

SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies
VOL.1, No.1/ 2026

Feminine Soundscapes Paesaggi Sonori Al Femminile

Edited by Pamela Parenti, Ellen Patat, Daniela Bombara



20 UNIVERSITÀ
CUSANO
anniversario 2006 - 2026

Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche e umanistiche





SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

ISBN 979-12-82557-11-5

SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

Daniela Bombara & Ellen Patat



Cover: Progettazione grafica a cura di Michela Damiano

Copyright © 2026 by Il Sileno Edizioni

International Scientific Publisher, VAT 03716380781

Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is distributed under a Creative Commons
Attribution - NonCommercial - No derivative 4.0 International License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law.
The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license
to use the work, provided and communicated on the website
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Con finanziamento del Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche
e umanistiche dell'Università degli studi di Roma Niccolò Cusano



In ricordo di SARA LORENZETTI, cara amica e fine studiosa

ISBN 979-12-82557-11-5

CO-FOUNDERS & EDITORS-IN-CHIEF

DANIELA BOMBARA & ELLEN PATAT

SCIENTIFIC COMMITTEE (IN ALPHABETICAL ORDER)

Arriaga Mercedes – Universidad de Sevilla (Spain)
Bellia Angela – Università degli Studi di Palermo (Italy)
Boncea Mirela – Universitatea de Vest Timisoara (Romania)
Calanchi Alessandra – Università di Urbino (Italy)
Caterino Antonello Fabio – Università “G. D’Annunzio” di Chieti – Pescara (Italy)
Ceia Valy – Universitatea de Vest, Timisoara (Romania)
Elhariry Yasser – Dartmouth College (USA)
Favaro Francesca – Università di Venezia (Italy)
Favaro Roberto – Civica Scuola di Musica “Claudio Abbado” (Italy)
Faverzani Camillo – Université Paris 8 (France)
Firat Hasan Barat – Koç Üniversitesi (Türkiye)
Gialloredo Andrea – Università “G. D’Annunzio di Chieti” – Pescara (Italy)
Groth Helen – University of Sidney (Australia)
Güneş Sadriye – İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
Järviluoma-Mäkelä Helmi – University of Eastern Finland (Finland)
Lorenzetti Sara – Università di Macerata (Italy)
McClary Susan – Case Western Reserve University (USA)
Pardo Salgado Maria Carmen – Universitat de Girona (Spain)
Parenti Pamela – Università degli Studi Niccolò Cusano (Italy)
Park Moonjung – Hankuk University of Foreign Studies (South Korea)
Picker John M. – Massachusetts Institute of Technology (USA)
Pirvu Elena – Universitatea din Craiova (Romania)
Ruggiero Nunzio – Università Suor Orsola Benincasa (Italy)
Russi Roberto – Università di Banja Luka (Bosnia ed Erzegovina)
Scagliola Francesco – Conservatorio di Musica “Niccolò Piccinni” di Bari (Italy)
Scarcella Perino Roberto – New York University (USA)
Solomos Makis – Université Paris 8 (France)
Tallini Gennaro – Università di Verona (Italy)
Toop David – London College of Communication (UK)
Virga Anita – University of the Witwatersrand (South Africa)

EDITORIAL BOARD (IN ALPHABETICAL ORDER)

Amoresano Sara – Conservatorio di Roma “Santa Cecilia” (Italy)
Brunetti Simone – Università di Siena (Italy)
Palma Loredana – Università di Napoli “Federico II” (Italy)

REVIEWERS (IN ALPHABETICAL ORDER)

Cataldi Bianca Rita – University of Galway (Ireland)
Conti Carla – Conservatorio di Roma Santa Cecilia (Italy)
Gagliani Annibale – Università del Salento (Italy)
Perugi Rosella – University of Turku (Finland)
Rossini Ilaria – Scuola Superiore Meridionale di Napoli (Italy)
Rivetti Sonia – Università di Salerno (Italy)
Zangrandi Silvia – Università IULM (Italy)

Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies is an international peer-reviewed journal devoted to the interdisciplinary and comparative study of soundscapes across literary, performative, visual, and media contexts, and to the relations between music, literature, and other extraliterary practices.

SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

VOL.1, No.1/ 2026

Feminine Soundscapes Paesaggi Sonori Al Femminile

Edited by Pamela Parenti, Ellen Patat, Daniela Bombara



20 UNIVERSITÀ
CUSANO
anniversario 2006 - 2026

Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche, sociologiche e umanistiche





SUONI

Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies

Special Issue: *Feminine Soundscapes*, Volume 1, Issue 1

ISBN 979-12-82557-11-5

Daniela Bombara & Ellen Patat – Editors’note	I
Alessandra Calanchi – Prefazione “Un atto d’amore”	7
Pamela Parenti – Introduzione	10

