sé nelle trascrizioni.

Poi, però, per fare Superman hai di nuovo avuto un sacco di soldi. Come ti hanno coinvolto?

Mi chiesero di andare ad aiutarli a fare il primo, ma il mio contributo fu minimo. Non girai nulla e passai il mio tempo ad alimentare la discussione che stava rendendo impossibile il parto del film. Ero lì per aiutare e piano piano presi a risolvere tutti i problemi del film cosicché, quando accettai di fare il secondo ed il terzo della serie, avevo già tutte le risposte per le domande.

Quale preferisci fra il secondo ed il terzo?

E difficile dirlo, abbiamo avuto dei problemi diversi. Quando cominciammo il terzo avevamo già usato tutti i trucchi possibili. I proprietari dei diritti non volevano poi che si deragliasse dai binari della finzione fumettistica e questo ci dava problemi di movimento. Non è facile mettere in pericolo un eroe immortale che vola e vede attraverso le pareti. Bisognava trovare un momento in cui il suo potere fosse in dubbio. Cercai quindi di mettere un po' di realtà nel film. Cominciai con l'inserire Richard Prior, il più reale fra gli artisti che ho conosciuto, e provai a portare tutto in un contesto di maggiore realtà sociale con il pericolo di annoiare il pubblico che da Superman si attendeva una cosa sola. Mi sembrava di chiedere ad una poma star di recitare l'Amleto. Per questo il terzo mi ha divertito di più. Il secondo era un film diverso.

Hai comunque incassato una fortuna.

Io meno dei produttori.

Adesso cosa fai?

Credo di essere morto perché da un po' a questa parte tutti stanno facendo retrospettive su di me. Mi sento come Franco. Hai presente la battuta «-E' morto Franco.- -Cristo e adesso chi glielo va a dire?- Per me è lo stesso. Sono sulla via verso la cineteca anche perché non riesco a trovare finanziatori per i miei progetti. Nessuno vuole darmi pochi soldi perché lo trovano disonorevole per un regista che ha lavorato con capitali immensi. Nessuno vuole darmene tanti perché preferisce darli ad un regista più giovane. Chi tirerebbe fuori il danaro continua a propormi di fare Superman IV ed io non ci voglio stare.

Potresti lanciarti nella regia di un duello finale Superman IV contro Rocky V.

Non lo dire forte, potrebbero prenderti sul serio.

filmografia

The Running, Jumping and Standing Still Film (1959) (inedito in Italia)

Cortometraggio diretto da R. Lester. Premiato al Festival di Edimburgo e candidato all'Oscar.

It's Trad, Dad (1960)

(inedito in Italia)

Columbia Pictures. Reg.: Richard Lester. Sc.: Milton Subotsky.

Con: Helen Shapiro, Craig Douglas, Chubby Checker, Gary (U.S.) Bonds.

The Mouse on the Moon (1963) (Mani sulla luna)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Michael Pertwee. Fot.: Witkie Cooper. Mus.: Ron

Grainer. Prod.: Walter Shenson. 85 mm. Colore.

Con: Margaret Rutheford, Ron Moody, Bernard Cribbins, David Kosoff, Terry Thomas, Michael Crawford.

A Hard Day's Night (1964) (Tutti per uno)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Alan Owen. Fot.: Gilbert Taylor. Mus.: The Beatles. Md.:

George Marlin. Prod.: Walter Shenson. 85 mm. Bianco e nero.

Con: The Beatles, Wilfrid Brambell, Norman Rossington, Victor Spinetti.

Nominazione all'Oscar per la migliore sceneggiatura originale e per la direzione musicale.

The Knack (1965)

(Non tutti ce l'hanno)

United Artists. Reg.: R. Lester. Sc.: Charles Wood. Fot.: David Watkin. Mus.: John Barry.

Prod.: Oscar Lewenstein. 84 mm. Bianco e nero.

Con: Michael Crawford, Ray Brooks, Rita Tushingham, Donald Donnelly.

Help! (1965) (Aiuto!)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Charles Wood e Marc Behm. Fot.: David Watkin. Mus.: The Beatles. Prod.: Walter Shenson. 92 mm. Colore.

Con: The Beatles, Leo McKern, Eleanor Bron, Victor Spinetti.

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966) (Dolci vizi al Foro)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Melvin Fran, Michael Pertwee. Mus.: Stephen Sondheim, Burt Sondheim, Burt Shevelove, Larry Gelbart. Fot.: Nicolas Roeg. Prod.: Melvin Frank. 99 mm. Colore.

Con: Zero Mostel, Phil Silvers, Michael Crawford, Jack Gilford, Buster Keaton, Michael Hordern. Oscar per la migliore direzione musicale.

How I Won the War (1967) (Come ho vinto la guerra)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Charles Wood da una novella di Patrick Ryan. Fot.:

David Watkin. Mus.: Kevin Thorne. Prod. Richard Lester. 110 mm, Colore.

Con: Michael Crawford, John Lennon, Roy Kinnear, Lee Montague, Jack McGraw.

