



---

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra  
documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

***The Tables Project* di Nasim  
Ahmadpour. Pratiche di migrazione  
simbolica**

Ester Fuoco

**Per citare l'articolo**

Ester Fuoco, « *The Tables Project* di Nasim Ahmadpour. Pratiche di migrazione simbolica », *Publifarum*, 45, 2026, p. 47-65.

### Riassunto

Il saggio analizza il progetto performativo *Tables* della regista e attrice Nasim Ahmadpour come un dispositivo analitico capace di rendere visibili le dinamiche della censura nel teatro iraniano contemporaneo. Intesa non come semplice interdizione, ma come condizione strutturale che precede e orienta l'azione, la censura è indagata attraverso due lavori del progetto finora realizzati: *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance*. L'analisi mette in luce il modo in cui il controllo si iscrive nei processi di giudizio, nella temporalità dell'azione e nella sospensione del gesto corporeo. Le due performance articolano pratiche sceniche fondate sull'immobilità, sulla performatività della parola e su una forma di migrazione simbolica che attraversa il teatro, in cui il confine non viene oltrepassato ma abitato come spazio operativo. In questa prospettiva, *Tables* emerge come una pratica che espone il limite sociopolitico come materia drammaturgica, affidando allo spettatore un ruolo attivo nella costruzione del senso.

### Abstract

This article analyses the performance project *Tables* by Iranian director and performer Nasim Ahmadpour as an analytical device that renders visible the dynamics of censorship in contemporary Iranian theatre. Conceived not as mere interdiction, but as a structural condition that precedes and informs action, censorship is investigated through two works from the project produced to date: *The Report on the Judgment Day* and *We Came to Dance*. The analysis highlights how control becomes embedded in processes of judgment, in the temporality of action, and in the suspension of bodily gesture. The two performances articulate scenic practices grounded in immobility, in the performative force of language, and in a form of symbolic migration that traverses theatre, in which boundaries are not crossed but inhabited as operative spaces. From this perspective, *Tables* emerges as a practice that exposes the sociopolitical limit as dramaturgical material, assigning spectators an active role in the construction of meaning.

## Censura, linguaggio e pratiche performative

La libertà di espressione rappresenta uno dei pilastri dei sistemi democratici contemporanei, ma la sua applicazione concreta è sempre il risultato di un equilibrio instabile tra diritti individuali, responsabilità collettive e forme di regolazione istituzionale.

Essa, infatti, non opera mai come un diritto illimitato, ma si definisce sempre attraverso una serie di vincoli giuridici, politici, sociali e morali che rispondono a specifiche esigenze collettive e di ordine pubblico (KATAMALI 2002: 57). Questi vincoli

sono spesso giustificati in nome della sicurezza nazionale, della tutela della salute pubblica o della protezione di altri diritti fondamentali; tuttavia, essi non si limitano a modellare l'esercizio individuale del linguaggio, ma incidono profondamente sulla sfera della produzione culturale e simbolica (KHOUZANI 2021). In altri termini, la censura non è soltanto un atto di interdizione puntuale nei confronti di singole opere o parole, ma costituisce un insieme di condizioni normative e sociali che orientano preventivamente le possibilità stesse di enunciazione artistica, influenzando ciò che può essere rappresentato, raccontato o reso visibile anche nella pratica teatrale e performativa.

La riflessione teorica sulla censura ha progressivamente abbandonato una concezione esclusivamente repressiva del fenomeno, per interrogarsi sulle condizioni che rendono possibile, o al contrario inammissibile, l'enunciazione di determinati contenuti. Gli approcci post-strutturalisti hanno avuto un ruolo centrale in questo spostamento di prospettiva, poiché hanno messo in discussione una concezione della censura intesa unicamente come interdizione esterna del discorso, per comprenderla invece come una componente strutturale di ogni sistema sociale, indipendentemente dalla sua forma di governo (JANSEN 1988: 221). In questa cornice, la censura appare come una componente dei regimi di verità che organizzano la produzione dei saperi e dei significati, operando attraverso soglie di enunciabilità che definiscono non ciò che è formalmente consentito o proibito, ma ciò che può essere riconosciuto come dicibile e legittimo nello spazio pubblico.

Come osserva Moore (2013), questi meccanismi di esclusione simbolica non agiscono soltanto sul piano normativo, ma strutturano preventivamente il campo del discorso, definendo le condizioni storiche e culturali entro cui determinati contenuti possono emergere, mentre altri vengono relegati all'invisibilità, al silenzio o alla marginalità. La censura è una pratica multiforme, che può manifestarsi come atto normativo, come processo continuo, come obiettivo politico o come effetto culturale. L'approccio finora delineato consente di analizzare la censura su diversi livelli: dalle motivazioni ideologiche che ne giustificano l'applicazione, al ruolo degli agenti censori, fino ai meccanismi attraverso cui le restrizioni vengono interiorizzate dai soggetti, producendo forme di autoregolazione e autocontrollo. Alla luce di questo quadro

teorico, le legislazioni e le pratiche censorie appaiono profondamente eterogenee e strettamente dipendenti dai contesti culturali, politici e geografici in cui si sviluppano. La censura emerge così non come un'eccezione alla libertà di espressione, ma come uno spazio di negoziazione permanente tra potere, linguaggio e soggettività.

