

Romaeuropa Festival



Boris Charmatz | Terrain

Muette
02-04.10

Con il sostegno di

DANCE BY
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

Crediti

Muette

Coreografia e interpretazione: Boris Charmatz
Assistente alla coreografia: Magali Caillet Gajan

Luci: Yves Godin

Direttore tecnico: Fabrice Le Fur

Tecnico delle luci: Germain Fourvel

Vicedirettrice di Terrain: Hélène Joly

Sviluppo e realizzazione dei progetti:

Lucas Chardon, Martina Hochmuth, Briac

Geffrault, Lola Serre

Produzione e distribuzione: Terrain

Con il sostegno di: Dance Reflections

by Van Cleef & Arpels

Coproduzione: Cango Centro produzione

della danza Firenze, CND – Centre national
de la danse, Chaillot – Théâtre national de la

Danse, Charleroi danse, Festival d'Avignon,

ImPulsTanz Vienna International Dance Festival,

Kunstenfestivaldesarts, MC93 – Maison de la

Culture de Seine-Saint-Denis, Le Phénix – Scène

nationale de Valenciennes, Romaeuropa Festival,

Sadler's Wells, Tainan Arts Festival, Tanztheater

Wuppertal Pina Bausch

Con il sostegno di: La Chartreuse de Villeneuve-

lez-Avignon – Centre national des écritures

du spectacle

Con la collaborazione di: La Briqueterie CDCN du
Val-de-Marne, Centre Pompidou-Metz, Espace
Pasolini – Valenciennes, le Gymnase CDCN –
Roubaix Hauts-de-France

Terrain è sostenuto dal Ministère de la Culture
– DRAC Hauts-de-France e dalla Région Hauts-
de-France

Boris Charmatz | Terrain è associato alla
costellazione della Maison de la Culture d'Amiens
e phénix Scène Nationale de Valenciennes

Foto: Muette, Boris Charmatz, Kaaistudios
Brussels, 2026 © Laurent Philippe

Con il sostegno di



Sponsor UltraREF



In collaborazione con



Roma

Prima Nazionale
Con il sostegno di Dance Reflections by Van Cleef & Arpels
2-4 ottobre — Mattatoio La Pelanda - T1

Boris Charmatz | Terrain

Muette

Una delle figure più influenti e innovative della danza contemporanea internazionale, Boris Charmatz torna al Romaeuropa Festival con il suo nuovo lavoro, *Muette*. Un'esperienza intima e radicale che esplora il silenzio non come assenza di musica, ma come spazio emotivo e fisico. In questo solo minimalista: «Ascolteremo una danza che tuona silenziosamente», afferma il coreografo, «*Muette* sarà guidato da ciò che non passa nemmeno attraverso le mie labbra, da ciò che non esce». Immaginato come seguito del suo precedente solo *SOMNOLE*, *Muette* è un invito a seguire il movimento quasi invisibile di un grido che non riesce a esplodere del tutto, di un corpo che resiste e assorbe la violenza in silenzio, di una bolla di saliva che scoppia all'angolo delle labbra. Ex direttore del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch e creatore di *10000 gestes*, Charmatz continua a esplorare la danza come atto essenziale e come rapporto diretto con il pubblico.

Durata
50 min.