Articles / Articoli

Héloïse Faucherre-Buresi – A Feminine Narration of the Phonosphere? Women Travellers and Sound in Nineteenth-Century Italy	15
Annunziata Zevola– “Era sempre quella voce.” Forme sonore della soggettività nella <i>Marion</i> di Annie Vivanti	27
Loredana Palma – La folla, la festa, i rituali sociali: antropofonie nella narrativa di Matilde Serao	42
Pamela Parenti– Paesaggi sonori e processi cognitivi nel racconto <i>Viaggio meraviglioso di Gianni nel paese delle parole</i> di Laura Orvieto	57
Simone Pettine – Melodie della solitudine. Indagini sulla sonorità nascosta dei racconti di Anna Banti	72
Francesca Favaro – ‘Per sempre sirena’: musiche al femminile nella Napoli di Anna Maria Ortese	87
Lucas Asmaron – Il paesaggio come eco dell’anima: le donne “specchio” della ricerca esistenziale in Gozzano e Guccini	98

Interviste / Interviews

Daniela Bombara – Intervista a Silvia Colasanti (compositrice) / <i>Interview with Silvia Colasanti (composer)</i>	114
--	-----

Intervista a Silvia Colasanti (compositrice)

Daniela Bombara*

Silvia Colasanti, compositrice romana tra le più autorevoli della scena italiana contemporanea, si è imposta per una produzione ampia, riconosciuta da istituzioni musicali nazionali e internazionali. La sua scrittura unisce forza teatrale e densità espressiva, con particolare interesse per il rapporto tra musica, parola e scena. Si è formata al Conservatorio Santa Cecilia di Roma con Luciano Pelosi e Gian Paolo Chiti, perfezionandosi poi con Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin e Azio Corghi.

Tra i suoi lavori più importanti si ricordano *La metamorfosi*, commissionata dal Maggio Musicale Fiorentino e rappresentata nel 2012, *Tre risvegli*, su testo di Patrizia Cavalli, presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 2016, la *Trilogia sul Mito*, composta da *Minotauro*, rappresentato nel 2018, *Proserpine*, del 2019, e *Arianna, Fedra, Didone. Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra* (2020), dalle *Heroides* ovidiane. Di grande rilievo è anche *Requiem. Stringeranno nei pugni una cometa*, su testi di Mariangela Gualtieri, eseguito nel 2017 e dedicato alle vittime del terremoto del Centro Italia. Nel 2025 Colasanti approda al Teatro alla Scala con *Anna A.*, opera ispirata alla vita della poetessa russa Anna Achmatova, su libretto di Paolo Nori.

La sua attività comprende inoltre opere sinfoniche, lavori da camera e composizioni nate per interpreti di primo piano, da Salvatore Accardo a David Geringas. Le sue opere, pubblicate da Casa Ricordi, testimoniano una voce compositiva capace di coniugare rigore, lirismo e forte comunicatività.

Dal 2022 è titolare della cattedra di Composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia.

Per il triennio 2025-2027 è Direttrice Artistica del Festival della Valle d'Itria e dell'Accademia del Belcanto "Rodolfo Celletti".



Ph. Annachiara Di Stefano © Teatro alla Scala

* University of the Witwatersrand

DB: In una recente intervista, parlando della dimensione femminile nella sua ultima opera, Anna A., ha dichiarato di non amare le categorizzazioni di genere, salvo poi aggiungere che tale dimensione emerge con forza nel dramma, soprattutto attraverso il tema della maternità (Chiavegato 2025). In precedenza aveva affermato: “Mi piace pensare che la mia musica non venga associata tanto al mio genere, quanto a ciò che intende esprimere” (Sclocchis 2019). In realtà, la sua produzione prende frequentemente in considerazione figure muliebri come Proserpina, Arianna, Fedra e Didone, nonché temi quali il rapporto con i figli e il confronto con le strutture patriarcali. Nel suo percorso creativo, come si configura il rapporto tra questa distanza dalle etichette di appartenenza e la possibile centralità del femminile come categoria tematica, simbolica e conoscitiva?

SC: Ci sono stati talvolta dei fraintendimenti intorno alla mia figura e ad alcune mie dichiarazioni. Non ho alcun problema a parlare del femminile, che, come Lei ricordava, è molto presente nelle mie opere; ciò che non amo sono le strumentalizzazioni. Il tema dell’essere donna in un’opera artistica è delicato, articolato, profondo, e spesso rischia di essere trattato in modo superficiale, attraverso slogan o formule poco meditate, che finiscono per banalizzarlo e renderlo funzionale a un discorso ideologico. Poiché svolgo un lavoro storicamente maschile, da quando avevo diciotto anni rispondo a domande sulle caratterizzazioni di genere: forse a volte sarò stata stanca e avrò detto ‘basta’, ma non perché abbia difficoltà con l’essere donna. Al contrario, vivo la mia femminilità con pienezza, e rivendico tutti i diritti che spettano a me e alle donne in generale. Cerco di lavorare con autenticità e impegno, puntando sulla qualità. Non mi sono mai accostata a un’opera in un’ottica specifica, ma come me stessa, sperando che ciò che creo esprima il mio essere più profondo; naturalmente, nel mio lavoro è presente anche uno sguardo femminile. Voglio però evitare le etichette, che non sono articolate, non colgono le sfumature né le sfaccettature del reale.

