

RHAPSODIE SATANIQUE (Rapsodia Satanica) (IT, 1915-17)

regia/dir: Nino Oxilia. sogg/story, scen: Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini. did/titles: Fausto Maria Martini. photog: Giorgio Ricci. cast: Lyda Borelli (*Contessa Alba d'Oltrevita*), Andrea Habay (*Tristano*), Ugo Bazzini (*Mephisto*), Giovanni Cini (*Sergio*), Alberto Nepoti. prod: Cines, Roma. v.c./censor date: 01.07.1917 (12873). uscita/rel: 05.07.1917 (Roma). copia/copy: DCP (4K), 43', col. (da/from 35mm, 850m; orig. l: 905 m., imbibito, virato, e pochoir/*tinted, toned, & stencil-coloured*); did./titles: ITA. fonte/source: Cineteca di Bologna.

Restauro/*Restored* 2015, Cineteca di Bologna, digitized using a 35mm nitrate print from the Cinémathèque Suisse, Lausanne.

Restaurato in 4K a partire da una copia positiva imbibita, virata e colorata a mano proveniente dalla Cinémathèque Suisse.

Tremblante d'esprit fin-de-siècle, une femme voilée regarde une terrasse venteuse, traverse lentement une chambre obscure et pénètre enfin dans une sorte de forêt extraterrestre aux couleurs hallucinogènes. Elle est retrouvée par un homme vêtu d'une ample cape violette, qui s'avère ne pas être celui qu'elle attendait. Les dernières minutes de Rhapsodie satanique sont probablement parmi les passages les plus connus et les plus souvent anthologisés du cinéma muet italien, et ce à juste titre. Lyda Borelli, la protagoniste de cette aventure faustienne dirigée par le grand metteur en scène Nino Oxilia, y donne l'une de ses interprétations les plus sophistiquées (et les plus exemplaires). L'histoire, inspirée d'un court poème de Fausto Maria Martini, mais retravaillée par le plus pragmatique « Alfa » (Alberto Fassini, producteur à la Cines), est relativement simple : Alba d'Oltrevita (littéralement, « Aube sur la vie au-delà ») est une dame vieillissante qui envie désormais les jeunes, au point qu'elle aime s'entourer d'eux. Méphisto – un Ugo Bazzini histrionique aux sourcils improbables – lui propose alors de remonter le temps afin de retrouver tout l'éclat de sa beauté passée, en échange d'un renoncement à l'amour. Elle accepte, mais ne respecte pas sa part du marché.

Rhapsodie satanique a souvent (et à juste titre) été associé à la poétique de Gabriele D'Annunzio. Toutefois, un examen approfondi suggère que l'humeur prédominante qui plane sur l'histoire d'Alba d'Oltrevita et de son château d'illusions est plutôt la mélancolie épuisée du crépuscularisme, un mouvement littéraire auquel Martini et Oxilia s'identifient. Cette mélancolie traverse même les moments d'apparente célébration de la jeunesse, mis en scène dans le cadre enchanteur du jardin de la Villa Borghèse. En revanche, rien ne peut sauver la protagoniste du destin le plus tragique, bien pire que le suicide ou la trahison dus à la passion : la vieillesse solitaire.

La comtesse d'Oltrevita est ainsi une héroïne qui erre dans un temps suspendu, dans un espace rempli de sabliers, de miroirs et de bassins d'eau stagnante qui peuvent refléter aussi bien la beauté que la tristesse de sa perte. Si l'Alba de Borelli n'est pas esquissée avec l'acuité psychologique habituelle prêtée à ses autres héroïnes (pensez à Elsa Holbein ou Marina di Malombra), son langage corporel distinctif, en particulier la cambrure peu naturelle de son dos – articulation de l'énergie vitale – prend ici plus que jamais une valeur symbolique. Elle est soutenue dans cette quintessence de l'expressivité par tous les symboles de la diva : fleurs coupées, voiles flottants, et même chatons paresseux, le tout mis en valeur par des effets de lumière audacieux et la sensibilité lyrique particulière d'Oxilia. Le film a été conçu en 1915, année de l'entrée de l'Italie dans la Grande Guerre, mais, sans doute en raison des bouleversements de production provoqués par le conflit, il n'est sorti en salles qu'en 1917, quelques mois avant que son jeune réalisateur ne trouve la mort au combat sur le Monte Tomba.

Indépendamment des vicissitudes de la distribution, il s'agissait dès le départ d'un projet particulièrement ambitieux. Le film était conçu comme le deuxième chapitre d'une trilogie artistique, commencée avec Christus (1916) de Giulio Antamoro et terminée par Garibaldi d'Enrico Ferri. L'idée était de faire du cinéma un point d'union entre la poésie, la sculpture et la musique : un « creuset [...] jamais tenté auparavant, totalement inédit », comme l'indiquaient les publicités (avec relativement peu de modestie). Ce n'est pas un hasard si la partition destinée à accompagner la langueur de Borelli a été commandée à un compositeur comme Pietro Mascagni, connu pour son opéra Cavalleria Rusticana de 1890. La musique s'avéra réussie, même si l'expérience ne fut pas particulièrement gratifiante pour le maestro, qui, en parlant de la « synchronisation » obtenue grâce à un petit écran installé près du piano, se décrivit comme un « martyr » du cinématographe.

Une attention particulière a également été accordée à l'utilisation de la couleur, avec des teintages complémentaires, des virages et des passages colorés au pochoir. Alors que certains commentateurs snobs de l'époque les trouvaient trop vives et donc « de très mauvais goût », ce sont précisément les éléments de couleur qui nous paraissent aujourd'hui les plus fascinants. Il n'est pas improbable qu'avec le temps, nous ne soyons plus capables de nous souvenir des détails de l'imbroglio entre Alba et les frères Sergio et Tristano, mais il sera plus difficile d'oublier la façon dont sa robe rose se détache sur le bleu du lac, ou comment, dans la scène finale, l'étrange vert artificiel des arbres contribue à transformer le jardin en une sorte d'espace mental irréel.

À l'occasion de la restauration de la musique et des couleurs du film dans les années 1990, Eric de Kuyper le décrivit comme une « rose fanée » qui revenait à la vie, pétale par pétale, sous ses yeux, retrouvant « sa fraîcheur et toute la plénitude de sa splendeur ». Cet éclat survit encore aujourd'hui, dans une heureuse antithèse avec le destin de la pauvre comtesse d'Oltrevita.

– Stella Dagna