Contiene scene di
nudo - sconsigliato
ai minori di 16 anni

europa

Oltre la parola: la fragile luminosità di *Muette*

Di Francesca Magnini
direttrice Balletto di Roma
Sapienza Università di Roma

Boris Charmatz è un danzatore, coreografo francese originario di Chambéry, formatosi alla Scuola di danza dell'Opéra di Parigi e al Conservatorio Nazionale Superiore di Lione. Noto anche per aver diretto il Musée de la danse e il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, è ideatore di progetti sperimentali come la scuola effimera Bocal e Terrain. Animato dal costante desiderio di mettere in relazione i propri interrogativi con la condizione dei corpi nel presente, ricerca la danza in contesti insoliti e concepisce format ibridi che coniugano creazione e repertorio, teoria e trasmissione. Con il lavoro *Muette*, il coreografo prosegue l'indagine sul senso del respiro già avviata in *SOMNOLE*, tracciando il percorso per una danza intrisa di silenzio. La fisicità dell'artista cerca di esprimere – come lui stesso la definisce – «un'intimità che aderisce alla pelle», vale a dire ciò che il linguaggio non riesce a formulare, lasciando affiorare sull'intera superficie del suo corpo un flusso di emozioni che riflette gli urti della realtà esterna. Di fronte alle incertezze di un presente indicibile e all'impossibilità di pronunciare parola, Charmatz costruisce una danza trattenuta sul filo del respiro: fragili bolle di saliva, tensioni, nodi e slanci. In questo assolo essenziale, la bocca e il volto costituiscono il fulcro primario. Come un sismografo, il corpo dà forma a un magma di sensazioni, facendo vibrare la pelle e portando alla luce lo spartiacque tra il disordine intimo e il clamore del mondo.

L'intuizione alla base di questa dimensione di silenzio nasce durante le prove dello spettacolo *Liberté Cathédrale* (2023). Attraverso la lettura delle testimonianze delle vittime di abusi all'interno della Chiesa cattolica, è apparsa evidente l'impossibilità di utilizzare o mettere in scena quelle parole. Ne è scaturito un passaggio di stupore attonito, con corpi muti e a bocca aperta di fronte a una violenza inesplicabile. Questa esperienza ha rivelato come il danzare nel silenzio non sia soltanto un esercizio estetico per scoprire la musicalità intrinseca al movimento, ma uno spazio politico: una dimensione di sospensione che evoca le voci non udite, l'omertà e l'esperienza dell'impossibilità di parlare.

In *Muette*, il silenzio si rivela tuttavia un fenomeno sonoro complesso. Il corpo, anche quando è muto, continua a produrre rumore attraverso il movimento, i blocchi e le apnee. L'esplorazione si sposta così dal semplice «coreografare il silenzio» al «danzare ciò che resta incastrato». La bocca, elemento spesso escluso nel linguaggio coreografico o ridotto al sorriso convenzionale della danza classica, diventa il punto di articolazione principale. Diversamente da quanto accadeva in *héâtre-élévision* (2002), dove le smorfie agivano come maschere

che generavano posizioni, in *Muette* è la danza stessa a scaturire dal volto, che assorbe e filtra ogni sensazione.

Il pezzo si configura come il secondo capitolo di una trilogia minimalista. Se *SOMNOLE* (REF2023) era animato da un fischio e da una musica mentale che oltrepassava le labbra, *Muette* lavora per sottrazione: si concentra su ciò che non esce, proteggendo l'espressione e il movimento. L'allestimento abita uno spazio scenico estremamente ridotto, a stretto contatto con il pubblico, spogliato da elementi decorativi, costumi o musiche, sotto un'illuminazione cruda e statica.

La scelta della forma dell'assolo si pone come un contrappunto al lavoro con le grandi masse (come i 200 interpreti di *CERCLES*). Per Charmatz, la cui esperienza è segnata anche dall'asma infantile, *Muette* si trasforma in una coreografia della fragilità del meccanismo respiratorio. La solitudine della scena richiama la condizione dello scrittore davanti alla pagina bianca, dove l'incertezza del primo gesto espone a una forte vulnerabilità. Dall'isolamento nello studio sono emerse immagini emblematiche legate all'infanzia: lo spogliarsi in un angolo, che rievoca la violenza inflitta ai corpi dei bambini e la condizione dell'essere messi da parte, e il gioco della bolla di saliva sulle labbra, vincolo che impone gesti controllati e una danza quasi del tutto silenziosa, per evitare la rottura.