Tratto tematiche femminili perché mi riguardano come persona: su di esse si posa il mio sguardo più autentico e partecipe, che è anche quello di donna e madre. Ciò emerge, per esempio, nella lettura di Anna, o di Proserpina figlia di Cerere. Avendo vissuto l’esperienza della maternità, quando interpreto un’altra donna del mito o della storia si crea una forma di sentire comune, di comprensione profonda. Mi interessa anche la forza del femminile, che può esprimersi in un ambito privato: sia nel corso della storia che nelle rielaborazioni letterarie, l’uomo usualmente va in guerra, ma la donna combatte in un altro modo. Nelle *Heroides*, ad esempio, Ovidio mostra figure muliebri consapevoli delle proprie passioni e associa il femminile a tale energia, anche nel dolore. Sono temi per me cruciali, certamente anche perché sono una donna; mi piace esplorarli, portarli sulla scena e offrirli al pubblico.

DB: Suoni esordisce con un primo numero incentrato sui Feminine Soundscapes, e la musicologa Susan McClary – presente nel nostro comitato scientifico – sostiene che i paesaggi sonori non sono neutri rispetto al genere, nel senso che determinati timbri, registri, strutture narrative musicali portano storicamente il peso di costruzioni identitarie sedimentate (McClary 1991). Nella sua esperienza di compositrice e di ascoltatrice, ha mai percepito che il suono non sia estraneo a tali dinamiche? Si tratta di un aspetto operativo nel suo lavoro?

SC: Se devo essere sincera, di primo istinto le direi di no, pur ritenendo che in ciascuno di noi esistano differenze nella ricezione, non necessariamente legate al genere. Credo che la domanda riguardi soprattutto l’aspetto produttivo del suono, cioè la possibilità che determinati timbri o registri portino il segno di chi li ha scritti, donna o uomo. A mio avviso, la produzione artistica e le abitudini di ascolto dipendono da ciò che ciascuno ha dentro; non so però se sia possibile individuare, in questo senso, caratteristiche propriamente maschili o femminili. Mi sembra difficile, e anche rischioso. Forse una distinzione può avere senso sul piano caratteriale e relazionale: la storia ha insegnato a noi donne a combattere silenziosamente. Abbiamo sviluppato una forma di tenacia, di pazienza, forse una maggiore disposizione ricettiva e di relazione con l’altro. In questo senso si potrebbe forse individuare una differenza, evitando però ogni generalizzazione, perché tali diversità possono essere anche frutto di costrutti culturali.

DB: La tradizione canonica della composizione è stata costruita, almeno

nell'autorappresentazione della critica novecentesca, su categorie come rigore, struttura, controllo formale – categorie che la critica femminista ha a lungo analizzato come storicamente connotate in senso maschile. In un'altra sua intervista relativa ad Anna A. ha invece affermato che le interessa “far cantare un'emozione” (Esterio n.d.), quindi che la partecipazione emotiva dello spettatore è un elemento cardine della sua poetica. Vede in questo orientamento una possibile ridefinizione del canone compositivo?

SC: Credo che Lei si riferisca al fatto che il secondo Novecento, nei suoi percorsi di ricerca, abbia talvolta privilegiato una visione più concettuale e intellettuale dell'arte, a scapito della dimensione emotiva. La mia posizione è diversa: in questa, come in altre mie opere, affermo che l'arte vive di pensiero, ma anche di intensità espressiva. Le componenti di ricerca e di elaborazione intellettuale che stanno alla base del prodotto artistico non devono essere espresse in modo puramente razionale, come accadrebbe in un saggio, ma attraverso l'arte, dunque coinvolgendo emotivamente lo spettatore. Il sentire che è in noi, e che suscita nel pubblico una risposta profonda, è il veicolo attraverso il quale trasmettiamo i contenuti innovativi del nostro lavoro; è anche il modo in cui, come artisti, facciamo ricerca. A mio parere, l'arte ha come obiettivo primario quello di raggiungere il cuore di chi ascolta, attivando una comprensione più profonda di quella puramente razionale. Questo non significa rinunciare a categorie come rigore, struttura e controllo formale: l'emozione artistica contiene in sé una grandissima lucidità e richiede una struttura solida. Bisogna però evitare quelle forme di intellettualismo che, in diversi momenti della nostra storia musicale, hanno rischiato di inaridire il prodotto artistico e di allontanare il pubblico.

DB: La voce della poetessa Achmatova è affidata in parte a un violino solista che suona ininterrottamente per tutta la durata dell'opera – “la voce della libertà”, come Lei l'ha definita su *Avvenire* (2025). Accanto alle voci cantanti e recitanti, la scelta di incarnare una soggettività femminile in uno strumento è una soluzione drammaturgica ma anche una scelta di timbro e di corpo sonoro. Ce ne parli.

