© FRANCESCA CALLIGARO

STEFANO MAINETTI

ALONG TIME

In occasione dell'uscita di una corposa antologia che ne ripercorre l'ormai lunga carriera, parliamo con il compositore e direttore d'orchestra, tra i più stimati autori di colonne sonore per cinema, teatro e tv

di **IVO FRANCHI** *foto di* **FRANCESCA CALLIGARO**

Autoritratto d'artista. È un viaggio attraverso la memoria e il tempo quello intrapreso da Stefano Mainetti in «*Along Time*» (Da Vinci Classics). Una auto-antologia che ripercorre la carriera del compositore e direttore d'orchestra – tra i più stimati autori di colonne sonore per cinema, teatro e tv – tra il 1994 e il 2021. Per raccontarsi, Mainetti ha scelto la dimensione cameristica, affidando la ripresa delle proprie partiture a due strumentisti provenienti dal mondo classico: il violoncellista Luca Pincini, che può vantare sia collaborazioni con i maestri della musica da film (da Luis Bacalov a Ennio Morricone, da Pino Donaggio a Franco Piersanti, da Armando Trovajoli a Nicola Piovani), sia con i big della scena leggera *made in Italy* (Adriano Celentano, Jovanotti e Patty Pravo); e la pianista Gilda Buttà, anche lei nota per i lavori insieme a Morricone e per le incursioni pop (da Mina a Vasco Rossi) e jazz (accanto a Rita Marcotulli). Tra i fondatori della ACMF – l'Associazione compositori musica per film – Mainetti non si è fatto mancare opere in ambito sinfonico («*Abbà Pater*», realizzato in occasione del Giubileo del 2000; «*Alma mater*», firmato insieme al collega britannico Simon Boswell), incursioni multimediali («*Rendering Revolution*», progetto di musica aumentata presentato al Maxxi, il Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, nel 2017) e attività didattiche (ha insegnato Composizione per la musica applicata alle immagini al conservatorio romano di Santa Cecilia). Anche se il focus dell'attività del compositore è legato a doppio filo allo spettacolo. Ed è da qui e dal nuovo album che ha inizio la nostra conversazione.

