

Alberto Cortés, devozioni d'amore

Rossella Menna

18 Settembre 2026

Cosa posso darvi io? Avete già tutto dal cinema (pausa). Che altro volete? Io vi ho dato la giovinezza, vi ho dato le vertebre, i fianchi, ora vi do un pezzo di cuore e ne faccio una lampada e un calice e li metto qui per terra su questo palcoscenico. Dice più o meno così Alberto Cortés verso la fine di *El corazón de Ester*, dopo aver messo in fila vari conformismi sentimentali e sociali, bandiere, famiglie, relazioni, anagrafe, ogni forma di identità, di oppressione, di appartenenza e conservazione, rivendicando il potere di metterli tutti al bando grazie al suo spettacolo che invoca la libertà di farsi fiamma e sole. Di svanire. Di uscire fuori di sé. Anche di farsi male. Se non si era già capito durante lo spettacolo, Cortés ce l'ha voluto dire meglio prima di congedarsi: non sono qui per raccontarvi storie. Anche se l'antefatto una parvenza narrativa ce l'ha. L'innescò dell'opera è infatti un misterioso manoscritto; l'autore immagina che nell'Inghilterra dell'Ottocento venga ritrovato un testo firmato da una certa Ester, giovane donna animata da un fervore quasi religioso. Diari e poesie contenuti in questo testo (così dice lui nelle interviste) raccontano una forma d'amore smisurata, una dedizione agli amanti e alle persone amate che lentamente la consuma, finché un giorno Ester scompare dal villaggio senza lasciare traccia. La drammaturgia vera e propria rivela a sua volta una costellazione di presenze. Emily Dickinson, le sorelle Brontë, Simone Weil, María Zambrano, Anne Carson sono tutte voci che si infiltrano nel testo originale. Grazie all'invenzione di Ester – il cui nome significa “stella”, destinata a brillare e a consumarsi – Cortés porta in primo piano una questione che attraversa da tempo il suo lavoro: quella della “devozione”, del consegnarsi all'altro, e del prezzo che questa consegna comporta, della necessità di essere guardati, del desiderio di offrirsi, della dipendenza dalla risposta degli altri, e della stanchezza che quella stessa esposizione produce, coinvolgendo il pubblico nella stessa economia affettiva che appartiene alla relazione amorosa. Stavolta gli amati in questione siamo proprio noi, spettatori e spettatrici. Tutto questo, però, potremmo anche non saperlo e infatti nello spettacolo ce ne concede giusto qualche traccia. Perché in effetti la sostanza di questo autore e performer spagnolo quarantenne già noto in tutta Europa (che in Italia abbiamo conosciuto

per la prima volta grazie al festival Short Theatre), non è la parabola drammatica che costruisce in scena. Quella si disperde con leggerezza come la polverina dorata che sembra diffondere continuamente con i gesti delicatissimi delle sue mani sempre rivolte verso di noi, a cercare la luce, a toccare l'impalpabile come se si potesse toccare, come se fosse l'unica cosa che conta.



One night at the Golden Bar, foto di Alejandra Amere.

Dopo due spettacoli visti a Short (dove aveva già debuttato con *Analphabet* lo scorso anno) e un altro, *One night at the Golden Bar*, arrivato nel frattempo in prima nazionale alle Passioni di Modena (il testo, assieme a quello de *L'Ardore* e *Analphabet* sono peraltro già tradotti in italiano da Teresa Vila nel volume *Le diaboliche parole*, per la collana Linea di Luca Sossella ed ERT) comincia a precisarsi anche per noi la grammatica del suo teatro. Ovvero il fatto che ci sono figure, situazioni, materiali autobiografici, frammenti di mito, immagini ricorrenti, testi che si richiamano tra loro, ma mai un racconto che proceda davvero per sviluppo e conseguenze. In *Analphabet* compare il fantasma di un amante ferito, nato su una spiaggia dopo il litigio di una coppia; in *El corazón de Ester* prende forma la biografia apocrifa di una donna ottocentesca consumata dalla propria devozione amorosa; *One night at the Golden Bar* conserva i resti di una storia d'amore e di una notte. Ma queste premesse servono soprattutto a mettere Cortés in una certa condizione scenica, ed è lì che succede il resto. Cortés può stare fermo, parlare, cantare, e la scena si sposta con lui senza bisogno di altri espedienti, perché la sua presenza eccede di continuo le identità che attraversa.