SC: In tutta l'opera vi sono snodi formali nei quali un violino solista canta e fa da collante tra la voce di Anna del passato, recitata, e la voce di Anna del presente, cantata. Il canto è la voce della poesia e, come tale, attraversa e pervade l'opera, opponendosi al potere. Ho scelto la storia di Anna Achmatova, fra le tante possibili, come simbolo della capacità dell'arte di sopravvivere alle forme oppressive di dominio. Pur essendo una vicenda storica, ambientata in Russia – e il colore russo si avverte in tutta l'opera – essa assume anche un valore emblematico. Il violino, così come la fisarmonica, connota geograficamente e storicamente il lavoro. È la voce di una poesia che continua a cantare anche sotto le macerie generate dal potere: Anna, insieme ad altri scrittori e artisti, decise di restare sotto un regime che li tormentava e sottraeva loro ampi spazi di libertà, ma non riuscì a impedire loro di cantare, di fare poesia, di essere se stessi.

DB: Oltre alla citata Anna Achmatova, Lei ha lavorato su testi di scrittrici come Mariangela Gualtieri e Patrizia Cavalli e Mary Shelley. Quando mette in musica una parola scritta da una donna, avverte una diversità nel processo rispetto al lavoro su testi di autori uomini? Cambia qualcosa nel modo in cui ascolta interiormente il testo o nel modo in cui la frase letteraria suggerisce il suono?

SC: In realtà ho lavorato anche con scrittori come Fabrizio Sinisi e Paolo Nori, e, guardando al passato, su testi di Ovidio e Shakespeare. Ho utilizzato opere di Mariangela Gualtieri per *Requiem* in quanto mi sembrava avesse la sensibilità giusta per affrontare quel tema specifico; Mary Shelley mi ha interessato per la sua visione ‘al femminile’ del mito di Proserpina, mentre l'opera sul Minotauro rielabora una ballata di Dürrenmatt. Quando scelgo un testo da musicare, o un testo capace di ispirare la mia musica, non guardo allo scrittore in sé, né tantomeno al genere di appartenenza, ma al testo, alle sue potenzialità e alle tematiche che affronta.

DB: Sono perfettamente d'accordo, anche perché Lei ha composto opere ispirate alle *Heroides*, e forse non c'è autore della letteratura latina che più di Ovidio sia in grado di rappresentare la sensibilità femminile.

SC: Esatto.

DB: Lei è stata la prima compositrice a vedere un'opera commissionata e rappresentata al Teatro alla Scala in tutta la sua storia. Ha detto che lo considera “un passo importante per tutte le donne” (Chiavegato 2025), non un traguardo personale. Eppure questa istituzione – come la maggior parte delle grandi istituzioni musicali – ha costruito il suo canone quasi esclusivamente su compositori. Come negozio il fatto di essere al tempo stesso ospite di un'istituzione e agente del suo cambiamento?

SC: Credo di aver interrotto alcune consuetudini, ed era il momento di farlo, perché la storia si evolve e le istituzioni devono seguirne il movimento. Quando si dice che sono stata la prima compositrice alla Scala, o al Maggio Fiorentino, o all'Opera di Roma, ne sono felice, non solo per me ma per tutte le donne. Altre autrici seguiranno il percorso che ho tracciato, e mi fa piacere essere partecipe di questo cambiamento. Detto questo, non voglio essere etichettata come ‘donna che scrive un'opera’: quando compongo non mi penso in questi termini, ma come una persona che cerca di approfondire, di entrare nelle pieghe più profonde del lavoro che sta creando.

Tornando alla sua domanda, non direi neppure che le istituzioni musicali abbiano costruito consapevolmente un canone al maschile: è la storia che ci ha consegnato quasi soltanto compositori, per ragioni storiche e sociali che conosciamo bene. Per il repertorio del passato è impossibile eliminare questa prevalenza: che cosa dovremmo fare, non rappresentare più Verdi o Puccini? Oggi noi compositrici possiamo offrire un apporto diverso, ma non riusciamo ancora, tramite le nostre opere, a giungere ad una vera parità di genere, perché non esiste un repertorio contemporaneo sufficientemente ampio da permetterlo. In ogni caso, io ho scelto di contribuire concretamente alla costruzione di un presente differente.

DB: In una delle sue riflessioni sulla maternità su MusicPaper (2023) ha espresso un'idea in controcorrente rispetto al pensiero vulgato: la maternità non sottrae spazio alla creatività, bensì è da intendersi come “un'opportunità di crescita e di arricchimento spirituale enorme”. Questa posizione richiama una lunga tradizione critica che rivaluta il materno come categoria estetica ed epistemica (cfr. Kristeva 1983). È una riflessione che ha maturato consapevolmente, oppure nasce prima di tutto dall'esperienza vissuta?

SC: Nasce tutto insieme, potrei dire: vivere ed elaborare creativamente fanno parte di uno stesso processo. Non mi sono mai privata di alcuni aspetti della mia femminilità, ed è anche per questo che nel mio lavoro mi fa piacere ispirarmi a storie di donne. Ho vissuto pienamente la mia condizione femminile, compresi il desiderio di maternità e l'esperienza dell'essere madre. Ho due figli: me li sono goduti da piccoli e continuo a goderne moltissimo. Al di là di questo, i figli sono stati per me una grande opportunità di crescita spirituale e di maturazione interiore; il rapporto con loro è stato una fonte importante di conoscenza di me stessa, che si è poi riverberata nei contenuti delle mie composizioni. Scrivo per il teatro, entro nelle psicologie dei personaggi che rappresento in scena e devo stabilire con loro un rapporto profondo, un'empatia, un sentire comune. In questo senso, l'esperienza della maternità mi ha offerto strumenti conoscitivi importanti: anzitutto rispetto a me stessa, ma anche per uscire dal mio io e comprendere pienamente l'altro, decentrandomi. Si crea così una sorta di doppia posizione, un duplice punto di vista, che comprende la mia interiorità e quella degli altri, in questo caso dei personaggi che creo e faccio vivere sulla scena.