Lungi dal voler assumere una posizione astratta a favore o contro tali restrizioni, il presente contributo intende piuttosto attirare l'attenzione sulla tensione tra testo e contesto, una prospettiva che consente di comprendere la censura come un processo dinamico, storicamente e culturalmente situato. In questa cornice, la censura non viene né normalizzata né giustificata, ma analizzata nei suoi effetti concreti sul campo artistico, inclusa la produzione di strategie di adattamento, resilienza e creazione alternativa che ridefiniscono linguaggi, forme e dispositivi della scena contemporanea (HOLQUIST 1998: 13-22). È all'interno di questo spazio analitico che si collocano le pratiche teatrali contemporanee prese in esame. Nel discorso pubblico iraniano, la censura è infatti frequentemente descritta come una condizione pervasiva e reiterata, che attraversa l'intero tessuto sociale e culturale: dalla politica al giornalismo, dall'uso di internet al cinema, dalle arti visive alla letteratura, fino ai codici di abbigliamento e alla voce delle donne. Essa non opera esclusivamente attraverso apparati istituzionali formalizzati, ma genera un clima diffuso di sorveglianza e di autocontrollo che incide in modo sostanziale sulle pratiche espressive (KHOUZANI 2021: 34).

Ufficialmente, il sistema iraniano non prevede sempre una censura preventiva obbligatoria per film, romanzi, spettacoli teatrali o mostre d'arte. Tuttavia, il controllo opera spesso *ex post*, in una forma strutturalmente ambigua: opere già realizzate possono essere bandite o ritirate dopo ingenti investimenti economici e simbolici. Questa precarietà permanente dell'atto creativo incide direttamente sulla forma delle opere, favorendo l'emergere di linguaggi indiretti, ellittici e stratificati (FUOCO 2024: 22-31).

Nel contesto iraniano contemporaneo, la censura nelle arti performative si configura come un dispositivo strutturale che attraversa l'intero sistema teatrale, incidendo non soltanto sui contenuti rappresentabili, ma anche sulle modalità di produzione, sulle forme linguistiche e sulla relazione con il pubblico. Il teatro opera all'interno di un assetto istituzionale fortemente centralizzato, in cui l'accesso alla scena è subordinato a procedure di autorizzazione preventiva che coinvolgono testi, regia, uso del corpo e

dispositivi scenici (DABASHI 2001). Questo sistema, consolidatosi dopo la Rivoluzione islamica del 1979, ha trasformato la censura in una condizione ordinaria del fare teatro (SABAHI 2020: 173). La gestione del settore teatrale è affidata a organismi governativi che esercitano un controllo capillare su finanziamenti, programmazione e circuiti di visibilità. Ne deriva una strutturale dipendenza economica che ostacola lo sviluppo di un teatro realmente autonomo, mentre il settore privato fatica a sostenere in modo continuativo iniziative indipendenti. Questa organizzazione ha prodotto una duplice dinamica: da un lato, il progressivo ritiro di una parte della generazione artisticamente legata al sistema statale; dall'altro, l'emergere di nuovi soggetti creativi capaci di adattarsi a condizioni materiali e normative instabili, sviluppando strategie produttive e linguistiche flessibili (UNGARO 2017). In tale contesto, temi centrali della vita sociale iraniana risultano difficilmente trattabili in forma diretta, determinando una riorganizzazione profonda del linguaggio scenico. Questa condizione ha favorito l'emergere di un'estetica della sottrazione, in cui il conflitto non viene esposto frontalmente, ma dislocato negli interstizi del discorso, affidando allo spettatore un ruolo attivo nella costruzione del senso (FUOCO 2024).

La rielaborazione del linguaggio scenico prodotta da questo assetto istituzionale non avviene tuttavia in un vuoto culturale, né può essere letta esclusivamente come una risposta contingente alle restrizioni contemporanee. Il teatro iraniano affonda infatti le proprie radici in una lunga tradizione performativa e rituale, in particolare nel *ta'zié*<sup>1</sup>, che ha lasciato un'eredità duratura nella concezione della scena come spazio comunitario e nella centralità dell'esperienza emotiva condivisa (BEYZAÏ 2008).

Nel teatro contemporaneo, tale patrimonio viene riattivato e rielaborato in dialogo con influenze moderne e postmoderne — pratiche brechtiane, dispositivi di straniamento, frammentazione narrativa — che vengono a loro volta adattate alle condizioni di controllo e sorveglianza esistenti (VALENTINI 2020: 61-88). In questo quadro, la relazione con il pubblico assume una funzione strutturale all'interno del dispositivo performativo. In un contesto segnato da una censura diffusa e interiorizzata, la fruizione teatrale si fonda su una competenza interpretativa condivisa, maturata attraverso l'esperienza collettiva dei limiti del dicibile. Il significato non viene quindi trasmesso attraverso l'affermazione diretta, ma emerge dall'interazione tra scena e platea, attivando un processo di decodifica che fa della

partecipazione dello spettatore una componente essenziale della costruzione del senso.