In un panorama coreografico spesso caratterizzato da ritmi incalzanti e da una ricerca di immediatezza spettacolare, l'approccio di Charmatz si riallaccia alla radicalità della performance art, prediligendo una ricerca rigorosa e impegnativa rispetto alle forme rassicuranti. Pur non essendo un'opera di denuncia diretta o un lavoro dichiarativo, *Muette* si propone come uno strumento per assimilare l'impatto del bombardamento mediatico legato ai conflitti, alla crisi climatica e al declino delle democrazie. L'opera restituisce – dichiara l'artista – «ciò che il corpo deve sopportare» nel presente, pur mantenendo una fragile e ostinata luminosità: come una bolla di saliva che racchiude al proprio interno un grido inespresso.

Intervista di Gilles Amalvi a Boris Charmatz

Dicembre 2025

Questo nuovo assolo, *Muette*, approfondisce il tema del silenzio, sia come materia prima che come incapacità di esprimersi. Come si è sviluppato sulla scia del tuo precedente assolo *SOMNOLE* (2021)?

L'oralità occupa da molto tempo un posto particolare nel mio lavoro. Per me la bocca è una parte del corpo – come qualsiasi altra parte che utilizzata da un danzatore – ma troppo spesso viene esclusa dal campo coreografico. Quando ho iniziato a lavorare a *Muette*, la mia intenzione era quella di lavorare sul silenzio; ma gradualmente mi sono reso conto che il volto (e la bocca in particolare) era il punto focale di questa danza, il suo punto di articolazione. Qualcosa, proprio in quel punto preciso del corpo, è bloccato, ostacolato, non riesce a uscire.

L'idea del silenzio nasce da *Liberté Cathédrale* (2023). Mentre lavoravamo a quell'opera, abbiamo letto le testimonianze delle vittime di abusi sessuali nella Chiesa cattolica. Ci siamo resi conto che era impossibile usare quelle parole, leggerle, recitarle. C'è un passaggio che rasenta lo sbigottimento: i corpi rimangono muti, a bocca aperta, di fronte a una violenza che non trova spiegazione. Quel passaggio in *Liberté Cathédrale* è stato per me una sorta di rivelazione sulla natura del silenzio. C'è uno spazio all'interno del silenzio che non coincide col «danzare in silenzio», ma che è piuttosto uno spazio di sospensione, di silenzio attonito.

Quando frequentavo il conservatorio, a volte ballavo in silenzio per liberarmi dalla morsa della musica, per scoprire una musicalità intrinseca al movimento stesso. Con *Liberté Cathédrale* mi sono reso conto che esisteva uno spazio di silenzio molto diverso, politico, uno spazio che evoca le voci che non abbiamo sentito o che non vogliamo sentire, l'esperienza dell'incapacità di parlare. È proprio questo spazio intermedio – un silenzio inteso sia come fenomeno sonoro che politico – che ho voluto esplorare con *Muette*.

In un certo senso, la mia domanda iniziale era: cosa significherebbe "coreografare un minuto di silenzio"? Alla fine, questo assolo è piuttosto rumoroso. Perché il silenzio che lo struttura è rumoroso. E perché il corpo, anche quando è muto, è comunque rumoroso. In *Muette* ci sono dei quasi-silenzi: momenti di apnea in cui il respiro si ferma; momenti più tranquilli vicini alla meditazione.

Ma direi che l'idea si è spostata dal "coreografare il silenzio" al "danzare qualcosa che non riesce a emergere, che rimane bloccato". Un altro punto di partenza per *Muette* è il suo rapporto con *SOMNOLE*, che per me rappresenta quasi l'inizio di una trilogia. È un'opera che attiva la bocca per far risuonare la musica filtrata attraverso le labbra. In *Muette* non c'è più alcuna musica: solo le labbra, come una soglia da decifrare...

Questa idea delle labbra come soglia è interessante. L'oralità a cui ti riferisci – presente in tutto il tuo lavoro coreografico, come in *manger* (2014) – è un'oralità espansa. Non si tratta solo della bocca come sito di emissione (parola, canto, grido), ma anche di un crocevia di scambi: un luogo in cui le cose entrano ed escono.