DB: Il tema del potere che sopprime la parola – in particolare delle donne e degli intellettuali – percorre tutta Anna A., ma è presente anche in opere precedenti quali Proserpine, segnata da rapimento e violenza, come anche, al di fuori del paradigma femminile, in La metamorfosi, dove il potere si manifesta come sottrazione progressiva di spazio, di riconoscimento, di emissione vocale, fino alla cancellazione del soggetto che non serve più all'ordine familiare e sociale. È possibile individuare nella sua produzione una riflessione sul suono come spazio di resistenza – la voce che persiste anche quando è vietata, la musica come forma di sopravvivenza della soggettività sotto la coercizione – che va oltre la singola opera e costituisce qualcosa di simile a una poetica?

SC: Assolutamente sì. Il rapporto con il potere è una delle tematiche centrali delle mie opere, per quanto non l'unica. Riprendendo il suo discorso, considero l'arte uno spazio di resistenza: un concetto che esprimo attraverso la musica, il teatro e la voce. La tensione con le strutture di dominio è un motivo portante in *Anna A.* e anche in opere precedenti, che Lei ha citato in modo molto preciso e contestualizzato. Nel mio ultimo lavoro l'arte è una voce che sopravvive a tutto. Le forme del potere si trasformano, cambiano, possono estinguersi e forse ricominciare; le poesie di Anna Achmatova, invece, continuiamo a leggerle e a portarle in scena, perché quella voce è stata così forte e profonda da sopravvivere al regime. È la stessa voce simbolica di tanti intellettuali russi, anche musicisti: penso a Šostakovič. Sicuramente questo è uno dei temi a me più cari.

DB: Lei insegna composizione al Conservatorio Santa Cecilia di Roma e ha avuto allieve e allievi. Nel trasmettere il mestiere compositivo, ha notato differenze nel rapporto con gli strumenti della tecnica, con la tradizione canonica, con le modalità espressive tra studentesse e studenti? Se sì, come gestisce tali differenze?

SC: Non posso davvero rispondere a questa domanda perché, nel corso della mia lunga esperienza di insegnamento, ho avuto pochissime studentesse: la quasi totalità dei miei corsisti è di sesso maschile. Come potrei dunque sviluppare tecniche eventualmente diverse con le allieve, se non le ho in classe? Questo ci fa capire una cosa: noi donne dobbiamo essere le prime a credere in noi stesse, senza limitarci a lamentare presunte esclusioni. Dobbiamo metterci in gioco.

Interview with Silvia Colasanti (composer)

Silvia Colasanti, a Roman composer and one of the most authoritative voices on the contemporary Italian music scene, has established herself through a substantial body of work recognised by national and international musical institutions. Her writing combines theatrical force with expressive depth, with a particular interest in the relationship between music, text, and stage. She trained at the Conservatorio Santa Cecilia in Rome under Luciano Pelosi and Gian Paolo Chiti, before going on to study with Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, and Azio Corghi.

Among her most significant works are *La metamorfosi*, commissioned by the Maggio Musicale Fiorentino and performed in 2012; *Tre risvegli*, setting a text by Patrizia Cavalli, presented at the Festival dei Due Mondi in Spoleto in 2016; and the Trilogia sul Mito, comprising *Minotauro*, performed in 2018, *Proserpine* (2019), and *Arianna, Fedra, Didone*. *Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra* (2020), drawn from Ovid's *Heroides*. Of considerable significance is also *Requiem*. *Stringeranno nei pugni una cometa*, setting texts by Mariangela Gualtieri, performed in 2017 and dedicated to the victims of the Central Italy earthquake. In 2025, Colasanti makes her debut at the Teatro alla Scala with *Anna A.*, an opera inspired by the life of the Russian poet Anna Akhmatova, with a libretto by Paolo Nori.

Her output also includes symphonic works, chamber pieces, and compositions written for leading performers, from Salvatore Accardo to David Geringas. Her works, published by Casa Ricordi, bear witness to a compositional voice that brings together rigour, lyricism, and a strong communicative power.

Since 2022 she has held the Chair of Composition at the Conservatorio Santa Cecilia.

For the 2025–2027 term, she serves as Artistic Director of the Festival della Valle d'Itria and the Accademia del Belcanto “Rodolfo Celletti”.