## The Report on the Judgment Day

*The Report on the Judgment Day*<sup>2</sup> si colloca al centro del più ampio progetto performativo *Tables*, ideato e concepito dall'artista iraniana Nasim Ahmadpour<sup>3</sup> come una sequenza di quattro performance ('quattro tavoli') ciascuna delle quali esplora un diverso modo di configurare la relazione tra disciplina artistica, forma scenica e condizione politica operativa del teatro contemporaneo iraniano. Il primo *tavolo* della serie nasce da una situazione concreta di cancellazione di un evento istituzionale, la riunione della giuria della sezione *Alternative Performances* del Festival Fajr di Teheran nel 2020<sup>4</sup>, da cui prende avvio l'intero impianto drammaturgico. Il testo è stato originariamente rappresentato in una sala sotterranea privata a Teheran, fuori dai circuiti istituzionali ufficiali, e successivamente presentato alla Performa Biennale di New York nel 2023<sup>5</sup> come lettura performativa, mettendo in risalto la dimensione documentaria e la potenzialità performativa del non-avvenuto nel teatro sottoposto a censura. Questa logica si traduce, sul piano dei fatti, nella vicenda che coinvolge la giuria del festival nel 2020 e nella sospensione del suo mandato valutativo. Ali Asghar Dashti<sup>6</sup>, allora direttore della sezione *Alternative Performances*, invita Nasim Ahmadpour, Narges Hashempour e Hamid Pourazari a far parte della giuria incaricata di valutare i progetti selezionati. Tuttavia, prima dell'inizio del festival, in concomitanza con l'abbattimento di un aereo ucraino a seguito di un presunto attacco missilistico a Teheran<sup>7</sup>, diciotto dei ventuno gruppi partecipanti si ritirano dalla manifestazione in segno di protesta contro la situazione politica del Paese. Di conseguenza, le opere selezionate non vengono mai presentate e la riunione della giuria non ha luogo, lasciando incompiuto l'intero processo di valutazione. Tre anni più tardi, Ahmadpour riattiva quella procedura interrotta sotto forma di performance, mettendo in scena una sessione di giudizio relativa a spettacoli mai rappresentati. Il dispositivo drammaturgico assume così una funzione insieme documentaria e memoriale, ricostruendo il processo selettivo, il ritiro dei gruppi e le conseguenze di tale sospensione. Tra i progetti evocati nella drammaturgia figura *We Burned, You Burned*,

*They Burned*<sup>8</sup>, rimasto inedito a seguito del ritiro dal festival e della prematura scomparsa dell'autrice Anja. La sua presenza all'interno della performance non assume un valore commemorativo, ma un valore al tempo stesso paradigmatico e pragmatico all'interno del dispositivo drammaturgico, poiché rende visibile una forma di interruzione definitiva, in cui l'impossibilità dell'atto non è più reversibile.

In *The Report on the Judgment Day*, a un anno dalla morte dell'artista, la giuria assegna retroattivamente il premio per la miglior performance del festival a un progetto mai realizzato. Il riconoscimento non si configura come gesto riparativo, bensì come atto istituyente che assume l'assenza e la trasforma in oggetto di legittimazione, facendo del premio il luogo in cui l'impossibilità dell'evento viene formalmente sancita. L'evento mancato non viene dunque colmato, ma reinscritto come traccia attiva, capace di ridefinire il rapporto tra memoria, giudizio e istituzione.



**Figura 1 – The Report on the Judgment Day**  
(Amir Esbati, Rakhshan Banietemad, Younes Tarakameh, Narges Hashempour)

È a partire da questo assetto, in cui la censura opera come dispositivo strutturale, anticipatorio e interiorizzato, che si rende necessario soffermarsi su questa prima tappa drammaturgica del progetto *Tables*, non semplicemente come oggetto di analisi estetica, ma come dispositivo teorico-performativo capace di rendere visibile il funzionamento concreto della censura nel contesto iraniano contemporaneo. Il passaggio a questo primo caso di studio non segna dunque uno spostamento tematico, bensì una continuità analitica: se i paragrafi precedenti hanno descritto le condizioni materiali, istituzionali e simboliche della produzione teatrale, questa performance ne mette in scena gli effetti, trasformando la censura da contesto implicito a struttura drammaturgica esplicita. Il testo, come detto, prende avvio da un evento mancato; la drammaturgia, tuttavia, non si limita a registrare l'annullamento, ma riorganizza l'evento non avvenuto come materiale scenico, configurandolo esplicitamente come «a re-enactment of a performance that was never performed»<sup>9</sup>. Tale formulazione non configura un paradosso narrativo, ma enuncia il principio operativo dell'opera: la censura non produce un'assenza pura, bensì attiva condizioni di sospensione e interruzione che persistono nell'ambito dei processi teatrali e istituzionali.

Il *re-enactment*<sup>10</sup> non ricostruisce un fatto passato, ma rende osservabile una procedura bloccata, spostando l'attenzione dall'evento alla struttura che ne ha impedito la realizzazione (CARONIA 2014: 16-22).

In questo senso, il lavoro di Ahmadpour si colloca in continuità con quelle pratiche teatrali che operano come forme di critica interna ai sistemi di potere, non attraverso la rappresentazione di un conflitto, ma mediante l'esposizione dei dispositivi che lo producono (ECKERSALL, GREHAN 2014). La drammaturgia assume inoltre una postura affine a quella che Foster ha definito dell'"artista come etnografo" (FOSTER 2006): una pratica che non parla dall'esterno, ma lavora dall'interno dei processi istituzionali, osservandoli, ricostruendoli e rendendone visibili le logiche operative. Il *reenactment* di una seduta mai avvenuta funziona così come strumento analitico, capace di trasformare una procedura amministrativa sospesa in un oggetto critico e performativo.

In questa prospettiva, lo spettacolo può essere letto come una drammaturgia della 'potenzialità non attualizzata' (AGAMBEN 2005: 287), intesa come organizzazione

formale di eventi trattenuti, che consente di pensare la censura non come negazione dell'azione, ma come sua sospensione strutturale.