Stefano, partiamo da «*Along Time*». Dalla fine degli anni Ottanta in poi, hai firmato più di centodieci lavori. È stato difficile scegliere i pezzi per il disco realizzato insieme a Luca Pincini e a Gilda Buttà? E che cosa è cambiato nel passaggio della tua musica dalla forma orchestrale a quella cameristica?
Per quanto riguarda la scelta dei brani ho selezionato quelli che considero i più significativi della mia carriera. E l'ho fatto optando per la varietà, dato che i pezzi sono presi sia da colonne sonore per film, fiction e teatro sia da musica assoluta e da repertorio sacro. La costante del lavoro è la presenza di Luca e Gilda: sono artisti con cui ho un rapporto importante – oltre a quello professionale, ci lega una grande amicizia – e che dura da almeno tre decenni. Alcuni dei temi che si ascoltano in «*Along Time*» erano stati pensati per loro; altri invece rappresentano momenti-chiave nella mia vita musicale, che ho trascritto per violoncello e pianoforte, strumenti straordinari che possono coprire un impressionante *range*. Tra l'altro il violoncello è quello che più si avvicina alla voce umana: può partire da registri bassissimi fino ad arrivare ad altezze paragonabili a quelle del violino.
Non è casuale, quindi, la scelta del titolo «*Along Time*»…
Volevo giocare sul doppio valore semantico. *Along Time* significa «lungo il tempo», ma se dividi la prima parola il titolo indica «un lungo tempo». Questo disco ha richiesto un lavoro molto esteso e tanti missaggi. Adesso stiamo preparando le partiture e il nostro editore – Edmondo Filippini di Da Vinci Classics – le pubblicherà. Una bella soddisfazione.
Che effetto ti ha fatto rimettere mano al tuo materiale? È stata una *madeleine* proustiana che ti ha fatto riassaporare il gusto del tempo perduto e poi ritrovato?
Sì, anche perché io mi confronto spesso con questo concetto e questa dimensione.
Non a caso nell'album c'è una composizione come *Rendering: Revolution*. È un tango che potrebbe sembrare di matrice piazzolliana, un esperimento di musica «aumentata» realizzato con la tecnica dell'*overdubbing* per il solo violoncello di Pincini. Ci spieghi che cosa rappresenta nell'ambito della tua produzione?
Nasce da una riflessione legata alla considerazione quantistica nel tempo. Nelle arti plastiche – pittura, scultura, architettura – le dimensioni fondamentali sono quelle spaziali. E l'emozione di fronte a un capolavoro deriva proprio dallo spazio e non dal tempo: ti basta un attimo per essere colpito a livello emotivo da un'opera. Ben diverso è quello che accade nella musica. Se pensi a un preludio di Bach o all'*Inno alla gioia* di Schiller e Beethoven, hai bisogno di tempo per capirlo e apprezzarlo. Ecco *Rendering: Revolution* e anche altre mie composizioni cercano di sviluppare un discorso musicale all'interno del tempo e dello spazio. È successo quando ho presentato il brano al Maxxi di Roma: qui lo spettatore/ascoltatore cambiava la partitura (cinque violoncelli sovrapposti) a seconda di come si muoveva nell'ambiente. Era un modo di esperire lo spazio attraverso la musica o, vista da un'altra angolatura, di esperire la musica attraverso lo spazio. In ambito musicale – penso a Brian Eno e, prima ancora, a Pietro Raimondi, un compositore vissuto nella prima metà dell'Ottocento e specializzato nell'arte del contrappunto – ci sono stati tentativi di confrontarsi con lo spazio: una cosa, questa, che mi ha sempre affascinato. Io ragiono sul tempo sia nella sua dimensione cronologica sia in quella soggettiva. E direi che a volte mi piace pensare che nella mia esperienza non esista solo il rapporto di causa-effetto, ma che sia a volte il futuro a influenzare il presente.
Nel corso della tua carriera hai mescolato «pratiche alte» e «pratiche basse». Sei passato dall'horror al *mélo*, dal film d'azione al cinema d'autore. E hai lavorato sia con registi d'avanguardia come Memè Perlini sia accanto a cineasti passati alla storia per i *B-movies*, come Joe D'Amato, Enzo G. Castellari e Lucio Fulci. Che cosa cambia?
Non cambia molto nel mio approccio tra il cinema d'autore e quello di genere. Io do sempre il massimo, cioè non penso a che tipo di film sto facendo ma piuttosto alla qualità delle mie composizioni. Diverso è il caso dell'esperienza a teatro con Memè Perlini: lui e io

facevamo molta sperimentazione ed è stata una grande palestra per me. Un processo ben diverso da quello della fiction, dove spesso ti trovi a dover lavorare sul montato e in tempi brevi. La cosa che mi piace di più – sia al cinema sia nelle fiction – è invece lavorare sulla sceneggiatura, come mi è capitato nei dieci anni di collaborazione con la Titanus del mitico produttore Goffredo Lombardo, quello di capolavori come *Il Gattopardo*, pioniere del cosiddetto neorealismo rosa e di film come *Pane, amore e fantasia*. Lo stesso capitava nel mio periodo americano, negli anni Novanta, dove veniva adottato il medesimo procedimento, confrontandosi con produttore, regista e sceneggiatore.

