

KEN RUSSELL

I PECCATI DI UN VISIONARIO

di Massimo Monteleone

«Il pubblico preferisce vedere storie di diavoli piuttosto che di santi».

«I compositori sono i più vicini a fare ciò che io stesso cerco di fare; esprimere l'inesprimibile, o piuttosto investigarlo, esplorare l'inesplorabile, il mistero divino».

«Non sono un intellettuale... il mio approccio al cinema è sempre e solamente emotivo..., il cinema per me è un fatto d'arte terribilmente romantico».

«Ci sono più resurrezioni in Dallas che in tutta la storia del Cristianesimo».

Ogni qual volta il nome di Ken Russell appare sul manifesto di un film o sulla locandina di un'opera lirica, lo scandalo è assicurato. Sulla stampa (specie italiana) i complimenti si sprecano: visionario, delirante, sacrilego, pazzo, kitch, sessuofobo, infantile.

Insomma il re dell'eccesso e dello schiaffo audiovisivo alle sacre convenzioni dell'Arte. Ma l'ironia che lo contraddistingue gli permette di non offendersi. Il fatto è che qualsiasi materiale (testo letterario, musical o vita d'artista) diventa nelle sue mani qualcosa di «russelliano» senza appello, risultando stravolto agli occhi dei critici puritani e decisamente provocatorio per le platee del «buon gusto» e dei «buoni sentimenti». E di certo un autore per il quale non si adatta il metro dell'equilibrata mediocrità. Lo si può considerare affascinante per le sue personalissime stravaganze espressive, o altrimenti detestare con tutta la propria sensibilità di spettatore, ma l'indifferenza gli è ignota davvero.

La sua infanzia fu un vero bombardamento «cinematografico». Andava al cinema con sua madre anche tre volte alla settimana. Poi cominciò a farsi il «cinema» a casa, con un proiettore a manovella, un grammofono, vecchi dischi come colonna sonora, e alcuni classici del cinema noleggiati da un emporio, dei quali Russell ricorda con entusiasmo *Metropolis* e *I Nibelunghi* di Lang, ma anche Betty Boop e le vecchie comiche del muto (tutti influssi riscontrabili nel suo stile futuro). All'indigestione delle altrui immagini seguiva l'evocazione di altre, in fermento nella sua mente. La sede di questa cineteca immaginaria era la cima di un albero, «il suo albero», sul quale saliva subito dopo essersi alimentato di film e che a seconda dei casi diventava la chiglia di una nave pirata, una grotta o una foresta incantata. Anche da adulto (è del '27) sembra divertirsi assai con la regia fantasiosa di film, video e opere liriche, non mancando di provocare. Basta pensare a *La carriera di un libertino*, di Strawinsky, la prima sua esperienza come regista d'opera in occasione del Maggio Musicale Fiorentino dell'82. Anche nel trattare il libretto di W.H. Auden (scrittore e poeta cristiano del '900 inglese), zeppo di riferimenti faustiani ed ambientato nel XVIII secolo, Russell e lo scenografo Derek Jarman (il regista di *Jubilee* e *Caravaggio*) hanno calcato il pedale della modernizzazione, e la condanna di ciò che di diabolico e corrotto vi è nel mondo attuale (come il programma televisivo a quiz dal quale fuoriesce un novello Lucifero imbonitore, oppure quella nuova Londra libertina adagiata in salotti e discoteche punk) si fa in seguito grottesca nell'uso di quotidiane ossessioni pubblicitarie come la lavatrice, sulla quale viene sospinto il protagonista dall'emissario infernale. A parte l'uso di simboli o analogie troppo «popolari», e di metafore storiche azzardate o decisamente kitch, il tentativo di attualizzare il passato o le tematiche universali per arrivare meglio al pubblico è comunque segno di creatività, ed esigenza che certe esperienze del passato possano dire qualcosa di valido allo spettatore dei nostri giorni. Lo spiega bene lo stesso Russell: «Perché la gente riesca a credere che certi fatti sono veramente accaduti bisogna presentarli in un linguaggio moderno. Prendete per esempio la distruzione dei monasteri da parte di Enrico VIII. Io farei vedere dei bulldozers che abbattono le chiese. Farei vedere Enrico VIII in TV che tenta di giustificare i suoi progetti di divorzio. Vorrei mostrano mentre suona sulla

chitarra «Greensleeves», la canzone che egli compose, e mentre ne manda il nastro magnetico ad Anna Bolena...».

Russell ha un preciso motivo per condannare il mondo dei mass-media. Egli stesso fu all'inizio della carriera un creatore di shorts pubblicitari, ed in seguito abbandonò tale attività constatandone la totale falsità. «Un pericolo per la società moderna è proprio il mondo fittizio in cui lo spettatore televisivo è incoraggiato a credere. Sono anche favorevole alla distruzione della mentalità commercialistica, la quale vuoi credere che tutto vada bene, mentre questo non è affatto vero». La condanna di ogni forma di mercificazione, ed in particolare modo di quella religiosa, è presente in *Tommy*, il film musicale che Russell girò nel '75 visualizzando con vulcanica fantasia la celebre opera rock composta nel '68 dai «The Who». Nel raccontare la traumatica storia del giovane cieco sordo e muto, che attraversa gli orrori e gli idoli proposti alle generazioni del dopoguerra, Russell accentua i fermenti esistenziali e religiosi già "in nuce" nell'opera facendone una parabola moderna sul cammino dell'Uomo. Dall'isolamento in cui la società lo chiude, attraverso la violenza insita al fondo di ogni tentativo parziale di cura della «malattia umana», la scoperta di una verità nuova e prorompente ma erroneamente identificata con se stessi («Io sono la Luce», canta Tommy come un nuovo Messia alla gente, ma i suoi seguaci si ribelleranno contro di lui), fino al riconoscimento da parte dell'uomo dell'alterità della sua origine e del suo significato. Questo ultimo passo verso la liberazione dell'«io» è simbolizzato dalla sequenza finale del film in cui Tommy sale sulla cima di una montagna mentre irrompe l'alba, alzando le braccia — commenta Russell — «come per abbracciare il sole che dona la vita» nella «affermazione dell'eterna divinità dell'Uomo». A proposito di questa scena è significativo ciò che osserva J. Gomez sul valore visivo della «montagna» nel cinema del regista britannico: «Russell usa scogliere rocciose e montagne in modo del tutto personale. Le montagne sembrano apparirgli sacre come lo erano ai poeti romantici inglesi (...). Per i personaggi di Russell le montagne sembrano essere uguagliate, se non ad una ricerca dell'infinito, almeno ad un movimento verso la trascendenza dell'io comune e mediocre, e in questo modo nei suoi film le montagne evocano frequentemente momenti di sublimità od estasi nei quali l'io momentaneamente trionfa sulle limitazioni e le gravosità di un mondo oppressivo. L'immagine è quasi sempre la stessa, non importa quale sia il contesto specifico — un uomo o una donna stanno in piedi con le braccia aperte alla base o sulla cima di una scogliera o una montagna...». Considerato anche il fatto di aver stabilito la sua residenza di campagna tra le colline del Cumberland, quelle di Wordsworth e dei «laghisti», Russell a questo punto non si discosterebbe dal simbolismo della natura di Caspar David Friedrich, il genio della pittura preromantica tedesca. Ma mentre i paesaggi di Friedrich contengono «mistero» velato e inespresso, anche quando appaiono cimiteri e cattedrali tra i monti regna sempre il silenzio e la quiete, le immagini di Russell sono violentemente effervescenti, instabili, cioè — parafrasando il *Macbeth* di Shakespeare — «piene di strepito e di furore / ma con significato». Tornando a *Tommy*, infatti, la storia — diventata un caleidoscopio vorticoso nella messa in scena di Russell — segue e rispetta i ritmi convulsi della musica rock anche nelle immagini, nel tentativo di «filmare» la dimensione musicale, cosa che il regista continua a fare da qualche anno firmando coloriti video-dip.