Inizialmente mi sono formato nella danza classica. Nella tecnica classica, il volto deve innanzitutto esprimere disinvoltura e seduzione, reprimendo al contempo lo sforzo, il dolore, la fatica che tale virtuosismo richiede. Forse si tratta di un meccanismo di reazione, ma per me il volto è parte integrante della danza. In *héâtre-élévision* (2002) ho lavorato con le smorfie intese come maschere che generano movimento: il volto come maschera che produce specifiche posture e modi di danzare.

Questo meccanismo si cristallizza in *Muette*. Non è più il volto che partecipa alla danza; piuttosto, è la danza stessa a dispiegarsi dal volto. Il volto funge spesso da membrana, da filtro per ciò che immaginiamo essere l'esperienza del danzatore, e questo a sua volta ci aiuta a interpretare la danza. L'espressione facciale influenza il modo in cui percepiamo il movimento. Ecco perché nella danza classica si sorride: il sorriso rassicura. In *Muette* voglio che questo filtro, questa membrana, assorba tutto. Molti dei movimenti in *Muette* non sono movimenti facciali ma quasi tutto passa attraverso la bocca.

La forma dell'assolo permette di concentrarsi su questa zona del corpo? Cosa ti permette di esplorare?

La maggior parte dei coreografi che conosco ha iniziato con l'assolo; fa parte del processo di apprendimento: un modo di imparare attraverso il proprio corpo. Ciò che si scopre nel proprio corpo può poi essere trasmesso e sviluppato insieme agli altri. Spesso è il punto di partenza di un'intera pratica coreografica, come nel caso di Emmanuelle Huynh con *Múa*, o di Alain Buffard con *Good Boy*.

Per quanto mi riguarda, ho realizzato pochissimi assoli e adoro lavorare su progetti di grande portata con un numero elevato di partecipanti, ad esempio con 200 persone in *CERCLES* (2024) tra dilettanti, studenti e professionisti. Forse l'assolo funge da contrappunto a quell'impulso "massimalista"; forse, superati i 200, si ritorna all'1. È un'idea davvero bella. Detto questo, ho ancora molta voglia di realizzare un giorno uno spettacolo per 1.000 ballerini!

La forma dell'assolo è estremamente essenziale: può essere realizzata praticamente con nulla. Nel caso di *SOMNOLE* e *Muette*, si tratta di forme di assoli molto ridotte, quasi desertiche: niente musica, niente scenografia, quasi nessuna luce. L'idea è quella di spogliare le cose fino all'osso per vedere cosa rimane: quasi nulla, solo il respiro.

Da bambino ero asmatico, dovevo controllare il respiro per non soffocare. Non direi che *Muette* sia un "assolo asmatico", ma è una coreografia del respiro, dell'aria che entra ed esce, che pone al centro la fragilità di quel meccanismo. E questo è qualcosa di profondamente legato alla mia esperienza personale.

Realizzare un assolo oggi è anche una forma di limitazione. Ho cinquantatré anni e non posso più ballare come facevo a vent'anni. Per me, questa esperienza è più simile a quella di uno scrittore che si

trova di fronte a una pagina bianca. Naturalmente, la pagina bianca non esiste, tanto meno quando si tratta del corpo. Ma rimane la fragilità dell'essere da soli con sé stessi: la punta della penna sospesa sulla pagina, da cui potrebbe emergere una storia, una poesia, una riga, una parola, una non-parola. Non si può sapere in anticipo quale sarà la prima lettera, e quella lettera può mettere tutto in movimento. È tanto spaventoso quanto esaltante.

Il titolo, *Muette*, è al femminile. Cosa c'è di muto, o mutato, in quest'opera?

Il titolo si riferisce semplicemente a una danza silenziosa. Era senza dubbio un modo per prendere le distanze dalla dimensione personale e concentrarsi sulla danza in sé. All'inizio mi sono chiesto se dovessi inventare una danza che non producesse alcun suono. C'è una lunga sezione che segue questo principio: l'intero passaggio in cui danzo con una bolla di saliva sulle labbra produce pochissimo suono, perché il suono è generato dagli accenti nel movimento, e se ci sono accenti la bolla scoppia. Quindi il vincolo della bolla crea di fatto una danza quasi silenziosa. Limitava però, la mia esplorazione del movimento, non l'ho applicato all'intera durata dell'assolo.