* * *

DB: In a recent interview, speaking about the feminine dimension in your latest opera, *Anna A.*, you claimed that you have little time for gender categorisation, while also acknowledging that this dimension comes through powerfully in the drama, above all through the theme of motherhood (Chiavegato 2025). You had previously said: “I like to think that my music is associated not so much with my gender as with what it seeks to express” (Sclocchis 2019). Yet your output frequently engages with female figures such as Proserpina, Ariadne, Phaedra, and Dido, as well as themes such as the relationship with one's children and the confrontation with patriarchal structures. Within your creative journey, how do you see the relationship between this distance from identity labels on the one hand, and the possible centrality of the feminine as a thematic, symbolic, and epistemological category on the other?

SC: There have sometimes been misunderstandings surrounding both my work and certain things I have said. I have no difficulty whatsoever talking about the feminine, which, as you noted, is very much present in my works; what I object to is the way it can be exploited. The theme of womanhood in a work of art is a delicate, complex, and profound one, and it often risks being treated superficially — through slogans or ill-considered formulas that end up trivialising it and bending it to serve an ideological agenda. Since I work in a historically male profession, I have been fielding questions about gender since I was eighteen: perhaps there have been times when I grew weary and said ‘enough’, but not because I have any difficulty with being a woman. On the contrary, I embrace my femininity fully, and I stand up for all the rights that belong to me and to women in general. I try to work with authenticity and commitment,

always striving for quality. I have never approached a work from a specific perspective, but simply as myself, hoping that what I create expresses my deepest self; naturally, a female gaze is present in my work as well. What I want to avoid are labels, which are by nature reductive — they fail to capture the nuances and the many facets of reality.

I engage with feminine themes because they concern me as a person: they are where my most genuine and invested gaze comes to rest — a gaze that is also that of a woman and a mother. This comes through, for instance, in my reading of Anna, or of Proserpina as Ceres's daughter. Having lived the experience of motherhood myself, when I interpret another woman from myth or history a kind of shared feeling arises, a deep understanding. I am also drawn to the strength of the feminine, which can manifest in the private sphere: throughout history and in literary retellings alike, men typically go to war, but women fight in a different way. In the *Heroides*, for example, Ovid portrays female figures who are fully aware of their own passions, and he associates the feminine with that energy — even in suffering. These are themes that are crucial to me, certainly also because I am a woman; I enjoy exploring them, bringing them to the stage, and offering them to audiences.

DB: Suoni launches with a first issue centred on Feminine Soundscapes, and the musicologist Susan McClary — a member of our academic committee — argues that soundscapes are not gender-neutral: certain timbres, registers, and musical narrative structures have historically carried the weight of deeply ingrained identity constructions (McClary 1991). In your experience as both a composer and a listener, have you ever felt that sound is not untouched by these dynamics? Is this something that plays an active role in your work?

SC: If I am to be honest, my first instinct would be to say no, though I do believe that each of us perceives things differently, and not necessarily along gender lines. I think the question bears above all on the productive dimension of sound — that is, the possibility that certain timbres or registers carry the mark of whoever wrote them, whether a woman or a man. In my view, artistic output and listening habits depend on what each person carries within them; I am not sure, however, whether it is possible to identify specifically masculine or feminine characteristics in this sense. It strikes me as both difficult and risky. Perhaps a distinction can be drawn at the level of character and interpersonal dynamics: history has taught us women to fight quietly. We have developed a kind of tenacity, a patience — perhaps a greater openness to receiving and relating to others. In that sense, one might tentatively identify a difference, while being careful to avoid sweeping generalisations, since such distinctions may themselves be the product of cultural constructs.

DB: The canonical tradition of composition has been built — at least in the self-representation of twentieth-century criticism — on categories such as rigour, structure, and formal control: categories that feminist criticism has long analysed as historically marked as masculine. In another interview about Anna A., you said that what interests you is “making an emotion sing” (Estero n.d.) , and that the emotional engagement of the audience is a cornerstone of your artistic vision. Do you see in this orientation a possible redefinition of the compositional canon?

SC: I think you are referring to the fact that the second half of the twentieth century, in its various experimental tendencies, sometimes privileged a more conceptual and intellectual vision of art at the expense of the emotional dimension. My position is different: in this work, as in others, I maintain that art lives on thought, but also on expressive intensity. The research and intellectual elaboration that underpin a work of art should not be conveyed in a purely rational manner, as they might be in an essay, but through art itself — that is, by engaging the audience emotionally. The feeling that lives within us, and that stirs a deep response in the listener, is the vehicle through which we transmit the innovative content of our work; it is also the way in which, as artists, we conduct our research. In my view, the primary aim of art is to reach the hearts of those who listen, activating a form of understanding that goes beyond the purely rational. This does not mean abandoning categories such as rigour, structure, and formal control: artistic emotion carries within it a great clarity, and demands a solid structure.

What must be avoided, however, are those forms of intellectualism that, at various points in our musical history, have risked impoverishing the artistic work and alienating audiences.

DB: The voice of the poet Akhmatova is entrusted in part to a solo violin that plays without interruption throughout the entire opera — “the voice of freedom”, as you described it in *Avvenire* (2025). Alongside the singing and speaking voices, the choice to embody a female subjectivity in an instrument is both a dramaturgical solution and a deliberate choice of timbre and sonic body. Could you tell us more about this?