Siamo giunti così alle due componenti primarie dell'universo Russell che in *Tommy* sono come sintetizzate-amplificate all'ennesimo decibel. La prima è la passione per la musica (principalmente classica) e le altre arti come la danza, la poesia, la pittura e la scultura. Tale passione Russell la esprime attraverso delle biografie filmate (biopics in inglese) di celebri personalità geniali. Questi film biografici, concepiti in modo completamente originale rispetto agli stereotipi hollywoodiani o ai nostri sceneggiati televisivi, portano tutti il suo marchio di fabbrica, quello stile neo-barocco e febbricitante, urlato e ridondante, pieno di inventiva scenografica (*Il boy friend*, *Tommy*, *Lisztomania*), dalla plasticità e dal figurativismo esasperati, non di rado grotteschi (*I diavoli*, *La perdizione*, *China Blue*, *L'ultima Salomè*).

Leslie Caron (interprete di Valentino, la biografia del divo targata Russell) lo usa chiamare per questo suo gusto dello spettacolo «il Fellini del Nord», mentre il regista tedesco Hans-Jurgen Syberberg (autore di *Parsifal* e *Hitler - Un film dalla Germania*, appassionato di musica come

Russell) lo definisce «la versione britannica di Werner Schroeter» (figura maledetta del nuovo cinema tedesco, omosessuale, esteta, profondo conoscitore dell'opera lirica da cui si sprigiona il suo unico Dio: la Callas).

Veniamo ora alla seconda componente dell'opera di Russell: l'ispirazione religioso-cattolica, radicata nelle vicende biografiche del regista (convertitosi «per libera scelta» nel '56), e da diversi anni rinnegata dall'autore, nonostante i soggetti scelti che continuano a oscillare tra la metafisica e la dannazione terrena. Ciò non significa che i suoi film trattino temi «evidentemente» dottrinali o basati su personaggi legati alla Chiesa e al cristianesimo (fatta eccezione per il potente ritratto dell'Abate Grandier de *I diavoli*, sullo sfondo delle lotte fra cattolici e ugonotti nella Francia di Richelieu). E Russell che ama ricreare figure di artisti con l'occhio teso ad interpretare la loro vita e la loro opera come un drammatico anelito all'Assoluto, del quale la scintilla artistica tenta di strappare e ricomporre talune armonie; oppure indagare sulle tracce di cristianesimo (a livello di intuizione, paradigma o rigetto) presenti in certe forme dell'arte otto-novecentesca, provocate dai fatti esistenziali di ogni artista. «Quando ero giovane non sapevo davvero dove fossi diretto, ma appena approdai alla fede il mio lavoro, la mia filosofia guadagnarono una direzione. A parte il boyfriend, i miei film sono stati "cattolici" nel modo di vedere: film sull'amore, la fede, il peccato, la colpa, il perdono e la redenzione — film che avrebbero potuto esser fatti solo da un cattolico». «Le cose sfavillanti, spettacolari mi derivano dal cattolicesimo (...) una religione sfarzosa, vistosa, flamboyante. *Tommy* riguarda argomenti abbastanza grossi, i falsi messia, i veri messia, l'uomo che vuole essere Dio, ecc. Questo è ciò che mi interessa. E un tema ricorrente nei miei film. Voglio dire che tutti i miei film sono molto cattolici, ma la gente non lo dice». Affermazioni anteriori al 1980, che vanno obiettivamente paragonate con altre più recenti: «Non ho il senso religioso della vita. Ora ho fatto un passo avanti: sono un convinto fatalista. E panteista (...). Dio, secondo me, è natura. Adesso credo nei cicli, la natura che si riproduce». «I personaggi diabolici sono più interessanti (...). Del resto il bene è così noioso». (Comunque, in Russell la mistificazione va sempre a braccetto con la de-mistificazione, e i film vanno sempre al di là delle facili interviste di giornalisti provocatorii). Tutto ciò è però continuamente posto in dialettica col tormento esistenziale e la sensazione di disfacimento (fisico e spirituale) comuni a quei geni ipersensibili e narcisisti (vedi Ciaikovskij, Mahler e Liszt), troppo in lotta con se stessi e i propri legami affettivi, e troppo stretti nella prigione della loro epoca, del loro tempo (vedi Oscar Wilde o lo scienziato di *Altered States*). Queste contraddizioni insite in loro, il conflitto tra aspirazioni assolute e una materialità destinata alla morte, danno a codesti «eroi» dilaniati (non a caso una monografia inglese sul cinema di Russell si intitola *A Director in Search of a Hero*) quella connotazione «romantica» alla quale il regista non si è mai sentito estraneo. E la dialettica degli opposti non si ferma ai contenuti tematici e verbali, bensì si articola e si scatena nell'immagine filmica, nella sconcertante antitesi fra scene liriche, estatiche, evocatrici di serene idealità, e figurazioni distorte, crudeli, bizzarre e satiriche, di selvaggio erotismo, infernali o freddamente funebri. Come egli stesso ha suggerito, i suoi film appaiono una sorta di «misteri medievali», complesse rappresentazioni nelle quali l'elemento sacro si sposa alla parodia, al macabro, al melodramma, all'irriverenza, al lirismo come alla comicità, col risultato che il sacro e il profano conservano un gusto accessibile senza tradire i contenuti fondamentali. Russell non dimentica, nel descrivere gli slanci ideali dei suoi protagonisti, che l'individuo e il mondo sono preda di ciò che vi è di più «terreno» nel bene e nel male, e così le sue immagini si colorano delle umane contraddizioni (specie quelle legate al sesso, punto dolente di tanti suoi «geniacci»).