Mi sono anche chiesto se distribuire cuffie o tappi per le orecchie al pubblico, al fine di creare un'esperienza di silenzio assoluto. Oppure se realizzare una scenografia utilizzando materiali fonoassorbenti. Ma il mio assolo risuona, perché un corpo risuona, e quel suono è tanto più percepibile quando la danza si svolge nel silenzio, senza musica. Questo silenzio rumoroso crea tensione. Alla fine, lavoro con questa idea di una danza silenziosa, ma più come un orizzonte mentale che come un obiettivo da raggiungere.

Il film *The Great Silence* sui monaci certosini che prendono i voti di silenzio, le camere anecoiche e le stanze rivestite di feltro di Beuys che assorbono il suono mi hanno lasciato un segno profondo. Ma lo stesso hanno fatto cose più banali, come le lezioni di mimo all'Opera di Parigi.

Diversi movimenti in *Muette* evocano il confinamento e il trauma. Com'è stato lavorare in studio? Cosa ha guidato la tua immaginazione?

Mi sono isolato per poter lavorare. Molto è emerso dalla pagina bianca. Dopo un periodo di lavoro a La Briqueterie, durante una presentazione pubblica mi è stato chiesto di parlare di ciò che mi era passato per la mente durante queste improvvisazioni. Così mi sono ritrovato a chiedermi fino a che punto questi affetti, queste zone intime, debbano essere nominate. Si dovrebbe esprimere a parole qualcosa che cerca di rimanere muto?

Un'immagine, ad esempio, cristallizza il rapporto tra il non detto e l'esplicito: all'inizio dello spettacolo, mi spoglio in un angolo dello studio. All'inizio, questa immagine nasceva da una preoccupazione pratica: non volevo arrivare sul palco nudo, ma non volevo nemmeno spogliarmi al centro dello spazio. Così ho pensato: «Mi spoglierò in un angolo». Una volta che quell'immagine si è affermata – spogliarsi in un angolo – qualcosa ha fatto pendere l'ago della bilancia verso un'immagine più esplicita, evocando l'essere «mandati nell'angolo» e, per estensione, la violenza inflitta ai corpi dei bambini.

Più in generale, direi che c'è un filo conduttore che attraversa lo spettacolo e che riconduce all'infanzia – dal punto di vista della costruzione, ma anche del gioco. L'immagine della bolla di saliva rimanda ai giochi che facciamo da bambini. Ma rimanda anche all'essere immobilizzati, incapaci di muoversi, poiché qualsiasi movimento può far scoppiare la bolla. È un'immagine che mi colpisce profondamente, proprio in relazione alla fragilità.

Tra tutte le immagini o gli stati fisici che sono emersi nello studio, ce ne sono alcuni che mettono in discussione, perché potrebbero veicolare un significato troppo leggibile, come la sequenza di preghiera o meditazione in cui tengo le mani giunte. Per me questo gesto rimanda al tentativo di creare silenzio dentro di sé. Vorrei che funzionasse come un momento di rottura, un buco nero, un momento di respiro. Questo passaggio può davvero fungere da pausa, e da riposo, per il pubblico? Oppure l'immagine delle mani giunte è troppo evidente? Ci sono diversi momenti come questo nell'opera, sulla cui collocazione ci siamo interrogati – insieme a Magali Caillet Gajan, che mi accompagna e mi consiglia – perché formano immagini più facilmente leggibili.

Sia per la sua fisicità che per il suo carattere grezzo, *Muette* si avvicina alla performance art. Esiste una zona di confine tra danza e performance in questo assolo?