Frocio andaluso, amante, fantasma, donna, animale, clima, geografia, vegetazione, paesaggio: tutto passa per il suo corpo senza fissarsi in una figura. La sostanza allora è il suo stesso corpo in uno stato di presenza totale che va oltre l'identità, oltre il segnalare da dove viene e quale discorso politico incarna (un meccanismo che più spesso caratterizza la performatività contemporanea). La presenza di Cortés è una presenza carnale e al tempo stesso astratta, universale, classica. Lui sta lì con il suo magnetismo che non si concede un secondo di distrazione, noi in platea possiamo decidere se cercare qualcosa che non troveremo, o concederci l'esperienza di una relazione amorosa in cui ci trascina con la sua voce leggera, i suoi movimenti suadenti, le sue guance rosate, il suo sguardo dolce e perturbante. Non che non ci dica cose degne di nota. Tutt'altro: a sostenere l'incanto è proprio il connubio tra la sua presenza scenica e una scrittura lirica molto precisa nella quale non afferma mai niente, ma fa fiorire ogni senso possibile dalle immagini. Nella quale – per esempio – non dice mai che l'amore è contraddittorio, o che può essere cura e malattia insieme, perché piuttosto costruisce una frase in cui le due cose sono già inseparabili.



Analphabet, foto di Alejandra Amere.

Il tema è sempre, ossessivamente, quello amoroso. L'amore suo, omosessuale ma non solo, e il nostro (un po' come ci pare). L'amore come stato alterato, capace appunto di alterare la percezione. L'amore totalizzante, spesso ferito, nel quale desiderio e sofferenza non si lasciano separare. Ma Cortés non lo racconta questo amore. Lo parla dalla sua condizione interna. Nel *Golden Bar* basta la distanza

ridotta fra due corpi per spalancare l'assoluto. A letto con l'amato "santifica" il sonno, mette "su un altare" i millimetri che passano fra il proprio braccio e il busto dell'altro, fra il gomito e l'ombelico. E continuamente fa collidere registri che dovrebbero respingersi: il sacro e il sessuale, il sublime e il quotidiano, la poesia romantica e il turpiloquio, la tenerezza e il comico. Così si può passare dalla luna piena a una fellatio, senza che mai si abbia l'impressione della metafora cercata per "fare poesia". In *Analphabet* la relazione da cui tutto nasce è violenta, ma il testo non procede verso la rassicurante chiarezza di una liberazione morale: il desiderio sopravvive alla consapevolezza della ferita ("da te / voglio le tue mani / per fuggire insieme / via da te"). E che liberazione è invece pensare che certo, nella vita abbiamo bisogno di distinguere ciò che ci fa bene da ciò che ci fa male, di educarci a forme di affettività non distruttive ma l'arte non è educata, e si permette invece di riportare in superficie proprio ciò che da questa educazione resta fuori, le contraddizioni, le zone d'ombra, persino il desiderio di ciò da cui sappiamo di doverci sottrarre. Cortés non confonde erotismo, sottomissione e abuso, ma mostra quanto desiderio e violenza possano arrivare pericolosamente vicini. E soprattutto non prova a spiegarlo. Cerca una lingua non letterale che restituisca l'esperienza prima che diventi discorso, in una lotta sopraffina contro il linguaggio concettuale. "L'ho aperta con le mani / e ci sono entrato dentro" dice della poesia. Nella sua scrittura l'osceno sta accanto al sublime, il patetico al comico, il sessuale al puerile, senza che un registro vinca l'altro. Questa continua oscillazione impedisce al dolore di irrigidirsi in tragedia o in racconto d'attualità e diventa anzi un invito instancabile a lasciarsi attraversare dalla vita in tutte le sue correnti più travolgenti. La stessa permeabilità appartiene al corpo in scena, e basta pochissimo perché questo sembri trasformarsi nella cosa che nomina. In un passaggio di *Analphabet* un corpo ferito percorre una prateria al galoppo, ma la sorpresa è che Cortés è insieme la persona ferita, il cavallo e la prateria stessa. Ed è perfettamente credibile che sia così. Miracolo della pura presenza, che non è un miracolo ma è quello che una volta chiamavamo performance. Ogni replica di *El corazón de Ester* porta un numero (al Vittoria di Roma per Short abbiamo visto la otto e la nove). Alla cinquantesima lo spettacolo cesserà di esistere perché Cortés ha stabilito così. Si consiglia di non arrivare troppo tardi.

Nell'ultima foto: *El corazón de Ester*, foto di Claudia Pajewski / Short Theatre 2026.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