IMMAGINI DELLA VITA E DELLA MORTE

Quelle che seguono sono alcune voci ricorrenti del complesso dizionario visuale di Russell, con riferimento a precise sequenze dei suoi film:

— sessualità violenta (la ninfomane Nina che tenta disperatamente di consumare nello scompartimento di un treno il proprio matrimonio con l'omosessuale Ciaikovskij ne *L'altra faccia dell'amore*;

tutta la sequenza dell'esorcismo pubblico delle Orsoline e le deliranti visioni cristologico-sessuali di Madre Giovanna, ne *I diavoli*;

la castrazione di Liszt tramite ghigliottina operata da Carolina di Russia, simile a un demone notturno in giarrettiere, nell'incubo di *Lisztomania*; in *China Blue*, la protagonista che brutalizza un poliziotto in stile sado-maso);

— sessualità ideale (Robert Powell e Ann Margret che si amano tra le montagne e sotto le acque di una cascata, nelle prime scene di *Tommy*);

— morte/disfacimento (i corpi annegati dei due giovani amanti in mezzo al fango, in *Donne in amore*; Ciaikovskij consumato dal colera in agonia sul letto di morte, ne *L'altra faccia dell'amore*; la strada che porta a Loudun segnata dai pali e le ruote della tortura, con gli scheletri corrosi dai vermi, i cadaveri degli appestati ammicchiati nella fossa, e il volto di Grandier consumato dalle fiamme del rogo, ne *I diavoli*; Mahler che urla vivo nella bara, in *La perdizione*; lo scheletro pieno di serpenti che appare al posto del protagonista «curato» a LSD, in *Tommy*; i due personaggi di Death e Life-in-Death che giocano a dadi in una barca sul lago ne *La ballata del vecchio marinaio*; Adamo ed Eva moderni che ridiventano polvere al vento nella lunga sequenza visionaria di Stati di allucinazione, e sempre nel film il corpo del dr. Jessup regredito allo stadio di materia informe in fase di disgregazione; il video-dip mostrato in *China Blue*, dove in pochi secondi si assiste alla putrefazione del sentimento nel nucleo familiare consumistico; l'agonia di Byron, la morte di Shelley e Polidori nelle visioni di *Gothic*);

— lirismo poetico (Rupert ferito che corre nudo nel mezzo della natura, e l'inquadratura del suo braccio che si muove a rallentatore tra le spighe di un campo, in *Donne in amore*; la donna-crisalide sugli scogli nella scena onirica de *La perdizione*, e nello stesso film la sequenza in cui Mahler bambino cavalca nel bosco su di un bianco destriero; il padre di Tommy in piedi sulla cima di una montagna, ripreso frontalmente mentre tiene tra le mani un bianco disco luminoso; l'omaggio chapliniano a *La febbre dell'oro* contenuto in *Lisztomania*);

— teatralità (oltre ad essere dimensione costante de *I diavoli*, *Il boyfriend*, *Lisztomania* e *L'ultima Salomè*, ne troviamo esempi nella danza greca di Hermione di *Donne in amore*, nella plateale gara tra Tommy e il re del «flipper» Elton John, e nei «tableaux» scenografici di *Messia selvaggio*, *Valentino*, *Gothic* e l'insero di *Aria*);

— crudeltà (la tortura a cui viene sottoposto Grandier ne *I diavoli*; Alma Mahler vestita a lutto, insieme al suo amante vestito da ufficiale nazista, che oltraggia la memoria del marito danzando sulla sua bara, e spogliandosi come una novella Salomè in un funebre ma sensuale strip-tease, ne *La perdizione*; tutta la sequenza del sadico cugino Kevin in *Tommy*; il «bruto pagano» che violenta alcune bionde vergini sacrificali nel castello di Wagner, in *Lisztomania*; la sequenza della prigione in cui Rodolfo Valentino viene fatto oggetto di oscenità e violenze da parte dei detenuti, nel film a lui dedicato);

— simbologia cristiana (padre Grandier che compie l'atto della Consacrazione tra le montagne, prima da solo e poi bevendo il calice con Madeleine, ne *I diavoli*; da *La perdizione*, le immagini delle illustrazioni di Doré per *l'Inferno* di Dante e *Il Paradiso Perduto* di Milton, evocate dalla musica di Mahler; *Tommy* è inoltre costellato di riferimenti al cristianesimo, e l'intero film è già stato letto da certi critici come una parabola cristologica (Comuzio, Montini). Si va dalle dissacrazioni come la chiesa in cui si celebra il culto idolatrato di Marilyn Monroe (una «Madonna» ante-litteram), con tanto di «comunione» a base di pasticche e «Johnnie Walker», all'iconografia sacra di San Sebastiano nella scena di *Tommy* alla mercè di Tina Turner, dove gli aghi lisergici sostituiscono le frecce. Lungo tutta l'opera ricorre il simbolo della croce commemorativa, intesa come martirio in molte scene visionarie del film. Tale simbolo è continuamente riferito al padre di Tommy, allusione al Dio che dona la vita e la luce (il disco bianco della scena già citata), che è anche martire (appare con gli abiti militari crocifisso sulla croce degli orfani di guerra, o sulla sagoma di un aeroplano), quasi in una contaminazione Padre-Figlio/Dio-Cristo che spiegherebbe anche la simmetria capovolta che sussiste tra l'inquadratura che apre il film e quella che lo chiude. Nella prima il tramonto del sole testimonia la discesa del padre di Tommy dalla montagna con le

braccia abbassate (quasi un'incarnazione), nell'altra il sole che sorge saluta l'ascesa del figlio a braccia alzate, che canta «Vedimi, sentimi, toccarmi, guariscimi»; la sequenza finale di *Lisztomania*, quando l'anima di Liszt ritorna ai cieli finalmente redenta, alla guida di un'angelica astronave a canne d'organo «femminili», mostrate come un'architettura sacra in stile gotico, mentre canta *Peace at last*, l'inno in cui si celebra il trionfo dell'Amore evocato dalle note del *Liebestraum*; da *Stati di allucinazione* in poi, l'«imagerie» cattolica è sempre pia e contrassegnata dal furore e dalla distorsione, si pensi alle visioni bibliche (Genesi e Apocalisse) di quel film, al Cristo blasfemo crocifisso in stile Dalì, o a quello impotente stritolato dal Serpente del Male ne *La tana del verme bianco*);

— il satanico (il personaggio del conte omosessuale respinto da Ciaikovskij in *L'altra faccia dell'amore*; il barone di Laubardemont, padre Barré e i due medici-macellai che preparano il piano contro Grandier in una fumosa cantina, ne *I diavoli*. E comunque la dimensione del Potere descritta dal film è demoniaca sostanzialmente, in contrapposizione alla falsa, esteriore possessione diabolica addebitata alle suore; puzzano lievemente di «zolfo» anche lo zio pervertito e il patrigno di Tommy in certe inquadrature, e The Acid Queen/Tina Turner; il personaggio di Byron in *Gothic*; in *Lisztomania* campeggia la figura di Wagner, in particolare la sequenza in cui l'abate Liszt, mandato dal Papa/Ringo Starr, compie un esorcismo contro Wagner-Dracula suonando al pianoforte la sua *Totentanz* a colpi di fiammate purificatrici; il caprone a sette occhi