Le opere selezionate, discusse e successivamente ritirate non scompaiono dal dispositivo drammaturgico, ma vi permangono come elementi attivi, trattenuti in una condizione di sospensione che la drammaturgia restituisce attraverso l'immagine dei «frozen embryos [...] on the verge of realisation but stuck at point zero». Questa immagine introduce una diversa modalità di presenza in cui il progetto continua a operare all'interno del dispositivo teatrale. In tal modo, la censura non si limita a interrompere l'atto artistico, ma ne ridefinisce lo statuto, spostando l'attenzione dall'opera alla gestione della sua possibilità e facendo della potenzialità stessa materia drammaturgica. È in questo punto che la riflessione sulla censura si intreccia in modo decisivo con quella sul giudizio. Il dispositivo centrale dello spettacolo non è la performance artistica in senso stretto, ma l'atto del giudicare: chi giudica, quando, a quali condizioni e con quali conseguenze. Il testo insiste sull'idea che il giudizio sia un atto temporalmente circoscritto, che non può essere esteso senza deformarsi. Come recita esplicitamente una delle enunciazioni del copione: «A judgment is only valid at the moment of judgment [...] It is unfair, if not impossible, to extend the moment of judgment to before or after it, which would in fact turn it to its opposite». Questa affermazione assume un valore teorico preciso: la censura, proprio perché opera anticipando o differendo il giudizio, trasforma l'atto stesso del valutare in una condizione permanente, producendo una responsabilità senza fine tanto per gli artisti quanto per le istituzioni (ARENDE 2009).

Dal punto di vista delle teorie della performance, lo spettacolo si configura come una forma di *documentary theatre* (GROOT NIBBELINK 2023: 374-380) rovesciato: non mira a garantire trasparenza o accesso diretto ai fatti, ma espone la distanza tra documento e azione, tra procedura e realizzazione. Il report non certifica ciò che è accaduto; rende visibile ciò che non ha potuto accadere. In questo senso, il testo non funziona come prova, ma come traccia, mostrando come la censura agisca attraverso protocolli apparentemente neutri, riunioni, verbali, comunicati stampa, che tuttavia producono effetti politici sul campo artistico.

Il teatro diventa uno spazio di testimonianza indiretta, in cui l'atto del raccontare sostituisce quello del mostrare. Come afferma uno dei giurati al tavolo «a performance

must be seen [...] but it is still possible to talk about the ideas behind a performance», una formulazione che condensa l'intero dispositivo dell'opera e che anticipa, sul piano concettuale, la logica del secondo tavolo, *We Came to Dance*<sup>11</sup>.

In *The Report on the Judgment Day* la censura emerge come un sistema che non elimina l'arte, ma la costringe a migrare: dall'azione al racconto, dall'evento al documento, dal corpo alla parola. È questa migrazione — più che l'atto censorio in sé — a costituire il terreno su cui si innestano le pratiche di denuncia e testimonianza dell'intero progetto performativo *work in progress*, preparando il passaggio alla seconda tappa performativa, in cui la censura si iscrive direttamente nel corpo e nel gesto.

## We Came to Dance

Se nel primo tavolo del progetto la censura si manifesta attraverso la forma del tribunale e della deliberazione, nel secondo essa si iscrive direttamente nel corpo, o più precisamente nella sua immobilizzazione. La danza, pratica proibita e criminalizzata nel contesto iraniano, diventa il fulcro di un dispositivo performativo fondato sulla sottrazione del gesto e sulla sua persistente evocazione (MOQUADAM 2025). Fin dall'inizio, i performer dichiarano: «We came to dance, but isn't dancing here a violation of intent?», rendendo esplicita la frattura tra desiderio di movimento e interdizione normativa. La performance, così, non attraversa un confine territoriale: attraversa un limite di forma. Sposta la danza dal regime dell'atto al regime della possibilità e trasforma tale slittamento in una geografia percettiva per lo spettatore, dove ciò che conta non è vedere ma ricostruire, non è assistere ma proiettare. In questo senso, la danza non è definita come movimento visibile, ma come tensione latente, come «potential movement within the dancer's stillness».

È significativo che questa definizione non venga formulata in astratto, ma trovi nel copione una genealogia esplicita, ricostruita attraverso la memoria di uno spettacolo di Amir Reza Koohestani, *Dance on Glasses*<sup>12</sup>.

Nel racconto di Ali Asghar Dashti, l'incontro con quello spettacolo è rievocato come un momento fondativo, in cui la danza diventa pensabile proprio nella sua sottrazione: «Twenty years ago, in February 2001, it was the Fajr Festival (...) the only theater that fit my schedule was *Dance on Glasses* by Amir Reza Koohestani<sup>13</sup>. Dance was beyond

our reach, so even the word ‘dance’ attracted our attention». Il ricordo insiste sulla figura della danzatrice come corpo attraversato da una tensione irrisolvibile: «My mind couldn’t get rid of the dancing girl from the show. A girl who was agile but tired, passionate but restrained, dancing on the glasses on the table». In questa descrizione, la danza non si configura come esecuzione compiuta, ma come gesto trattenuto, esposto a un rischio costante, già definito da una condizione di impossibilità strutturale. *We Came to Dance* radicalizza questa intuizione: la danza non è più affidata al corpo esposto al pericolo, ma completamente sottratta alla visibilità e trasferita nel linguaggio, nella memoria e nell’immaginazione dello spettatore. Il passaggio da Koohestani ad Ahmadpour e Dashti non va dunque inteso come semplice continuità tematica, ma come esplicitazione progressiva del carattere politico della potenzialità<sup>14</sup>. Il potere agisce non solo colpendo i corpi, ma organizzando ciò che essi possono o non possono fare: in questo senso, non è l’azione compiuta, ma l’azione resa impossibile a costituire il luogo critico dell’esperienza teatrale.

