

## **LOS INICIOS DEL CARTEL CINEMATOGRAFICO: ITALIA 1940 – 1960. UNA PROPUESTA DE MODELO PARA EL ANÁLISIS DEL CARTEL DE CINE<sup>1</sup>**

*The beginning of the movie poster: Italy 1940 - 1960. A proposed model for the analysis of the movie poster*

**POR: DR. PEDRO PABLO GUTIÉRREZ GONZÁLEZ**

*Profesor Titular*

*Director del Departamento de comunicación audiovisual y publicidad  
Universidad de Vigo (España)*

**POR: LDA. JULINDA MOLARES CARDOSO**

*Profesora Asociada*

*Departamento de comunicación audiovisual y publicidad  
Universidad de Vigo (España)*

**RESUMEN:** Esta investigación se centra en el diseño de carteles de cine en el período neorrealista italiano (1940 - 1960). Se analizarán las carteleras hechas para las películas neorrealistas y contemporáneas, señalando artistas y diseñadores gráficos, con el fin de proporcionar una visión del diseño gráfico de la época.

Hay tres objetivos principales de esta investigación: 1) Decidir si se puede hablar de un cartel neorrealista específico o simplemente era una tendencia gráfica ordinaria utilizada en el cine; 2) Identificar a los autores de los carteles y comprobar su relación con el neorrealismo; 3) Analizar la importancia de la ilustración, que todavía se utiliza en el diseño de la cartelera durante ese tiempo, a pesar de la popularización de la fotografía; 4) Utilizan el método Panofsky para analizar carteles, atendiendo a su contenido y elementos formales. Erwin Panofsky (1892 - 1968) fue un historiador del arte que había desarrollado la "metodología iconográfica-iconológica", que describe el trasfondo de una obra en tres pasos: Descripción iconográfica preliminar, estudio iconográfico e investigación iconológica. En este trabajo, la metodología de Panofsky se aplicará para analizar carteles de cada película con el fin de comprobar si este modelo se podría aplicar a cualquier diseño creativo gráfico.

---

<sup>1</sup> Trabajo incluido en el número monográfico de la REJP coordinado por el Dr. Pedro Pablo Gutiérrez González.

Proyecto presentado el 10 de septiembre de 2014.

Aceptado para publicación el 15 de diciembre de 2014.

Presentada la última versión para publicar el 19 de noviembre de 2015.

**PALABRAS CLAVE:** Cine, Neorrealismo, cartelismo, iconografía, artistas gráficos.

**ABSTRACT:** This research is focused on movie posters design during the Italian neorealist period (1940 - 1960). Billboards made for the neorealist and contemporary movies will be analyzed, pointing out the artists and graphic designers in order to provide a sight of the graphic design of that time.

There are three main goals of this research: 1) deliberate if there was a specific neorealism movie poster graphic movement or just an ordinary graphic trend used in cinema; 2) identify the authors of the billboards and think about their relation with the neorealism; 3) review the importance of illustration, still used in billboard design during that time in spite of the popularization of photography; 4) use the Panofsky methodology to analyze billboards attending to their content and formal elements. Nevertheless, Erwin Panofsky (1892 – 1968) was an art historian who had figured out the “iconographic-iconological methodology”, which describes the background of an artwork in three steps: preliminary iconographic description, iconographic study and iconological research.

In this paper, Panofsky methodology will be applied to analyze movie posters in order to check out if this model could be applied to any graphic creative design.

**KEY WORDS:** Cinema, Neorealism, billboards, iconography, graphic artists.

**SUMARIO:** I. PLANTEAMIENTOS, OBJETIVOS Y MODELO PARA EL ANÁLISIS DEL CARTEL CINEMATOGRAFICO. EL MODELO PANOFSKY PARA EL ANÁLISIS DE CONTENIDOS. II. INTRODUCCIÓN AL PANORAMA NEORREALISTA. III. PROPUESTAS DEL CINE NEORREALISTA Y SU REFLEJO EN EL CARTEL. IV. ANÁLISIS FORMAL Y DE CONTENIDOS DEL CARTEL DE CINE NEORREALISTA. V. ARTISTAS Y TRABAJOS. VI. BIBLIOGRAFÍA. VII. ANEXO I. FICHAS DE ANÁLISIS DE PELÍCULAS.