— la Bestia dell'Apocalisse di S. Giovanni — nel primo inserto visionario di *Stati di allucinazione*; il personaggio della sacerdotessa Lady Silvia Marsh, vampiro pagano che vomita sul crocifisso e compie altre cosucce ne *La tana del verme bianco*);

— parodia cinematografica (Mahler che guarda dal treno l'ironica citazione di *Morte a Venezia* di Visconti, Mahler e i fratelli che fanno il verso ai Fratelli Marx, la conversione «ariana» del musicista ebreo al cattolicesimo, rivissuta in chiave nazista con evidenti allusioni a *I Nibelunghi* di Lang, e girata come una serie di «quadri» del cinema muto con tanto di didascalie retoriche, in *La perdizione*; tutto *Lisztomania* è un pozzo di omaggi e parodie, un incessante gioco di iconoclastia, una sorta di teatrale cartone animato per adulti nel quale confluiscono dettagli di aree storiche e culturali diverse. Caricature ideologiche, barocchismi felliniani, si alternano a citazioni filmiche: Chaplin, Potèmkina, Dracula, Frankenstein, L'esorcista, condite con brandelli della cultura di massa, la fantascienza, i fumetti di Thor e Superman, ecc.; il reverendo Shayne di Anthony Perkins in *China Blue* è un'ennesima caricatura di Norman Bates/Psycho; *La tana del verme bianco* uno scanzonato carosello sui film e telefilm della tarda Hammer).

Nel cinema di Russell è come se Dio e il Diavolo, l'Anima e il Teschio, l'Arte e il Corpo fossero bombardati sullo schermo in modo visualmente sintetico, trasferendo l'analogia e il contrasto propri della poesia all'espressione cinematografica. «L'elettricità dei tesi e instabili lirismi di Russell scaturisce da una paragonabile giustapposizione di emozioni opposte e discordanti; egli mostra ben poco interesse nella grigia area compresa fra gli estremi (...). Ciascun film è una dialettica tra due estremi: l'immortalità che i protagonisti desiderano e la morte, che anche desiderano. Ogni film oscilla tra nozze e funerali (...). Questa tensione primaria dà energia ai film rendendoli sia barocchi che manieristici». L'effetto di un tale stile sul medio pubblico è ben spiegato da Gomez: «Per Russell l'arte della gentile persuasione è perduta in questa nostra era; il pubblico è diventato contento di sé, si crede «soddisfatto» e perciò deve essere assalito e scosso per raggiungere una consapevolezza, o nel condividere emozioni di rapimento, trasporto, oltraggio, riguardo un particolare soggetto». E lo stesso regista replica: «Quando ne ho la possibilità mi piace che gli spettatori pensino, che si stupiscano, che non restino immobili come zombie di fronte alla televisione. La reazione può essere anche negativa, ma quello che conta è che ci sia una reazione». Nonostante le buone intenzioni di Russell, un film come *I diavoli* divenne il manifesto del «sacrilegio» cinematografico, e subì un feroce attacco da parte cattolica, provocato però da un fraintendimento basilare degli obiettivi reali dell'opera: condannare non tanto la Chiesa, che storicamente agisce nel film, quanto ogni forma di Potere in senso sovratemporale, qualunque abito esso abbia assunto nella Storia (non a caso le scenografie di Loudun curate da Derek Jarman hanno

un carattere stilizzato e atemporale). Al di là degli orrori e della corruzione mostrati, Russell colloca come pietra di paragone il suo nuovo eroe-martire: ed è Padre Grandier, peccatore e non troppo ortodosso sul celibato ecclesiastico, ma unico custode della fede anche in mezzo alla depravazione clericale («chiamatemi pure il più grande peccatore, ma non sarò mai un discepolo di Satana!», grida ai suoi accusatori), e agnello immolato per la libertà della sua città (con evidenti parallelismi, nelle scene del processo e del rogo, con *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, anche se il «décor» sanguigno è opposto al rigore dreyeriano).

In mezzo a tanto delirio scenografico e musicale, dissacratorio e romantico, scopriamo un coerente filo conduttore che collega gli artisti delle living biographies televisive degli anni '60 (Isadora Duncan, Delius, Gaudì, Rossetti) ai loro colleghi descritti con superbia iconografica nei lungometraggi realizzati dal 1969 in poi. Rupert Birkin, Piotr Ciaikovskij, Padre Grandier, Henri Gaudier, Gustav Mahler, Franz Liszt, Wordsworth e Coleridge e, a loro modo, Byron, Shelley e la moglie Mary, e da ultimo Oscar Wilde, nonostante l'evidente diversità sono parenti stretti nella grande famiglia dei «ricercatori dell'assoluto», e rappresentano quindi anche gli antenati legittimi di Tommy e del Jessup di Stati di allucinazione. Quest'ultimo è un Faust moderno alla ricerca della Verità Suprema (glielo dice anche la moglie Blair Brown), è un Orfeo ribaltato (è la moglie-Euridice che scende nell'abisso del Nulla per riportarlo alla realtà), ed anche un «falso» Jekyll-Hyde, in quanto la parte del film sulla sua regressione genetica allo stadio primitivo è relativamente estranea al nucleo principale dello script — specie stilisticamente — e alle tematiche usuali del regista. E forse da considerarsi un'ennesima strizzata d'occhio cinefila (per es. a *Ricerche diaboliche* di Arnold o *Il lupo mannaro americano a Londra*, e ai monster-movies consimili), come altri sberleffi «di genere» che Russell si sta concedendo di recente (la parodia dell'horror inglese con *The White Worm* e quella del teatro decadente con la *Salomè*). Ma il dr. Jessup non si serve propriamente della «scienza», bensì di droghe allucinogene, e cioè ridà valore gnoseologico alle visioni od ossessioni plastiche di Russell, e quindi all'immaginazione intuitiva. Questa è propria dell'arte, onnipresente nella filmografia russelliana sia come materia biografica che come artificio personale (anche per sfogare la sua mania di citare i classici del cinema e la cultura pop). Da qui si comprende come il laboratorio di *Altered States*, la «notte dell'orrore» di *Gothic*, o l'inserito operistico di *Aria* siano solo pretesti di Russell per propinare sempre il «suo» film eccitante, smaltato e trasgressivo (ciò vale ancor di più per le sue «oltraggiose» regie liriche, dove Faust o la Mimì pucciniana sono trasportati in un'orgia da «Carosello»). Eppure i suoi deliri non sono mai completamente fini a se stessi: «In un mondo dove ogni cosa è stata degradata e privata del valore, Russell immagina ancora l'Arte come il centrale atto creativo che mette ordine a un universo caotico. Il fatto che la maggior parte dei suoi film esamini il tradimento della vocazione da parte dell'artista, non può offuscare la fede di Russell nell'importanza morale dell'arte». Anche se ultimamente il polemista morale ha ceduto al burlone di lusso, il disincanto ha preso il sopravvento, e il barocchismo alla Méliès non brilla di fantasia, un maniaco dell'Immagine come Ken Russell continuerà a costruire giocattoli per adulti. Per un teatrino dove le marionette di Cristo, Belzebù, l'Artista e la Morte non sembrano ancora stancarlo.