SC: Throughout the piece there are formal junctures at which a solo violin sings and acts as a thread binding together the voice of Anna from the past, which is spoken, and the voice of Anna from the present, which is sung. Song is the voice of poetry and, as such, runs through and pervades the entire work, setting itself against power. I chose the story of Anna Akhmatova, from among many possible subjects, as a symbol of art’s capacity to outlive oppressive forms of domination. Although it is a historical story, set in Russia — and the Russian colouring can be felt throughout the opera — it also carries an emblematic weight. The violin, like the accordion, lends the work a geographical and historical character. It is the voice of a poetry that goes on singing even beneath the rubble left by power: Anna, along with other writers and artists, chose to remain under a regime that tormented them and stripped them of much of their freedom, yet it could not stop them from singing, from making poetry, from being themselves.

DB: Beyond Anna Akhmatova, you have worked on texts by women writers such as Mariangela Gualtieri, Patrizia Cavalli, and Mary Shelley. When you set a woman’s words to music, do you notice any difference in the process compared to working on texts by male authors? Does anything change in the way you listen to the text inwardly, or in the way the literary phrase suggests the sound?

SC: In fact, I have also worked with writers such as Fabrizio Sinisi and Paolo Nori, and, looking further back, on texts by Ovid and Shakespeare. I drew on works by Mariangela Gualtieri for *Requiem* because she seemed to me to have exactly the right sensibility for that particular subject; Mary Shelley interested me for her distinctly feminine reading of the Proserpina myth, whilst the opera on the Minotaur reworks a ballad by Dürrenmatt. When I choose a text to set to music, or a text capable of inspiring my music, I look not at the writer as such — still less at their gender — but at the text itself, at its potential, and at the themes it engages with.

DB: I entirely agree, not least because you have composed works inspired by the Heroides, and there is perhaps no author in Latin literature who captures the feminine sensibility more compellingly than Ovid.

SC: Exactly.

DB: You were the first female composer to have an opera commissioned and performed at the Teatro alla Scala in its entire history. You have said that you regard this as “an important step for all women” (Chiavegato 2025), rather than a personal achievement. And yet this institution — like most of the great musical institutions — has built its canon almost exclusively around male composers. How do you negotiate being at once a guest of an institution and an agent of its transformation?

SC: I believe I have broken with certain established habits, and it was time to do so, because history moves forward and institutions must follow. When people say I was the first female composer at the Scala, or at the Maggio Fiorentino, or at the Opera di Roma, I am glad — not only for myself but for all women. Other women composers will follow the path I have helped to open, and I am proud to play a part in that change. That said, I do not want to be labelled as “a woman writing an opera”: when I compose, I do not think of myself in those terms, but as someone trying to go deeper, to get into the innermost folds of the work being created.

To come back to your question, I would not even say that musical institutions have consciously built a male canon: it is history that has handed down to us almost exclusively male composers, for historical and social reasons we know well. When it comes to the

repertoire of the past, it is impossible to redress this imbalance — what would we do, stop performing Verdi or Puccini? Today, we women composers can offer something different, but we are not yet in a position to achieve genuine gender parity through our works alone, because there is no sufficiently large body of contemporary repertoire to make that possible. What I have chosen to do, in any case, is contribute in a concrete way to building a different present.

DB: In one of your reflections on motherhood in *MusicPaper* (2023), you put forward an idea that runs counter to received wisdom: motherhood does not encroach on creative space but should rather be understood as “an enormous opportunity for growth and spiritual enrichment”. This position echoes a long critical tradition that revalues the maternal as an aesthetic and epistemic category (Kristeva 1983). Is this a view you arrived at through conscious reflection, or does it spring first and foremost from lived experience?

SC: It all comes together, I might say: living and creative elaboration are part of the same process. I have never denied myself certain aspects of my femininity, and it is partly for this reason that I take pleasure in drawing inspiration from women’s stories in my work. I have lived my experience of being a woman to the full, including the desire for motherhood and the experience of being a mother. I have two children: I treasured them when they were small and continue to take enormous joy in them. Beyond that, my children have been a great opportunity for spiritual growth and inner maturation; my relationship with them has been an important source of self-knowledge, which has in turn fed into the content of my compositions. I write for the theatre, I enter into the psychology of the characters I bring to the stage and must establish a deep relationship with them — an empathy, a shared feeling. In this sense, the experience of motherhood has given me important tools for understanding: first and foremost with regard to myself, but also for stepping outside my own self and fully grasping the other, by decentring myself. A kind of double position emerges — a twofold point of view that encompasses both my own inner world and that of others, in this case the characters I create and bring to life on stage.

DB: The theme of power suppressing the spoken word — and in particular that of women and intellectuals — runs throughout *Anna A.*, but is also present in earlier works such as *Proserpine*, marked by abduction and violence, and, outside the feminine paradigm, in *La metamorfosi*, where power manifests itself as the progressive withdrawal of space, recognition, and voice, until the subject who no longer serves the family and social order is erased entirely. Is it possible to identify across your output a sustained reflection on sound as a space of resistance — the voice that persists even when it is silenced, music as a form of survival of subjectivity under coercion — that goes beyond any single work and amounts to something like a poetics?