In quel periodo hai incrociato la tua strada anche con personaggi come Ted Kotcheff, il regista di *Rambo*, per il quale hai composto la colonna sonora di *Shooter – Attentato a Praga*, una pellicola d'azione il cui tema viene ripreso pure in «*Along Time*»…

Avevo una trentina d'anni e quella è stata la mia prima esperienza americana. Purtroppo Ted, che dopo la nostra collaborazione in quel film era diventato un mio carissimo amico, ci ha lasciati qualche settimana fa e per me è stato un dolore immenso. Era un artista di grande cuore e generosità. Tra l'altro era diplomato in violino, quindi aveva la sensibilità giusta per la musica. Quando ho registrato la colonna sonora di quel film a Milano, con l'Orchestra della Scala, lui venne apposta da Los Angeles per seguirmi. Era un uomo colto e preparato. Così come Russell Mulcahy, il regista di *Highlander – L'ultimo immortale* con il quale ho lavorato in *Silent Trigger* e *Talos – L'ombra del faraone*, che aveva firmato anche i videoclip dei Queen. Per me è stata una fortuna avere a che fare con registi come loro, che avevano una super preparazione musicale. In quegli anni mi dividevo tra gli States, dove ero impegnato col cinema, e l'Italia, dove curavo soprattutto produzioni teatrali.

Dalla tua carriera appare chiaro che non ti sei mai fossilizzato su un genere: possiamo dire che hai un approccio al lavoro da uomo del Rinascimento, attento al dialogo tra discipline artistiche e linguaggi diversi?

Sì, mi riconosco nell'osservazione che hai fatto. E, se avessi a disposizione una macchina del tempo, mi farei catapultare in quel periodo storico e culturale: adoro il Cinquecento fiorentino e il Rinascimento che, unendo musica, teatro, architettura, canto, poesia e arte scenica, ha fatto nascere il melodramma italiano. E penso in particolare a un intellettuale, compositore e scrittore raffinato come Giovanni Bardi. Per questo io adoro il grande cinema e la fiction di qualità: come l'opera e il melodramma, uniscono vari linguaggi e discipline e sono in grado per qualche ora di portarti in un'altra dimensione. In più la sollecitazione è multisensoriale: ci sono fotografia, parola, colore, musica e altro ancora. Quando metti insieme tutti questi elementi, non è più una somma ma è un prodotto e il risultato che si ottiene è qualcosa di diverso. Ecco perché a me piace, da musicista, confrontarmi con arti e generi diversi e soprattutto sperimentare, mettendo insieme culture e stimoli provenienti da vari ambiti. Non ho mai certezze e sento di avere, ogni giorno che passa, sempre qualcosa di nuovo da imparare. Voglio riuscire a stupirmi come un ragazzino, altrimenti mi sentirei vecchio. Ecco, direi che questo mio approccio e questa disposizione d'animo derivano proprio dal Rinascimento. Però, per concludere, devo ammettere che – se davvero avessi una macchina del tempo – mi piacerebbe anche essere proiettato nel futuro.

Nel disco c'è anche un brano, *Tango per Maria*, che non ha niente a che fare con le colonne sonore ma è un omaggio molto sentito a tua figlia. Ce ne puoi parlare?

Questo brano esula dal resto del disco. Più che un tango, però – anche se io l'ho intitolato così – è una habanera e rispecchia molto l'indole di Maria. Fin da quando è nata, mi sono subito reso conto che aveva un bel caratterino e che era una persona molto determinata. Quindi, piuttosto che la classica ninna nanna, ho pensato di dedicarle una musica del genere: è un tema personale e passionale, indicativo dell'amore sconfinato che provo per lei.

L'album, che ha in generale un andamento oscillante tra il romantico e il drammatico, si chiude con un brano leggero, che della selezione è anche il più vecchio cronologicamente. È del 1994 e viene dal film *L'assassino è quello con le scarpe gialle*, una pellicola comica che ha per protagonisti gli attori della Premiata Ditta, cioè Roberto Ciufoli, Pino Insegno, Francesca Draghetti e Tiziana Foschi. Come mai questa scelta?

Non è affatto un caso. Anche se, a differenza di quel che potrebbe sembrare a un primo ascolto distratto, è un pezzo molto difficile, soprattutto in questa versione per violoncello e pianoforte. Io ho scritto gran parte delle musiche della Premiata Ditta, sia in tv sia a teatro. E rappresentano la mia parte ludica e anche un periodo speciale della mia vita, anni giovanili in cui mi sono molto divertito insieme a loro. Da quell'esperienza è venuto fuori questo tema, alquanto arzigogolato e ricco di citazioni, scritto per il loro unico film.