documentazione biografica

Henry Kenneth Alfred Russell è nato il 3 luglio 1927 a Southampton, Hampshire (Inghilterra), da un commerciante di calzature. Dal 1941 il padre, che aveva dovuto interrompere la carriera marittima, lo iscrisse all'Accademia Navale di Pangbourne (Berkshire), per la quale il giovane Ken non dimostrò quell'interesse che invece manifestò nell'andare al cinema a divorare centinaia di film americani (specie musicals), oppure nell'approntare recite casalinghe da «cinéphile» e proiettare classici sonorizzati alla meglio.

Dopo il diploma, a 17 anni, tentò la carriera dell'apprendista ufficiale nella Marina Mercantile, a bordo di un cargo diretto in Oceania. In seguito ad un esaurimento nervoso decise di lasciare la

carriera navale. Si dedicò alla pittura, e dal '45 si arruolò per tre anni nella R.A.F. come elettricista. Recatosi quindi a Londra in cerca di ulteriore lavoro, trovò impiego per sei mesi presso la galleria d'arte Lefevre, in Bond Street. Dal '48, tramite un amico patito della danza (conosciuto nella R.A.F.), Russell si iscrisse all'Hampstead Ballet Club dove acquisì le basi della danza classica. Ricevette una borsa di studio dall'International Ballet School, guidato dal maestro Sergiev, e lavorò poi con il London Theatre Ballet, dove incontrò Terry Gilbert (il futuro suo coreografo per *I diavoli* e *Il boy friend*), col quale portò *Il lago dei cigni* in tournée estiva ad Eastbourne. Entrò quindi per breve tempo nel balletto nazionale norvegese, il Ny Norske Ballet, e partecipò infine al musical *Annie Get Your Gun*. Deluso dalle sue esperienze di ballerino, il futuro cineasta tentò di fare l'attore, lavorando con la compagnia dei Garrick Players, nel South Devon, nella commedia *Quando i cavalieri avevano coraggio*, che fallisce dopo tre settimane. E nel mondo dell'Immagine che Russell cominciò a trovare la sua autentica vocazione: negli anni '50 studia fotografia al South-west Essex Technical College & School of Art e, dopo il diploma, lavora come fotografo free-lance per riviste come *Illustrated* e *Picture Post*. Da fotoreporter a cineamatore il passo fu breve, e tra il 1956 e il '58 egli realizzò tre cortometraggi da dilettante (più uno incompiuto). Il primo, *Peepshow* (1956), era una fantasia in cui alcune marionette diventavano persone vive: costato 150 sterline, fu interpretato da una costumista di scena conosciuta alla scuola di fotografia, Shirley Kingdom, che Russell sposò l'anno dopo (sarebbe diventata più tardi l'ottima costumista-arredatrice di tutti i suoi film famosi). Sempre nel '56 vi fu l'evento decisivo per la vita e l'ispirazione artistica di Russell (da lui più volte sottolineato nonostante le più recenti abiure in favore di un panteismo romantico): la conversione al cattolicesimo. Frutto di ciò fu il secondo cortometraggio, *Amelia and the Angel* (1957), la storia, o meglio l'allegoria religiosa, di una bambina che perde le ali di un costume da angioletto per una recita, ne cerca di nuove per tutta Londra, e infine seguendo un angelo vero trova un pittore-Cristo che gliene va a prendere un paio in paradiso. Questo filmato e il successivo *Lourdes* (1958), un documentario sul celebre santuario girato in una sola settimana, furono finanziati dal responsabile del Catholic Film Institute, Anthony Evans, fiducioso di quel giovane pieno di fede nella Chiesa e nella macchina da presa. Lo sceneggiatore e produttore televisivo Norman Shallow, che aveva visto *Amelia* ed era rimasto favorevolmente impressionato dalle doti di fantasia del cineamatore, segnalò Russell a Huw Wheldon, produttore di *Monitor*, un programma culturale della BBC specializzato in documentari. Costui lo incaricò di dirigere un cortometraggio basato su delle poesie di John Betjeman. Da allora il contratto con la BBC fu più volte riconfermato: Russell si diede anima e corpo al rinnovamento del teledocumentario inglese secondo uno stile che sconcertò subito critici e spettatori. Nacquero così, tra il '59 e il '65 (*Monitor*) e dal '66 al '70 (per il programma *Omnibus*), le living biographies o film impressions, bizzarro incontro di temi e personaggi reali, e di interpretazioni ardite ed estemporanee di celebri personalità artistiche. La fedeltà storica convenzionale non interessò Russell fin dall'inizio: erano bandite le accademiche ricostruzioni d'ambiente, il materiale fotografico, ecc. Ogni personaggio, anche se già classico, era colto come se venisse intervistato e pubblicizzato oggi, direttamente, apparendo sullo sfondo dei giorni nostri. «Il mio modo di dirigere aboliva finalmente quanto di monotono, reverenziale e didattico viene evocato dalla parola "documentario"». In 10 anni Russell realizzò per la BBC più di 30 filmati biografici o di costume, «resuscitando» Isadora Duncan, Elgar, Debussy, Dante Gabriel Rossetti e Frederick Delius, per citare quei ritratti che gli hanno valso il premio della Screenwriters Association. Durante l'attività per *Monitor* Russell realizzò anche una ventina di pubblicità televisive (TV Commercials) per le cioccolate Black Magic e Galaxi Bars, e i fagioli al forno Horlicks (del suo futuro disgusto verso gli «spot» si trova un riferimento preciso nella sequenza di *Tommy* in cui la televisione vomita cioccolato, fagioli e detersivo su Ann Margret). Dopo aver visto il film su Debussy, l'attore Michael Caine lo segnalò al produttore Harry Saltzman, il quale scritturò Russell — che aveva appena ultimato (1963) il suo primo sfortunato lungometraggio *French Dressing* (una commedia balneare «alla Tati») — per la regia di *Un cervello da un miliardo di dollari* ('67), terza avventura spionistica dell'agente Harry Palmer. Pur non baciati dalla fortuna, i due lavori portarono — dopo gli ultimi due medaglioni televisivi su