En los años 80, comienzan a desaparecer de la decoración urbana, unos elementos que durante unos 50 años se encargaron de difundir la actualidad del producto cinematográfico, a base de grandes carteles que funcionan como transportadores de sueños, y en los que aparecen todas las estrellas del *star system* de entonces, menos mediático que el de hoy pero igualmente magnético y poderoso. Por supuesto, detrás están las grandes productoras americanas.

Una técnica basada en colores vivos, llamativos, y la presencia invasiva de los grandes nombres, divas sugerentes o escenas vibrantes, se sitúan en la vida de la gente que, sobre todo entre los años 40 y los años 60, vive una situación de recuperación económica y escasez, a la que le viene muy bien que los sueños se apoderen de la vida cotidiana. Los carteles son como parte de la familia. Conviven y decoran tanto como anuncian.

El cartel cinematográfico dibujado a colores, que en Italia se llamó manifiesto, tiene su origen en el comienzo del siglo XX, cuando el cine comienza a ser una actividad comercial,

pero su desarrollo y su madurez arranca en los años 30 y alcanza una verdadera cumbre en los treinta años siguientes. Este trabajo se va a centrar en el cartelismo que se da en los años del neorrealismo italiano, con una especie de licencia académica hasta 1960. Y esto nos lleva a la primera reflexión, que tiene que ver con el título. En primera opción, se había pensado en titular la investigación como “El cartel cinematográfico neorrealista”.

Posteriormente, las conclusiones del propio trabajo, que nos permiten afirmar la inexistencia de un cartel neorrealista, nos aconsejaron modificar el título, por el que finalmente figura al principio. De esta manera estudiaremos los carteles que se hicieron para los filmes neorrealistas y otros contemporáneos, realizados por los mismos artistas e indispensables para tener una idea clara del diseño gráfico para el cine de la época.

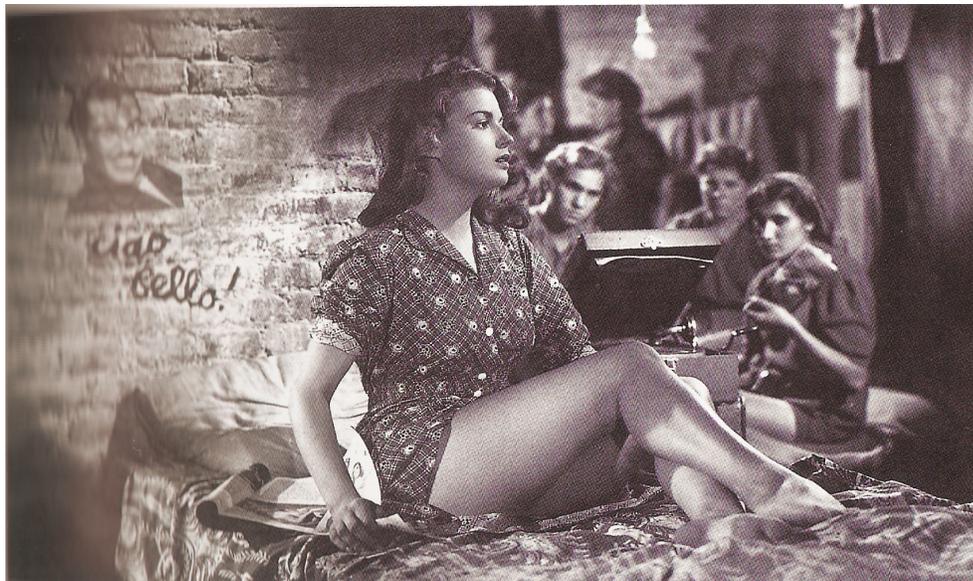
## **I. PLANTEAMIENTOS, OBJETIVOS Y MODELO PARA EL ANÁLISIS DEL CARTEL CINEMATográfico**