Dato che questa intervista esce su *Musica Jazz*, ero interessato a sapere qual è il tuo rapporto con il mondo dell'improvvisazione.

Il linguaggio jazzistico è una delle pochissime forme di innovazione della musica dopo Arnold Schoenberg e la dodecafonia. L'improvvisazione, per come viene praticata, è una novità assoluta e, dopo Richard Wagner, l'armonia nel jazz raggiunge vette incredibili. Io ho sempre seguito molto la scena jazzistica. Ultimamente sto riascoltando in modo sistematico Brad Mehldau, di cui sono un grande fan. Non parliamo poi di un maestro Bill Evans, che è il mio pane quotidiano. Ma amo anche musicisti a metà strada tra il jazz e la musica popolare brasiliana, per esempio Ivan Lins, che è un altro armonizzatore sopraffino. E poi ho avuto un'esperienza davvero bella con Enzo Favata nella seconda metà degli anni Novanta. In quel periodo vivevo a Los Angeles ma tornavo spesso in Europa e in particolare a Sofia, perché registravo con l'orchestra sinfonica della Radio Nazionale Bulgara. Lavoravo con Russell Mulcahy per la pellicola *Tale of the Mummy* e, oltre a un livello orchestrale e a una parte rock (erano coinvolti persino i Queen), era interessato a effetti sperimentali. Eravamo ancora agli albori dei campionamenti e un amico mi parlò di Enzo Favata. Invitai il sassofonista a Roma nel mio studio e lui arrivò con due valigie piene zeppe di oggetti. E scoprii che, oltre a essere un eccellente musicista, possedeva una straordinaria collezione di strumenti musicali etnici e di cose della più svariata provenienza con cui fare musica: ricordo certi strani tubi di gomma che non avevo mai visto e che lui faceva roteare pericolosamente sopra la testa per produrre strani bordoni bassi e che io ho registrato e utilizzato mettendoli in dialogo con i contrabbassi dell'orchestra. A poco a poco, formammo una sorta di *library* che mi serviva per il film di Russell. Per quanto poi riguarda i miei lavori, per lo spettacolo *La dolce ala della giovinezza* di Pier Luigi Pizzi, invece che far ricorso a brani di repertorio ho scritto io brani in odore di jazz eseguiti da Steve Cantarano al contrabbasso e da Roberto Biseo al pianoforte. Insomma, probabilmente è il genere musicale che ascolto di più. Anche perché il resto della cosiddetta musica popolare – e lo dico perché ho seguito, a volte anche come selezionatore, le canzoni del Festival di Sanremo – sta andando verso una cristallizzazione armonica stucchevole. Se penso all'epoca musicale del pop che abbiamo vissuto io e te – che siamo nati dalla fine degli anni Cinquanta – mi vengono i brividi: siamo passati dai Beatles agli Earth, Wind and Fire fino ai Manhattan Transfer, per non dire del *progressive rock*. E anche la *disco music* conteneva elementi interessanti. Poi, a poco a poco, la musica pop si è impoverita. E accade anche nel mondo della colonne sonore, che troppo spesso ricorre a *cliché* e insegue facili effetti neo minimalisti. Quindi il mio «*Along Time*» – senza per questo voler essere polemici – sta a indicare che la melodia e l'armonia non sono morte, anzi.

LUNGO IL TEMPO
Per raccontarsi, Mainetti ha scelto la dimensione cameristica, chiamando due strumentisti provenienti dal mondo classico: il violoncellista Luca Pincini e la pianista Gilda Buttà.

Musica e nuove tecnologie: un tema di estrema attualità oggi. Tra l'altro sappiamo che l'argomento ti sta particolarmente a cuore e che stai lavorando sull'intelligenza artificiale e le sue applicazioni. Che cosa sta succedendo in questo settore?