La censura della danza non può essere compresa infatti solo come interdizione di una pratica corporea, ma va letta come intervento su una dimensione simbolica più profonda, che precede e spesso eccede il linguaggio discorsivo. Intesa nella sua accezione rituale originaria, la danza non produce significato attraverso un sistema di segni stabilizzati, ma attraverso una dinamica simbolica in cui ogni gesto genera una figura di senso destinata a essere immediatamente superata dal gesto successivo (ANDREELLA 2012: 13). In questa logica, il simbolo non si fissa mai come segno univoco, ma opera come movimento di ricomposizione di una frattura originaria: ciò che Platone descrive come il tentativo di “unire ciò che si respinge”, alleviando il dolore di una lacerazione costitutiva (PLATONE, *Simposio*, 191d–193a). La danza agisce dunque come pratica di *syn-ballein*, mettendo insieme ciò che è separato senza mai ridurlo a una forma definitivamente leggibile (ANDREELLA 2012: 14). Questa dimensione simbolica si intreccia con la natura ludica e sacrale del gesto danzato. Come il gioco, nel senso delineato da Huizinga, la danza istituisce uno spazio separato, regolato da una logica propria e sottratto ai criteri dell’utilità, dell’efficienza e della razionalizzazione strumentale (HUIZINGA 1938). Essa opera su strutture profonde dell’esperienza, il corpo, l’espressione, il rito, che non possono essere riformate per decreto né pienamente governate attraverso imposizioni normative. È forse proprio

questa opacità strutturale a rendere la danza particolarmente vulnerabile ai dispositivi di censura: un gesto che non “dice” nulla in modo esplicito, ma che produce un immaginario potente e condiviso, sfugge ai meccanismi di interpretazione e controllo pur restando carico di una densità simbolica difficilmente neutralizzabile. In questo senso, la danza negata in *We Came to Dance* assume una valenza identitaria e politica che eccede la dimensione estetica. Come osserva Mary Douglas, le forme rituali possono essere lette al pari di forme linguistiche: trasmettono cultura, emergono dai rapporti sociali e, selezionando ciò che viene reso visibile o marginale, esercitano una funzione di regolazione del comportamento collettivo (DOUGLAS 1970: 39). La censura della danza non colpisce quindi soltanto un gesto individuale, ma una modalità di produzione simbolica attraverso cui una comunità riconosce e rielabora sé stessa (HABIB 2024). In questa prospettiva, l’immobilità messa in scena non coincide con una rinuncia, ma diventa il luogo in cui il gesto sopravvive come potenzialità condivisa, come immagine mentale che continua a operare proprio perché sottratta alla visibilità.



**Figura 2 – We came to dance**

**(Hamid Pourazari, Nasim Ahmadpour, Ilnaz Shabani, Aliasghar Dashti)**

Un frammento poetico, ispirato a una scena del film indiano *Sholay*<sup>15</sup>, in cui una donna danza sul vetro per salvare il proprio amato, viene affidato alla voce, mentre il suo danzare non appare mai, ma si deposita nel ritmo del racconto e nella tensione evocativa della parola. Il testo esplicita il paradosso che struttura questa scena: «If she stopped moving, her love would die, and if she continued, she would die herself. A moment when you can neither stay nor leave». Il gesto coreutico viene così “sottratto al corpo” e reinscritto nell’ascolto: il teatro qui non funziona per evidenza, ma per immaginazione guidata. Tale strategia si riflette anche nell’uso dei materiali visivi. Sul telo che copre la parte frontale del tavolo sono stampati i manifesti di *We Came to Dance* e, al centro, due immagini identiche di una grande piazza popolata esclusivamente da uomini. Tutti guardano con espressione di allarme verso una figura avvolta da una nube di fumo. L’ambiguità dell’immagine, autoimmolazione, occultamento del corpo, possibile danza, resta irrisolta. A ogni passaggio di scena, sullo schermo compare la stessa frase: «To dance so amid the arena is my desire». L’effetto non è illustrativo, ma liminale: l’immagine non spiega la censura, la mette in vibrazione come enigma pubblico, come spettacolo impossibile che resiste pur restando “sottratto”. Questa logica viene esplicitata nel testo quando Nasim Ahmadpour descrive l’epoca della restrizione come «an accumulation of fake events injected into history instead of censored authentic facts». A questo regime di sostituzione simbolica i performer rispondono definendo il proprio gesto come reazionario, per poi affermare che, su quel palco, «instead of dancing we fight against oblivion».

Tale dinamica trova una formulazione paradigmatica nel riferimento alla micro-coreografia clandestina elaborata da Hamid Samandarian<sup>16</sup> nel Ristorante 141. Il gesto, oscillazione della testa e il battere tre volte della punta del piede è descritto come una sequenza minimale che - nella ripetizione - «becomes something beyond itself», trasformandosi in una forma di danza inscritta nel quotidiano e sottratta allo sguardo pubblico. Pur richiamando, per economia e raffinatezza, alcune dinamiche della danza persiana classica (Qajar/Safavide), in cui la reiterazione calibrata di testa e piedi veicola grazia e intensità emotiva, la sequenza non si configura come citazione codificata, ma come riattivazione minimale di un principio coreutico.

