

Desde 1976, Spadari se interesa por el cine y realiza numerosas pinturas a partir de escenas y personajes asimilados por el imaginario colectivo contemporáneo. El procedimiento técnico y la voluntad *narrativa* son similares a los de años anteriores, sólo que ahora los hechos o personajes de la realidad coetánea son asociados o encarnados por héroes y planos célebres de la ficción cinematográfica.

Esta obra pertenece a esos años y se inspira en una obra cumbre del cine, pero su creación se enmarca entre las pinturas realizadas por Spadari en 1978-79 que revisitaban algunas de las imágenes que le sirvieron de referente a su quehacer artístico diez años antes, mostradas en parte en la exposición “Il 1968: tra cronaca e storia” (Ferrara, 1979). Es en este marco donde debemos situar *Scalinata di Odessa*, una obra que parte de la técnica de trasposición cinematográfica pero con una relación con el cine sensiblemente diferente a la que nos referíamos anteriormente, vinculada esencialmente con la recreación de mitos y escenas de la industria hollywoodense. Ahora se trata, en cambio, de un mito de otra naturaleza, encarnado por una tradición cinematográfica muy diferente.

Spadari realiza nuevamente una operación de reapropiación de imágenes, y lo hace reivindicando las propiedades específicas de la pintura frente al cine: su mayor inmediatez y claridad. De ahí su confianza en estas pinturas: “Quisiera contar a través de estas imágenes y comunicar en el breve espacio de un golpe de vista, las mismas cosas que un autor cinematográfico consigue hacer comprender en un espacio de tiempo más largo.”(1) Además, Spadari considera que la imagen cinematográfica es un valioso documento para la crónica del presente. Son invenciones de un artista, pero pueden convertirse en emblemas casi tan reales como si verdaderamente hubieran acaecido: “A este propósito pienso en la escena de la escalinata de Odessa en el *Acorazado Potemkin*, como ejemplo de cuanto afirmo”.(2) La película de Sergei Eisenstein de 1925, encargada como celebración de la revolución de 1905 (recordemos que el propio Lenin, en 1922, había proclamado el cine como la más importante de las formas artísticas) es pues el referente de este cuadro y, en concreto, la secuencia de la monumental escalera en que se produce la masacre de la multitud. Una película y una escena de resonancias míticas en Europa, donde pocos pudieron contemplarla antes de los años cincuenta. El tema había interesado ya a otros pintores como Bacon, cuyos primeros cuadros se inspiran en idéntica secuencia. El propio Spadari, que se sentirá atraído además por otros cineastas rusos como Kulechov, Pudovkin o Dovzchenko, había partido del mismo filme en los cuadros *Potemkyne* y *Il mandante* (ambos de 1972).

Con un argumento más sintético y concentrado, esta obra ofrece efectos de solarización más acusados y dramáticos, la contraposición de luz y sombra se transforma en expresionistas y antinaturales contrastes de color del aerógrafo.

A partir de 1979, la politización de la pintura de Spadari se vuelve menos explícita; confiesa su desencanto por los temas ideológicos y, en 1982, expone en la galería Bergamini de Milán (y en la San Michele de Brescia) una serie de paisajes (“Il tempo della natura”) inspirados en Caspar David Friedrich, de los que está ausente la figura humana. Su evocación de la naturaleza, expresada en una densidad ondulante de colores (verdes, ocre, azules) a veces incluso fauvistas, parece traslucir, como ha dicho algún crítico, una noción de tiempo ajeno a la historia, un lugar donde fuera posible que todo comenzara de nuevo o que, por el contrario, todo hubiera ya pasado.(3)

Jesús Martínez conoce personalmente al autor en octubre de 1985 con motivo de la exposición que le dedica la Galería Punto a sus series de cine y paisajes, pero el coleccionista se interesa

más por la producción anterior del artista y adquiere este cuadro y el titulado *Rosa y Karl*. Por su parte, Spadari volverá a la pintura social a partir de 1991 con series como “I sette peccati capitali” (Galleria L’Eroica, 1992) en la que regresa a un evidente intencionalidad ética y social, en coherencia con la pintura que había realizado en los setenta.

NOTAS

- ¹ *Apud* Enrico Crispolti, en *Giangiacomo Spadari* [cat. exp.], Roma, Galleria Gradiva, 1984, p. [13].
- ² En *Giangiacomo Spadari: I sette peccati capitali* [cat. exp.], Milán, Galleria L’Eroica, 1992, p. [10].
- ³ Bruno Corà, “Considerazioni attuali ed inattuali su una pittura saggistica”, *Giangiacomo Spadari: Il tempo della natura* [cat. exp.], Roma, Galleria Bergamini, 1982, p. [9].

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 339-341.