Sono sempre stato curioso e appassionato di tutto, anche dal punto di vista tecnologico. Vedo l'intelligenza artificiale – anche applicata alla musica – come un grande cambio di paradigma. Assimilo questo processo alla rivoluzione industriale anche se ancor più radicale. Partiamo da un presupposto. A mio parere, la scienza è sempre «buona». Ma lo stesso non si può dire della tecnologia, che è l'applicazione della scienza. Pensa alla scoperta dell'energia nucleare. Abbiamo fatto cose meravigliose – tipo gli acceleratori di particelle – e cose pessime, per esempio la bomba atomica. Per l'intelligenza artificiale accadrà lo stesso. Se ne farà un uso interessante e ci sarà invece chi ne approfitterà causando grossi problemi.

GILDA BUTTÀ, STEFANO MAINETTI, LUCA PINCINI

«VEDO L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE, ANCHE APPLICATA ALLA MUSICA, COME UN GRANDE CAMBIO DI PARADIGMA»

Che conseguenze, anche a livello etico e di diritto d'autore, avrà lo sviluppo dell'intelligenza artificiale? E che cosa succederà il lavoro dei musicisti di domani?

Dal punto di vista del diritto d'autore siamo in un momento di grandi rivoluzioni. La RIAA – Recording Industry Association of America, associazione che riunisce Universal Music, Sony Music e Warner Records, una specie di Siae statunitense – ha denunciato Suno e Udio – piattaforme di intelligenza artificiale generativa che sono in grado di creare canzoni da zero – per questioni legate al copyright, perché i rispettivi servizi generano audio che ricordano o attingono ai brani delle major sopracitate. La risposta della controparte è stata che loro hanno ascoltato tutta la musica disponibile su internet e che questo non è vietato, perché si tratta di *fair use*, uso lecito. È però altrettanto vero che, se queste società poi fanno pagare abbonamenti a chi utilizza i loro servizi, sarebbe giusto che almeno parte di questi proventi andassero alle associazioni che tutelano editori e autori. L'intelligenza artificiale generativa non «copia» da questo o da quel pezzo ma fa ricorso a un patrimonio davvero immenso, cioè tutto quello che si può ascoltare in Rete: il che significa che le società in questione attingono a una memoria sterminata di dati per cui sono in grado di generare musica per duecento anni e più con quello che hanno immagazzinato. Quindi anche legiferare oggi cercando loro di impedire di ascoltare e utilizzare materiale musicale da questo momento in avanti sarebbe inutile. Va poi chiarito che l'intelligenza artificiale generativa lavora sul sistema del *diffusion model*, cioè non usa uno o più pezzi né li copia con il meccanismo del taglia-e-cuci. Viceversa prende il rumore bianco e passa attraverso il processo di *denoising*. È come un pezzo di marmo: materia grezza che all'interno contiene un numero infinito di cose, compreso un capolavoro quale la Pietà di Michelangelo. Questo significa che l'IA generativa non copia bensì genera da elementi dati, sicuramente partendo – nel caso specifico della musica – da una cultura millenaria. Quel che tuttavia non può fare è inventare qualcosa di rivoluzionario. A un certo punto nella storia sono venuti fuori György Ligeti, che ha creato la micropolifonia; Arnold Schoenberg, che ha concepito la dodecafonia; e ancora Philip Glass e Steve Reich, che hanno dato vita al minimalismo. Però l'intelligenza artificiale potrà realizzare con facilità il novanta per cento delle colonne sonore. Se si escludono le opere d'autore, che richiedono un particolare rapporto tra regista e compositore, la maggior parte delle musiche delle serie televisive sono realizzate con la mano sinistra e l'IA potrebbe farle molto meglio. Io stesso ho presentato provocatoriamente un brano con l'intelligenza artificiale generativa: ma se non lo avessi dichiarato ben pochi se ne sarebbero accorti. Quindi le possibilità tecniche sono davvero utili e interessanti, ma con l'avvento della IA nel cosiddetto mainstream musicale molti compositori saranno tagliati fuori. Un grande problema.

© PAOLO CIVATI