Delius e Strauss, quest'ultimo foriero di scandali e censure — al primo capolavoro del regista, *Donne in amore* (1969), tratto da D.H. Lawrence. Premiato con l'Oscar a Glenda Jackson, il film segnò l'affermazione internazionale di Russell come cineasta maturo, nonché consacrò il suo impareggiabile stile «flamboyant» e la sua fama di «maledetto», visionario, barocco e dissacrante (il film ebbe sequestri e dissequestri di portata storica, secondi soltanto a quelli de *I diavoli*). Dal '70 al '77 si scatena un genio istrione (forse incompreso), che senza rinnegare i propri interessi verso le biografie fumate (biopics) trascina all'iperbole fantastica le vite di Ciaikovskij, Gaudier-Brzeska, Mahler, Liszt e Rodolfo Valentino, alternandole a rivisitazioni del musical classico (*Il boyfriend*) o rock (*Tommy* e lo sesso *Lisztomania*), compreso il dramma in costume *The devils*, una black comedy dalle intenzioni molto più severe di quanto le sue immagini iconoclaste abbiano potuto far pensare all'epoca (1971). Dopo il non convincente *Valentino* (1977), interpretato dal ballerino Nureyev, il furore creativo di Russell accusa una battuta d'arresto (da lui stesso dichiarata), e lo convince quasi a lasciare il cinema. Costretto all'inattività (l'unica eccezione sono i due telefilm del '78 su Wordsworth e Coleridge), l'«enfant terrible» del cinema inglese vede abortire diversi progetti per mancanza di finanziamenti o disaccordi sul cast (*Dracula*, *Evita*, *The Beethoven secret*, *Moll Flanders*), ma nel frattempo (1979-80) arriva la proposta hollywoodiana anche per lui, come è stato per i suoi colleghi britannici Schlesinger, Parker, Yates, Scott, Reisz. Chiamato a sostituire Arthur Penn sul set di *Altered States* (*Stati di allucinazione*, '80), Ken Russell fa esplodere con virulenza le sue corde mistiche e morali ma finalmente servite dalla più sofisticata tecnologia dello spettacolo, in un connubio biblico-fantascientifico il cui delirio coincide con l'uso di effetti speciali all'avanguardia (Brian Ferren e Dick Smith). Comincia dall'82 in Italia la sua carriera di regista di opere liriche (vedi filmografia), appassionato melomane (adora Puccini e Rossini) che non resiste a stravolgere miti considerati intoccabili (per es. Faust). Nell'84 è all'opera sulla seconda escursione in USA, *China Blue*, thriller urbano e scabroso dove, secondo Russell, è l'America la vera protagonista, nella sua anima schizoide, perbenista e maniacale. Durante la lavorazione del film, complice l'interprete Anthony Perkins che si è fatto ordinare per l'occasione pastore della Universal Life Church, Russell si è risposato con una giovane scrittrice americana, Vivian Jolly, con tanto di cerimonia svoltasi a bordo del transatlantico Queen Mary ormeggiato a Long Beach in California (due figli da Vivian si vanno ad aggiungere ai cinque avuti dalla prima moglie Shirley).

Dall'85 ha iniziato la sua attività nel campo dei video musicali, veicolo interessante per le sintesi plastico-poetiche dell'autore, continuando a dirigere nei teatri d'opera europei e statunitensi. Poco dopo l'ottimo esito di *China Blue*, Russell aveva dichiarato alla stampa inglese che non avrebbe più girato un film in Gran Bretagna. Aveva l'impressione che oltre alle sue notorie pessime relazioni con i critici, si aggiungesse in quel momento una indisponibilità da parte di David Putnam, suo antico collaboratore, il quale pare si fosse impuntato contro l'orco del cinema inglese. Non a caso, forse, Russell è ritornato con *Gothic* ('86) a girare nel suo paese mentre Putnam si accingeva a lasciarlo per diventare boss della Columbia Pictures. Per convincerlo a ritornare sul set di un lungometraggio, perché nel frattempo il regista aveva firmato una notevole quantità di pubblicità e video-clips, bastò una telefonata di Al Clarke (direttore di produzione della Virgin) e una sceneggiatura arrivata nella buca delle lettere (firmata da Stephen Volk), della quale Russell si dichiara entusiasta proprio perché fortemente «visuale». *Gothic* segna il ritorno in patria del regista dopo 10 anni, ma anche alle radici «nere» e romantiche alle quali non si è mai dichiarato estraneo. «Ultimamente ho girato in America, e mi sono divertito. Ho lasciato un'industria britannica sonnolenta, morente, e ho avuto il piacere di ritrovarla vitale, proiettata verso il futuro. Il merito è tutto dei videoclip musicali, che hanno restituito soldi e vigore alla nostra produzione». Nell'87 (dopo il super-scandalo del *Mefistofele* di Genova, e la partecipazione alla «compilation» di video operistici dal titolo *Aria*), Russell entra in contratto per tre film con la Vestron, secondo un'intesa creativo-commerciale che non sembra aver giovato, dati i risultati, al vecchio erede cinematografico di Bosch, maestro negli anni '70 del binomio fantasia/virtuosismo tecnico. Se già in *Gothic* la rivisitazione della notte ginevrina che diede i natali a Frankenstein e al Vampiro non era immune da

verbo­sità e scontatezze, *L'ultima Salomè* (sberleffo grottesco sul decadentismo omosessuale di Oscar Wilde) e *La tana del verme bianco* (ripiego involontariamente comico sui temi vampirici e horror di Bram Stoker, una volta accantonato il progetto-Dracula) hanno segnalato un'indiscussa crisi d'anzianità creativa per Russell. Cadute di tono, autoironie fuori posto, e – peggio- una regia spesso anonima, con la graduale scomparsa di quel montaggio effervescente, nervoso e simmetrico che era stato il marchio di fabbrica del Russell migliore (*La perdizione*, *Tommy*, *Lisztomania*, e *I diavoli*). Il mestiere, certo, rimane (trent'anni di attività contano), i temi scelti rientrano sempre nel suo dizionario privilegiato (Dio, Satana, Arte, Sesso, Tentazione, Disfacimento, Parodia, Musical, Genio, Montagne). Ma è la serietà problematica di una volta che sembra venir meno in quest'ultima fase targata Vestron, della quale attendiamo di vedere l'ultima realizzazione, quel *The Rainbow* (*L'arcobaleno*, 1989) che è stato tra i tanti sogni nel cassetto del regista durante gli anni, e che ora lo ha visto ritornare al suo primo amore, il D.H. Lawrence di *Women in love*.

Russell vive una consuetudinaria, regolare vita di provincia nel Lake District in Inghilterra (la culla dei poeti romantici a lui cari), insieme con la moglie Vivian e la figlia Molly. Ama il rito del tè, del roast-beef domenicale e della famiglia intorno alla tavola. Quando non lavora passa le giornate ad ascoltare musica (ha una grossa collezione di dischi rari), scalare le montagne, e scrivere sceneggiature.