Non si tratta di aggirare il divieto, ma di attraversarlo per compressione, riducendo il gesto a una particella di memoria. Lo spettatore è chiamato a immaginare il

movimento nello stesso modo in cui sono costretti a farlo i danzatori a cui è stato sottratto il diritto di danzare: «the imagination of dancing is the daily practice of a dancer who is forbidden from dancing». Ne emergono interrogativi che la performance mantiene volutamente aperti: è possibile censurare un gesto che esiste come potenzialità inscritta nel corpo? Dove si colloca il confine tra l'atto proibito e il desiderio che lo genera?

Un episodio rende questa dinamica ancora più evidente: il riferimento al video virale che documentò la danza spontanea di un reparto di polizia durante la vittoria dell'Iran contro il Galles ai Mondiali del 2022. In uno spazio rigidamente sorvegliato, ciò che appare non è la gioia collettiva dei cittadini, ma l'esibizione degli agenti: non è la popolazione a danzare, ma le forze dell'ordine. All'interno di questa scena, una giovane ragazza, con il foulard sciolto sulle spalle, attraversa il reparto compiendo il gesto minimo del Ristorante 141. Il movimento, quasi impercettibile, non si configura come atto di sfida esplicita, ma come segnale critico che rende visibile l'asimmetria del potere: ciò che è tollerato e persino celebrato dagli agenti è interdetto ai corpi civili, e in modo particolare a quelli femminili. Il gesto ridotto, sottratto all'evidenza spettacolare, funziona così come una micro-inscrizione politica, capace di condensare in pochi movimenti la distribuzione diseguale del diritto all'azione nello spazio pubblico.

In *We Came to Dance* il "tavolo" diventa dispositivo e metafora, superficie di incontro e di giudizio, ma anche barriera e confine: «what is not performed desperately tries to become a performance».

## Conclusioni

Nel suo impianto complessivo, il progetto performativo *Tables* può essere definito come un dispositivo metodologico fondato sull'attraversamento (crossing) di apparati politici, istituzionali e discorsivi che regolano la produzione, la legittimazione e la visibilità dell'azione artistica (JOHNSON, PRATT 2019). L'opera non assume l'evento performativo come unità primaria, ma interviene sulle soglie che ne determinano la possibilità, organizzando l'azione come processo spostato, differito o delegato. In questa prospettiva, la performance non coincide con il gesto scenico immediato, ma si

articola attraverso una serie di passaggi; giudizio, verbalizzazione, traduzione, archiviazione che producono una sistematica non coincidenza tra corpo, luogo e atto. L'attraversamento stesso diventa principio formale e critico: ciò che viene messo in scena non è l'evento, ma il sistema di condizioni che ne rende l'emergenza possibile o impossibile. Riletti in sequenza, *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance* mostrano come, in un teatro attraversato da vincoli strutturali, la censura non agisca come semplice "taglio" esterno, ma come condizione produttiva che interviene a monte, organizzando tempi, forme e posture, e definendo ciò che può apparire e ciò che può soltanto essere narrato.

In questo quadro, la resilienza teatrale non coincide con un eroismo dell'opposizione frontale, ma con la capacità di riconfigurare il dispositivo stesso dell'azione. L'atto viene spostato nel racconto, il corpo convertito in archivio, la procedura (giuria, rapporto, dichiarazione, traduzione) trasformata in scena. Si tratta di un movimento che può essere inteso come una forma di migrazione simbolica: non tanto "parlare di" repressione quanto farla agire come grammatica dell'opera, rendendo percepibile il modo in cui il potere produce discontinuità, arresti e scarti di realtà.

Le scritture che compongono *Tables* si collocano esplicitamente in relazione alle condizioni storiche e sociopolitiche che ne determinano la possibilità stessa di esistenza. La scena non è concepita come luogo neutro di rappresentazione, ma come spazio conteso, inseparabile dal corpo del performer e dai limiti che lo attraversano. I testi, costruiti a partire da esperienze reali, finzioni dichiarate e materiali d'archivio, generano forme di teatralità in cui la soglia del dicibile viene costantemente messa alla prova, dilatata o contratta, fino a produrre nuove modalità di presenza scenica (VALENTINI 2020: 65-88).

Nonostante, o forse proprio 'grazie a', il rigore formale e la precisione della scrittura, durante la performance si instaura una sensazione persistente di scarto e sospensione, come se ciò che accade sulla scena non riuscisse mai a coincidere pienamente con la realtà che evoca. Questa discontinuità percettiva genera un senso di arretramento costante, una distanza che non si colma. È in questa frizione che si manifesta l'esperienza della censura: non soltanto come interdizione esplicita, ma come condizione che disarticola il rapporto tra gesto, significato e presenza.

La restrizione, infatti, non si limita a impedire l'azione, ma produce una percezione instabile del reale, in cui il movimento sopravvive solo come eco, come traccia mentale, come possibilità continuamente rimandata. Nel loro rigore formale e nella loro apparente immobilità, le due fasi di *Tables* mostrano come il confine non sia soltanto un limite da superare, ma uno spazio da abitare criticamente. Gli artisti non fuggono necessariamente dal proprio Paese, ma sono chiamati a migrare da un linguaggio all'altro, da una forma all'altra: tra lessico giuridico e poesia, tra resa documentaria e costruzione scenica, tra il "rapporto" e la performance.