Petulia (1968) (Petulia)

Warner Bros. Reg. Richard Lester. Sc.: Lawrence B. Marcus dalla novella di John Haase *Me and the Arch Kook Petulia*. Mus.: John Barry. Fot.: Nicolas Roeg; Prod.: Raymond Wagner. 105 mm. Colore.

Con: George C. Scott, Julie Christie, Richard Chamberlain, Joseph Cotten, Arthur Hill.

The Bedsitting Room (1969) (inedito in Italia)

United Artists. Reg.: R. Lester. Sc.: John Antrobus da una commedia scritta con Spike Milligan.

Mus.: Ken Thorne. Fot.: David Watkin. Prod.: Oscar Lewenstein e Richard Lester. 91 mm- Colore.

Con: Ralph Richardson, Rita Tushingham, Mike Hordern, Spike Milligan, Marty Feldman.

The Three Musketeers (1973) (The Queen's Diamonds) (I tre moschettieri)

Film Trust Panama. Reg.: Richard Lester. Sc.: George MacDonald Fraser. Mus.: Michael Legrand. Fot.: David Watkin. Prod.: Alex Salkind. 107 mm. Colore.

Con: Michael York, Oliver Reed, Richard Chamberlain, Frank Finlay, Raquel Welch, Faye Dunaway, Christopher Lee.

Juggernaut (1974) (Juggernaut)

United Artists. Reg.: Richard Lester. Sc.: Richard Alan Simmons. Mus.: Ken Thom. Fot.: Gerry Fisher. Prod.: David E. Picker. 110 min. Colore.

Con: Richard Harris, David Hemmings, Omar Sharif, Ian Holm, Roy Kinnear, Anthony Hopkins.

The Four Musketeers (1974) (The Revenge of Milady) (Milady - I quattro moschettieri)

TCF Film Trust Este. Reg.: Richard Lester. Sc.: George MacDonald Fraser. Mus.: Lalo Schifrin.

Fot.: David Watkin. Prod.: Alexander e Michael Salkind. 103 mm. Colore.

Con: Michael York, Oliver Reed, Frank Finlay, Richard Chamberlain, Faye Dunway, Charlton Heston, Christopher Lee, Geraldine Chaplin, Roy Kinnear.

Royal Flash (1975) (L'eroico filone)

TCF, Two Roads. Reg.: Richard Lester. Sc.: George MacDonald Fraser. Mus.: Ken Thorpe. Fot.:

Terence Marsh. Prod.: David V. Picker, Denis O'dell]. 118 mm. Colore.

Con: Malcom MacDowall, Oliver Reed, Alan Bates, Florinda Bolkan, Britt Ekland, Lionel Jeffries, Michael Horclern.

Robin and Marian (1976) (Robin e Marian)

Columbia. Reg.: Richard Lester. Sc.: James Goldman. Fot.: David Watkin. Mus.: John Barry.

Prod.: Dennis O'Dell. 107 mm. Colore.

Con: Sean Connery, Audrey Hepburn, Robert Shaw, Richard Harris, Ian Holm.

The Ritz (1976) (inedito in Italia)

Warner. Reg.: Richard Lester. Sc.: Terrance

McNally, dalla sua commedia omonima. Fot.: l'ad Wilson. Moni.: Ken Thorpe. Prod.: Denis O'Doll. 90 mm. Colore.

Con: Jack Weston, Rita Moreo, Jerry Stiller, Kaye Ballard, Bestie Love, Murray Ahrahams.

Butch and Sundance: the Early Days (1979) (Il ritorno di Butch Cassidy and Kid)

TCF. Reg.: Richard Lester. Sc.: Allan Burns.

Fot.: Laszto Kovacs. Mont.: Patrick Williams. Prod.: Gabriel Katzka, Stephen Bach. 112 mm. Colore.

Con: Tom Berenger, William Katt, Jeff Corey, John Schuck.

Cuba (1979) (Cuba)

United Artists. Reg.: Richard Lester, Sc.: Charles Wood. Fot.: David Watkin. Moni.: Patrick Williams. Prod.: Alex Winitsky, Arlene Sellers. Colore.

Con: Sean Connery, Brooke Adams, Jack Veston, Hector Helizondo, Denholm Elliot.

Superman II(1980) (Superman II)

Warner. Reg.: Richard Lester. Sc. Mario Puzo, Leslie e David Newman. Fot.: Geoffrey Unsworth, Robert Paynter. Mont.: Ken Thorne. Prod.: Alexander Salkyn. 127 mm. Colore.

Con: Christopher Reeve, Gene Hackman, Ted Beatty, Jackie Cooper, Susanna York, Terence Stamp, E.G. Marshall

Superman III (1983) (Superman III)

Warner. Reg.: Richard Lester. Sc.: David e Lethe Newman. Fot.: R. Terry e B. Acland Show. Mus.: Ken Thorne. Prod. Alex e Ylia Salkynd.

Con: Christopher Reeve, Richard Prior, Robert Vaughn..

Finders and Keepers (1984) (inedito in Italia)

Reg.: Richard Lester. Colore.