Dopo aver dunque girato quattro film in due anni, ha annunciato alla fine dell'89 un nuovo titolo, *Bondage*, che sulla carta promette inedite trasgressioni e scabrosità. «Sarà un film realistico in modo brutale — ha dichiarato — perché deve essere il più possibile autentico. Ma, più che di shock visivi, si tratterà questa volta di shock verbali. Di crudezza del linguaggio». Sembra che la storia gli sia stata suggerita da un tassista, che lavorando ha raccolto le confidenze di molte prostitute e ha dato forma drammatica a episodi segreti di vita vissuta. Tutte le diverse storie sarebbero interpretate da una sola donna: nostalgia per i marciapiedi di China Blue? Vedremo se vincerà il Russell gotico o quello dell'orrore metropolitano.

Filmografia

Cortometraggi amatoriali

1956

Peepshow (t.l. «Proiettore per diapositive», con musica di Shostakovitch)

Knights on bikes (non terminato)

1957

Amelia and the Angel (con Mercedes Quadros, durata: 30')

1958

Lourdes (prod. «Catholic Film Institute», musica di J.S. Bach e Beni amin Britten - «Principe delle pagode», durata; 25')

Film televisivi

(tutti inediti in Italia, tranne eccezioni specificate). Fino al 1970 cortometraggi di produzione BBC (i mediometraggi sono indicati)

Per la rubrica «Monitor»:

1959

Poet's London (sul poeta inglese John Betjeman)

Gordon Jacob

Guitar Craze (sulla mania del ballo)

Mechanical Instruments oppure **Variations on a Mechanical Theme**

Film senza titolo sui due pittori scozzesi Robert McBryde e Robert Colquhoun

Portrait of a Goon (sull'attore comico Spike Milligan)

1960

Marie Rambert Remembers oppure **Ballet Rambert** (sul corpo di ballo di M.R.)

Architecture of Entertainment (una passeggiata col poeta John Betjeman)

Cranks at Work (sul coreografo inglese John Cranko)

The Miners' Picnic oppure **Brass bands** (documentario sulle fanfare)

Shelagh Delaney's Salford (sulla giovane scrittrice e sceneggiatrice)

A House in Bayswater (documentario su un tipico quartiere edoardiano di Londra)

The Light Fantastic (sulla danza in Inghilterra)

1961

Old Battersea House (sul museo dei Pre-raffaelliti)

Portrait of a Soviet Composer (sul musicista Serghej Prokofiev)

London Moods

Antonio Gaudì (sul celebre architetto catalano)

1962

Pop Goes the Easel (su quattro pittori pop inglesi: Peter Blake, Derek Boshier, Pauline Boty, Peter Phillips - mediometraggio)

Preservation Man (su Bruce Lacey, raccoglitore di rottami che trasforma in meccanismi automatici)

Mr. Cheshier's Traction Engines

Lotte Lenya Sings Kurt Weil (co-diretto da Humphrey Burton)

Elgar (sul musicista cattolico Edward Elgar, 1857-1934, con Peter Brett e George McGrath) - mediometraggio, come tutti i successivi

1963

Watch the Birdie (sul fotoreporter David Hurn)

1964

Lonely Shore

Bartòk (sul compositore Bela Bartòk, con Pauline Boty e Boris Ravensky)

The Dotty World of James Lloyd (su un pittore naif e«puntinista»)

Diary of a Nobody (prod. BBC 2; omaggio al cinema muto, con Bryan Pringle e Murray Melvin)

1965

The Debussy Film (sceneggiatura di Russell e Melvyn Bragg; sul musicista Claude Debussy, con Oliver Reed e Vladek Sheybal)

Always on Sunday (sceneggiatura di Russell e Bragg, testo letto da Oliver Reed; sul pittore primitivista Henri Rousseau detto «il Doganiere», con James Lloyd e Annette Robertson)

Per la rubrica «Omnibus»:

1966

Don't Shoot the Composer (sul musicista Georges Delerue)

Isadora Duncan, The Biggest Dancer in the World (fotografia di Dick Bush; sulla celebre danzatrice, con vivine Pickles, Iza Teller e Murray Melvin) - trasmesso dalla RAI nel '68, '73, e il 24-5-1975 sul 20 canale alle ore 21

1967

Dante's Inferno (sul poeta e pittore pre-raffaellita Dante Gabriel Rossetti, con Oliver Reed e Judith Paris)

1968

Song of Summer (fotografia di Dick Bush; sul compositore inglese Frederick Delius, 1863-1934, con Max Adrian e Christopher Gable)

1970

The Dance of the Seven Veils: A Comic Strip in Seven Episodes on the Life of Richard

Strauss (biografia «fantastica» del compositore e direttore d'orchestra tedesco, 1864-1949, con

Christopher Gable e Judith Paris; trasmessa il 15 febbraio e mai più programmata, provocò proteste degli eredi ed un'interpellanza parlamentare)

1978

Clouds of Glory (prod. Granada-TV):

1) **William and Dorothy** (sul poeta romantico inglese William Wordsworth e sua sorella, con David Warner e Felicity Kendal)

2) **The Rime of the Ancient Mariner** (su *La ballata del vecchio marinaio* e sul suo autore S.T. Coleridge, con David Hemmings e Kika Markham) (Ambedue doppiati e trasmessi dalla Rete 2 della RAI il 28-12-82 e il 4-1-83 alle ore 22,45)

1983

Edinburgo (mediometraggio realizzato con la Trans-WorldFilm di Giacomo Pezzali per la serie di documentari «Capitali culturali dell'Europa»)

1987

The ABC's of British Music (rubrica a puntate)

Lungometraggi cinematografici (solo credits essenziali)

1963

French Dressing (inedito in Italia) Sceneggiatura: P. Myers, R. Cass e P. Brett; interpreti: James Booth, Marisa Meil; Associated British, GB

1967

Billion Dollar Brain (*Un cervello da un miliardo di dollari*) Scen.: John McGrath dal romanzo di Len Deighton; mt.: Michael Caine, Karl Malden; United Artists, GB

1969

Women in Love (*Donne in amore*) Scen.: Larry Kramer e Ken Russell dal romanzo omonimo di D.H. Lawrence; mt.: Oliver Reed, Glenda Jackson; United Artists, GB (premio Oscar 1970 alla Jackson come migliore attrice protagonista)

1970

The Music Lovers (*L'altra faccia dell'amore*) (titolo di lavorazione: *The Lonely Hearth/Opus 74*) Scen.: Melvyn Bragg, dal libro *Beloved Friend* di Catherine Drinker Bowen e Barbara von Meck (sulla vita di Pjotr Il'ic Ciaikovskij); mt.: Richard Chamberlain, Glenda Jackson; United Artists, GB

1971

The Devils (*I diavoli*)

Scen.: Ken Russeil, dal dramma *The Devils* di John Whiting e dal libro *The Devils of Loudun* di Aldous Huxley; mt.: Oliver Reed, Vanessa Redgrave; Warner Bros., GB