La scena diventa così una geografia instabile, una rotta mobile in cui il senso si produce per sottrazione, per slittamento e per differimento. In questo quadro, l'immobilità non equivale a un'adesione passiva alla norma, ma costruisce una soglia interpretativa e ciò che non viene fatto resta presente come possibilità, come immagine mentale condivisa. Il significato non è annullato, ma dislocato e affidato a un patto tacito tra scena e spettatore, fondato sulla capacità di riconoscere ciò che viene deliberatamente trattenuto.

In questo senso, la traiettoria che va da una seduta annullata (*The Report on the Judgment Day*) a una danza proibita (*We Came to Dance*) disegna una cartografia coerente tra documento, letteratura e performance. Il documento si teatralizza, la letteratura assume valore di prova e, al tempo stesso, rivendica il diritto a restare incompiuta; la performance, a sua volta, si configura come una pratica di esposizione del limite. La danza rimane potenziale, ma questa potenzialità coincide con una condizione politica in cui si è sempre "potenzialmente colpevoli". È per questo che la performance rifiuta l'alibi consolatorio della sostituzione e insiste affermando: «It is only sentimental when you dance on behalf of those who can't».

La decisione di arrestare la danza nel linguaggio produce così un cortocircuito teorico: da un lato richiama l'idea moderna di coreografia come codice astratto; dall'altro la rovescia, poiché qui il codice non conduce all'esecuzione, ma all'impossibilità. Ed è proprio questa impossibilità, resa visibile e condivisa, a farsi pienamente eloquente

## ***Bibliografia***

- AGAMBEN G., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 287.  
 ARENDT H., *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 2009.

- BEYZAÏ B., *Namāyesh dar Iran (Storia del teatro in Iran)*, Rowshangarān va Motāle'āt-e Zanān, Teheran 2008 (ed. orig. 1965).
- BUTLER J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard UP, Cambridge (MA) 2015.
- CURRY JANSEN S., *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1988.
- DABASHI H., *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, London–New York 2001.
- DOUGLAS M., *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Barrie & Rockliff, London 1970.
- ECKERSALL P., GREHAN H., *Performance, Politics and Activism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- FOSTER H., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006.
- FUOCO E., *Esplorazioni intermediali nel teatro di Amir Reza Koohestani*, Mimesis, Milano 2024.
- GROOT NIBBELINK L., «Documentary Theatre», in *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, a cura di M. Delgado, D. Rebellato, Routledge, London–New York 2023, pp. 374-380.
- HABIB T., «This Nowruz, Iran Is Dancing Between Tradition and Modernity», *LCRS Politica*, Beirut 2024, <https://www.lcrs-politica.com/research/this-nowruz-iran-is-dancing-between-tradition-and-modernity>.
- HOLQUIST M., *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, Getty Research Institute, Los Angeles 1998.
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, Routledge & Kegan Paul, London 1949 (ed. orig. 1938).
- JANSEN S.C., *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*, Oxford University Press, New York 1988.
- JOHNSON C., PRATT G., *Migration in Performance: Crossing the Colonial Present*, Routledge, London–New York 2019.
- KAMATALI J. M., «Freedom of Expression and Its Limitations: the Case of the Rwandan Genocide», *Stanford Journal of International Law*, 38, 2002, pp. 57–86.
- KHOUZANI, N.G., *Contemporary Iranian Artists and Censorship*, University of Wollongong, Thesis <https://hdl.handle.net/10779/uow.27669624.v1>, 2021.
- MOORE A., *Censorship and the Limits of the Literary*, Bloomsbury, London 2013.
- MOQADAM A. T., «“I’m the Common Pain; Dance with Me”: Fractality, Affect, and Embodiment in Circulation of Resistance», *Critical Sociology*, 2025, pp. 1–16.
- PLATONE, *Simposio*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1979.

SABAHI F., *Storia dell'Iran 1890-2020*, Il Saggiatore, Milano 2020, p. 173.

UNGARO F., «Il teatro in prima linea nell'Iran che vuole cambiare», *Quotidiano di Puglia*, 14 marzo 2017.

VALENTINI V., *Teatro contemporaneo*, Carocci, Roma 2020.

## Sitografia

<https://beursschouwburg.be/en/events/ali-asghar-dashti-nasim-ahmadpour/>

(consultato il 20.01.2026).

<https://www.festival-automne.com> (consultato il 20.01.2026).

<https://www.fondationcartier.com/en/programme/events/performance/we-came-to-dance>

(consultato il 20.01.2026).

<https://sceneweb.fr/we-came-to-dance-de-nasim-ahmadpour-et-ali-asghar-dashti/>

(consultato il 20.01.2026).

<https://teatrodellatosse.it/eventi/we-come-to-dance/> (consultato il 20.01.2026).

---

<sup>1</sup> Questo genere teatrale religioso comincia a diffondersi intorno al XIV secolo e raggiunge il suo apice durante il regno dei Safavidi nel XVII secolo. Il ta'zié, letteralmente “consolazione” o “condoglianza”, non è soltanto un'opera di rappresentazione scenica, ma una vera e propria liturgia teatrale, che mette in scena il martirio dell'Imam Hussein, una delle figure più venerate della tradizione sciita, insieme ai suoi seguaci. Questa forma di teatro unica, altamente ritualizzata, che si distingue nel panorama islamico e mondiale per il suo carattere partecipativo e l'intensa interazione con il pubblico crea un'atmosfera catartica e carica di pathos. Per un approfondimento esaustivo della storia teatrale iraniana si rimanda alla traduzione italiana della *Storia del Teatro in Iran* di B. Beyzai, curata da Mani Naimi, edita da Amazon Independently Publisher, 2020.