SC: Absolutely. The relationship with power is one of the central themes running through my works, though by no means the only one. To take up your point, I consider art a space of resistance: a conviction I express through music, theatre, and the voice. The tension with structures of domination is a driving force in *Anna A.* and in earlier works too, which you have cited with great precision and contextual awareness. In my latest work, art is a voice that outlives everything. The forms of power shift and change; they may die out and perhaps begin again — yet the poems of Anna Akhmatova we continue to read and to bring to the stage, because that voice was so powerful and so deeply rooted that it survived the regime. It is the same symbolic voice of so many Russian intellectuals, musicians among them: I think of Shostakovich. This is certainly one of the themes closest to my heart.

DB: You teach composition at the Conservatorio Santa Cecilia in Rome and have had both female and male students. In passing on the craft of composition, have you noticed any differences between them in their relationship with the tools of technique, with the canonical tradition, or with modes of expression? If so, how do you approach those differences?

SC: I cannot really answer this question, because over my long years of teaching I have had

very few female students: the vast majority of those who have come through my classes have been men. How could I develop different approaches with women students if there are hardly any in the room? This tells us something important: we, women, must be the first to believe in ourselves, rather than simply lamenting supposed exclusions. We need to put ourselves forward.

Bibliografia / Bibliography

Opere della compositrice citate nell'intervista / Works by the composer mentioned in the interview

- Anna A. Opera in frammenti*. Libretto di Paolo Nori con la collaborazione di Fabrizio Sinisi. Commissione del Teatro alla Scala. Prima rappresentazione: Teatro alla Scala, Milano, 28 settembre 2025.
- Arianna, Fedra, Didone. Tre monodrammi per voce recitante, coro femminile e orchestra*. Testo tratto dalle *Epistulae Heroidum* di Ovidio, adattamento e traduzione di René de Ceccatty. Commissione del Festival dei Due Mondi. Prima rappresentazione: Spoleto, piazza Duomo, 22 agosto 2020.
- La metamorfosi. Opera della solitudine in tre parti*. Libretto di Pier'Alli, tratto dall'omonimo racconto di Franz Kafka; regia di Pier'Alli. Commissione del Maggio Musicale Fiorentino. Prima rappresentazione: Teatro Goldoni, Firenze, 22 maggio 2012.
- Minotauro*. Opera su testo di René de Ceccatty e Giorgio Ferrara, tratto dall'omonimo racconto di Friedrich Dürrenmatt; regia di Giorgio Ferrara. Commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti, 29 giugno 2018.
- Proserpine. Opera in due atti per sette solisti e orchestra da camera*, dal dramma omonimo di Mary Shelley, adattamento di René de Ceccatty; regia di Giorgio Ferrara. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti, 28 giugno 2019.
- Requiem. Stringeranno nei pugni una cometa*. Oratorio per soli, coro e orchestra, in memoria delle vittime del terremoto del Centro Italia, su testi di Mariangela Gualtieri e testi latini dalla liturgia. Commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Prima rappresentazione: Spoleto, Piazza Duomo, 2 luglio 2017.
- Tre risvegli. Azione con musica in tre giornate*, su testo di Patrizia Cavalli; regia di Mario Martone, con Alba Rohrwacher. Prima rappresentazione: Spoleto, Teatro Caio Melisso, 25 giugno 2016.

Altre fonti

- Chiavegato, Elena, 2025, Intervista a Silvia Colasanti, *OperaClick*, <https://www.operaclick.com/interviste/2025/10/02/intervista-a-silvia-colasanti> (consultato 10.03.2026).
- Dolfini, Pierachille, 2025, Silvia Colasanti, la prima di una compositrice alla Scala: vi racconto Anna A., *Avvenire*, <https://www.avvenire.it/cultura/pagine/silvia-colasanti-scala> (consultato 10.03.2026).
- Estero, Andrea, n.d., Poesia contro il potere, *Teatro alla Scala*, <https://www.teatroallascala.org/it/media/la-scala-rivista-del-teatro/poesia-contro-il-potere-anna-a-intervista-silvia-colasanti.html> (consultato 10.03.2026).
- Kristeva, Julia, 1983, *Stabat Mater*, in *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, pp. 225-247.
- Della Libera, Luca, 2023, Interviste. Silvia Colasanti. Comporre è la mia voce (e la mia pari opportunità), *MusicPaper*, <https://www.musicpaper.it/silvia-colasanti-comporre-la-mia-voce-e-la-mia-pari-opportunita/> (consultato 10.03.2026).
- McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sclocchis, Luisa, 2019, Spoleto: intervista a Silvia Colasanti sulla sua “Proserpine”, *Amadeus*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/spoleto-intervista-a-silvia-colasanti-sulla-sua-proserpine/> (consultato 10.03.2026).

Citation:

Bombara, Daniela, 2026, Intervista con Silvia Colasanti, trans. E. Patat, Interview with Silvia Colasanti, *Suoni. Journal on Soundscapes and Musico-Literary Studies*, Vol.1, n.1, pp. 114-124