The Boy Friend (*Il boy friend*) Scen.: Ken Russell dall'omonima commedia musicale di Sandy Wilson; mt.: Twiggy, Christopher Gable; MGM-EMI, GB

1972

Savage Messiah (Messia Selvaggio) Scen.: Christopher Logue, dal libro di H.S. Ede (sulla vita dello scultore «vorticista» Henri Gaudier-Brzeska, 1891-1915); mt.: Scott Antony, Dorothy Tutin; MGM-EMI, GB

1974

Mahler (*La perdizione*) Scen.: Ken Russell (sul compositore Gustav Mahler, 1860-1911); mt.: Robert Powell, Georgina Hale; Goodtimes Enterprises, GB

1975

Tommy (*Tommy*) Scen.: Ken Russell, basata sull'omonima opera rock di Pete Townshend e «The Who»; mt.: Roger Daltrey, Ann Margret; Columbia, GB

Lisztomania (*Lisztomania*) Scen.: Ken Russeil (sulla vita del musicista Franz Liszt, interpretata in chiave di opera rock); mt.: Roger Daltrey, Paul Nicholas; Goodtimes Enterprises, GB

1977

Valentino (*Valentino*) Scen.: Ken Russeil, Mardik Martin, dalla biografia su Rodolfo Valentino scritta da Brad Steiger e Chaw Mank, dal titolo *Valentino: An Intimate Exposé of the Sheik*, e altre fonti; mt.: Rudolf Nureyev, Leslie Caron; United Artists, GB

1980

Altered States (*Stati di allucinazione*) Scen.: Sidney Aaron (pseudonimo dello scrittore-sceneggiatore Paddy Chayefsky), dal suo romanzo omonimo; mt.: William Hurt, Blair Brown; Warner Bros., USA

1984

Crimes of Passion (*China Blue*) Scen.: Barry Sandier; mt.: Kathleen Turner, Anthony Perkins; Orion Pictures International, USA

1986

Gothic (*Gothic*) Scen.: Stephen Volk; mt.: Gabriel Byrne, Natasha Richardson; Virgin Vision Film, GB

1987

Aria (*Aria*) (Sequenza VIII, aria *Nessun dorma* dalla *Turandot* di Puccini, mt.: Lindsay Drew); RPV Productions e Virgin Vision, GB

Salomè's Last Dance (*L'ultima Salomè - Una storia di Oscar Wilde*) Scen.: Ken Russell, includendo il lavoro teatrale *Salomè* di Oscar Wilde tradotto dal francese da Vivian Russell; mt.: Glenda Jackson, Nickolas Grace; Vestron Pictures, GB

1988

The Lair of the White Worm (*La tana del verme bianco*) Scen.: Ken Russell dall'omonimo romanzo di Bram Stoker (1911); mt.: Amanda Donohoe, Hugh Grant; Vestron Pictures, GB

1988-89

The Rainbow (*L'arcobaleno*) Scen.: Ken Russell e la moglie Vivian, dall'omonimo romanzo di D.H. Lawrence; mt.: Sammi Davis, Glenda Jackson; Vestron Pictures, GB

Regie di opere liriche:

1982

The Rake's Progress (*La carriera di un libertino*) di Strawinsky (Maggio Musicale Fiorentino, Teatro La Pergola, Prima: 18 maggio)

1983

Die Soldaten di Zimmerman (Opéra di Lione, gennaio)

Madame Butterfly di Puccini (Charleston, USA, giugno) (26° Festival dei Due Mondi, Teatro Nuovo di Spoleto, luglio)

1984

L'Italiana in Algeri di Rossini (Svizzera)

La Bohème di Puccini (Sferisterio di Macerata, Prima: 19 luglio)

1985

Faust di Gounod (Staatsoper di Vienna, Prima: 16 marzo; ripresa nel gennaio '90)

1986

Madame Butterfly di Puccini (Australia)

Tristano e Isotta di Wagner (prevista per l'autunno e non realizzata)

1987

Mefistofele di Boito (Teatro Margherita di Genova, Prima: 23 gennaio)

1988

Tannhäuser di Wagner (Teatro Nazionale dell'Opera di Londra)

Video musicali accreditati

(Russell ha fondato a Londra una compagnia di produzione di video-dip, la «Sitting Duck»):

1985

We walked away from a love affair (Denise Rich, video promozionale)

The Phantom of the Opera (Video promozionale per il «single» tratto dall'omonimo musical di Andrew Lloyd Webber e Charles Hart, interpretato da Sarah Brightman e Steve Harley, a cui seguiranno altri due tratti dall'opera: **All I Ask of You** e **Music of the Night**)

Nikita (Elton John)

Cry to Heaven (Elton John)

1988

Town of Plenty (Elton John)

A Word in Spanish (Elton John)

(Regia non accertata del video di una delle 13 canzoni del LP dei Beatles **Sgt. Pepper**, per lo special del suo 20° anniversario nel giugno '87)

APPENDICE

Sceneggiature cinematografiche non realizzate

(in ordine cronologico rispetto all'epoca dei progetti):

The Angels

Music, Music, Music

Gargantua (da Rabelais)

Dracula (il primo trattamento è del 1979, dal romanzo originale di Bram Stoker)

The Beethoven Secret (seria! a puntate previsto per l'81 con Anthony Hopkins)

Una biografia della Callas (con Sofia Loren protagonista)

Evita (dal musical di Webber e Rice)

Moll Flanders (dall'omonimo romanzo di Daniel Defoe, da produrre con Bob Guccione di «Penthouse»)

Cleopatra la pagana (progetto abortito per polemiche sul cast: Russell non voleva la Joan Collins di «Dynasty» come protagonista, proposta invece dalla produzione)

Una biografia del compositore australiano Percy Granger (1880-1955)

N.B. Al cinema di Russell è stato dedicato dalla rete 2 della RAI, nei mesi di giugno e luglio 1979, un breve ciclo di 4 film (l'unico finora) dal titolo **Quel diabolico Ken Russell**, commentato da John Francis Lane, che comprendeva:

Un cervello da un miliardo di dollari (19 giugno),

L'altra faccia dell'amore (26 giugno),

Il boyfriend (3 luglio),

Messia selvaggio (10 luglio).

Russell in videocassetta (solo distribuzione italiana):

Un cervello da un miliardo di dollari (Warner Home Video)

Donne in amore (Warner)

Il boy friend (Panarecord, MGM/UA)

Messia selvaggio (Panarecord, MGM/UA)

La perdizione (Skorpion Home Video)

Tommy (uscito per la C.V.R. di Prato, ora fuori catalogo)

Lisztomania (Mondadori Video)

Valentino (Warner)

Stati di allucinazione (Warner)

China Blue (Rca-Columbia Pictures Video)

Aria (Futurama Video)