<sup>2</sup> Casting Table 1/1: Text and direction: Nasim Ahmadpour, Ali Asghar Dashti, Narges Hashempour, Nasim Ahmadpour, Hamid Pourazari, debutto il 20 luglio 2023 in uno spazio privato a Teheran. Table1/2: Laura Raicovich in vece di Narges Hashempour, Omar Berrada in vece di Ali Asghar Dashti, Mirene Arsanios in vece di Nasim Ahmadpour, Nasim Ahmadpour in vece di Hamid Pourazari, 10 novembre 2023 Performa Biennial New York. Table1/3: Amir Esbati in vece di Ali Asghar Dashti, Rakhshan Banietemad in vece di Narges Hashempour, Younes Tarakame in vece di Nasim Ahmadpour, Narges Hashempour in vece di Hamid Pourazari, replica del 1 febbraio 2024 in uno spazio privato a Teheran. Vd. <https://donquixotescene.com/report-of-judgment-day/>, consultato il 10 dicembre 2025.

<sup>3</sup> Nasim Ahmadpour è una regista teatrale, drammaturga e sceneggiatrice attiva in Iran e a livello internazionale. Cofondatrice nel 2003 del gruppo teatrale Don Quixote a Teheran, ha scritto e/o diretto numerosi spettacoli, ottenendo riconoscimenti in importanti festival artistici. Parallelamente all'attività teatrale, ha collaborato come sceneggiatrice con il regista Shahram Mokri per cortometraggi e lungometraggi presentati, tra gli altri, ai Festival di Venezia e Berlino; Careless Crime ha vinto il Bisato d'Oro per la miglior sceneggiatura originale a Venezia nel 2020. Tra i suoi lavori più recenti figurano *The Report on the Judgment Day*, presentato alla Performa Biennale di New York nel 2023, *We Came to Dance*, presentato a Bruxelles nel 2024, e la regia di England di Tim Crouch, andato in scena in Macedonia del Nord.

<sup>4</sup> Il Fajr International Film Festival, con sede a Teheran, è una rassegna dedicata al cinema nazionale e internazionale, con particolare attenzione allo scambio culturale e alla valorizzazione di opere di autori affermati ed emergenti. Il festival promuove film provenienti in particolare dal Medio Oriente, dall'Asia

Centrale, dal Caucaso e dall'Anatolia, privilegiando lavori orientati a valori umani, morali e di giustizia, nonché a temi di pace e dialogo interculturale, <https://www.fajriff.com/>.

<sup>5</sup> <https://performa2023.org>

<sup>6</sup> <https://donquixotescene.com/members/>, consultato il 10 dicembre 2025.

<sup>7</sup> [https://www.repubblica.it/esteri/2020/07/12/news/iran\\_il\\_boeing\\_ucraino\\_e\\_stato\\_abbattuto\\_per\\_un\\_errore\\_umano-261718810/](https://www.repubblica.it/esteri/2020/07/12/news/iran_il_boeing_ucraino_e_stato_abbattuto_per_un_errore_umano-261718810/).

<sup>8</sup> Per approfondimenti <https://thetheatretimes.com/report-from-the-underground-a-new-iranian-theatre/>.

<sup>9</sup> Da questo punto in avanti, tutte le citazioni in lingua inglese sono tratte dal testo di *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance*, gentilmente concesso dall'autrice Nasim Ahmadpour.

<sup>10</sup> Brevemente: il fenomeno del reenactment vede le sue radici nel pensiero del filosofo Robin George Colling una specifica strategia di appropriazione che implica una nuova interpretazione e ricontestualizzazione, e costituisce una pratica molto in uso nell'arte e nella performance contemporanea. Si rimanda nella vasta bibliografica sul tema al numero monografico dedicato al tema CARONIA A., JANŠA J., QUARANTA D. (a cura di), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia 2014.

<sup>11</sup> <https://donquixotescene.com/we-came-to-dance/>

<sup>12</sup> Vd. Fuoco E., *Esplorazioni intermediali nel teatro di Amir Reza Koohestani. La ricerca della libertà tra iperrealità e tradizione*, Mimesis, Milano, 2024, pp. 38-43.

<sup>13</sup> <https://www.mehrtheatregroup.com/dance-on-glasses/>

<sup>14</sup> *Dance on Glasses* e *We Came to Dance* si collocano lungo una stessa linea di tensione, pur articolandola in modalità differenti. Nel primo, l'azione resta ancorata alla presenza del corpo, mentre nel secondo essa viene progressivamente dislocata verso altre forme di mediazione.

<sup>15</sup> <https://web.archive.org/web/20171202162050/http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6b5c1aff>, consultato il 16 dicembre 2025.

<sup>16</sup> Uno dei più importanti registi teatrali del periodo pre-rivoluzionario, Hamid Samandarian, fu interdetto dall'attività artistica e, in segno di protesta, aprì un ristorante insieme ad alcuni colleghi, vd. [https://gropedia.com/page/hamid\\_samandarian](https://gropedia.com/page/hamid_samandarian) consultato il 16 dicembre 2025.