Oggi vedo molte opere di danza che utilizzano elementi spettacolari in modo molto diretto, con un tempo chiaramente definito, un ritmo martellante che struttura tutto; danze all'unisono che sono molto vicine alla cultura da discoteca. Preferirei vedere una danza di ricerca, anche se rigida o impegnativa, piuttosto che qualcosa di facile e raffinato.

Da questo punto di vista, la radicalità della performance art è una delle principali fonti di ispirazione per me. Allo stesso tempo, sono un danzatore, un coreografo, e il mio lavoro non si colloca esattamente nello stesso ambito. Probabilmente potrei improvvisare una versione di venti minuti di *Muette* in chiave performativa. Invece ho lavorato su questa forma per più di un anno: non necessariamente per coreografare il materiale in modo meticoloso, o per immobilizzarlo, ma perché ho bisogno di immergermi in esso.

Una delle forze motrici dietro *Muette* è il fatto che siamo costantemente bombardati da notizie tragiche, e la situazione continua a peggiorare. La guerra, la crisi delle democrazie, la crisi climatica... *Muette* non è una risposta agli eventi attuali, ma forse un modo per assorbirli, per dare forma a quel magma di notizie. *Muette* è lo stato in cui tutto questo mi pone. Non è un'opera dichiarativa o di denuncia, ma un'opera che trasmette ciò che tutto questo mi provoca. Ciò che il corpo sopporta. Spero che, nonostante tutto, l'assolo resti fragile ma luminoso, come una bolla di saliva che trattiene un grido incapace di scoppiare.

Biografia

Boris Charmatz Boris Charmatz è danzatore, coreografo e ideatore di progetti sperimentali come l'effimera scuola Bocal, il Musée de la danse e Terrain. La sua ricerca indaga il corpo contemporaneo, portando la danza in luoghi inusuali e sviluppando formati ibridi che intrecciano creazione, repertorio, teoria e trasmissione. Dopo gli studi all'École de Danse de l'Opéra di Parigi e al Conservatoire National Supérieur di Lione, nel 1993 firma con Dimitri Chamblas il suo primo lavoro, *À bras-le-corps*. Seguono opere decisive come *Aatt enen tionon* (1996), *enfant* (2011) per la Cour d'honneur del Festival d'Avignon, *10000 gestes* (2017) e *SOMNOLE* (2021). Alcune sue creazioni sono entrate nel repertorio del Balletto dell'Opéra di Parigi. Autore di saggi e performer per artisti quali Odile Duboc, Anne Teresa De Keersmaecker e Tino Sehgal, ha presentato il proprio lavoro in tutto il mondo, con retrospettive al MoMA di New York e alla Tate Modern di Londra. Dal 2009 al 2018 ha diretto il Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Nel 2019 ha fondato Terrain, progetto di sperimentazione coreografica senza mura né tetto, inserito nello spazio urbano. Dal 2022 al 2025 è direttore del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, dove sviluppa un dialogo tra la propria ricerca e il repertorio di Pina Bausch. Nel 2024 è stato Artiste Complice del Festival d'Avignon, presentando nuove creazioni e progetti partecipativi di ampia scala.

Romaeuropa Festival ideato,
prodotto e organizzato da

Fondazione
Romaeuropa **RE**

Guido Fabiani
Presidente

Fabrizio Grifasi
Direttore Generale e Artistico

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Con il contributo di



Progetti speciali

2025/2027

2026/2028

75 anni dalla ripresa delle relazioni diplomatiche Italia - Germania



Opening RE41F

Ultra REF

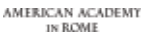
Blade Runner & The Köln Concert

Lazio Danza e Teatro

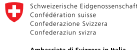
70° gemellaggio
Roma - Parigi



Realizzato con



Patrocini e sostegno internazionali



Reti

REF è membro

Collaborazioni nazionali

Progetti universitari e accademici



Percorsi di formazione

Masterclass



Ultra club



Powered by REF



DNAppunti coreografici



Romaeuropa
Festival

**Romaeuropa
Festival**

**Romaeuropa
Festival**

**maeuropa
Festival**