Todo el cine de la época, el neorrealista y el de consumo, utilizan indistintamente el cartel como elemento de difusión y anuncio. En este trabajo nos preguntamos si, tal y como quedó claramente definido entre las películas, existió también un cartelismo neorrealista o, simplemente hubo un cartelismo cinematográfico, prácticamente común a todas las películas de la época. En este segundo caso, se demostraría también que los artistas gráficos encargados de construir las enormes ilustraciones de los carteles que exhibían las salas de cine, no tenían aún una cultura cinematográfica integral y utilizaban los argumentos de las películas para realizar sus carteles, sin profundizar en líneas ideológicas o estéticas.

Otro de los elementos importantes para esta investigación, se centra en la dificultad para identificar la autoría de muchos de los cartelistas, algunos vinculados a películas clave dentro del neorrealismo. En la época, la firma de carteles no era un hábito entendido como necesario. Las empresas encargadas de la elaboración de carteles, entregaban sus creaciones como encargos y sin vocación artística o de eternidad.

También se analizará el uso de la ilustración como elemento fundamental para la creación. Es curioso porque a pesar de que la fotografía ya estaba suficientemente extendida y, a pesar de la dificultad que podía entrañar su realización en grandes tamaños, sin embargo casi no se utiliza. Algún director francés, como Resnais, ya la había utilizado para afiches y programas de mano, pero, en general, la preferencia de artistas y público se decantaba por la ilustración y representa algo así como la personalidad de las salas cinematográficas. Los carteles de gran tamaño, sobre el frontispicio de los cines, forman parte del paisaje urbano, como posteriormente lo serán los letreros luminosos. Y resulta curioso porque en películas como “Arroz amargo”, (Riso amaro – De Santis), la magnética presencia de Silvana Mangano podría haber liderado la difusión del film con alguna de las magníficas fotos en blanco y negro que se hicieron públicas (Fig. 1) y, sin embargo, solo se trabajó la ilustración para folletos de mano y gran cartel (Bertarelli, 2004:p. 17).

Fig.1



Ante la imposibilidad de abarcar toda la producción gráfica de la época neorrealista y sus precedentes e influencias posteriores, en una investigación de estas dimensiones, hemos acotado el período comprendido entre 1943 y 1955. Un buen número de estudiosos centran el neorrealismo, propiamente dicho, entre 1945 (“Roma città aperta”) y 1951 (“Umberto D”). Pero lo cierto es que, como afirma Micciché “hubo una temporada de cambio de dirección, producida en el 42/43 con la trilogía “Quattro passi fra le nuvole” (Blasetti), “Ossessione” (Visconti) y “I bambini ci guardano” (De Sica). En este sentido, partiendo de “Roma città aperta”, se habría puesto en marcha la corta y feliz historia del neorrealismo cinematográfico italiano” (Micciché, 1982: p. 15). Lo cierto es que los carteles de esos tres años anteriores nos parecía que podían ser significativos, así como los que posteriormente se producen hasta “La Strada” de Fellini, a finales de 1954. En todo caso y, de ese período, seleccionaremos un número de filmes representativos, para someterlos al análisis, tanto colectivo como individual, que nos permita elaborar una serie de conclusiones. Dicha lista de películas se menciona más adelante.

### 1.1. El modelo Panofsky para el análisis de contenidos

Para el análisis de los contenidos y de los elementos formales del cartel cinematográfico de la época, hemos optado por adaptar el llamado Método Panofsky, porque nos acerca a todas las partes de la realización artística, de manera individual primero y, más tarde, como un conjunto indivisible.

Erwin Panofsky (1892 – 1968), historiador del arte y seguidor de las teorías de una leyenda como Aby Warburg, desarrolló en su artículo “Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento” un método teórico de análisis del significado de una obra de arte, que él llamaba iconográfico-iconológico, a través de tres pasos muy precisos:

- a) Descripción preiconográfica. Viene a ser una especie de recopilación de elementos contenidos en la obra. Se trata de describirlos lo más detalladamente (formas, líneas, colores, composición, perspectiva, número de figuras, objetos, decorados, etc.) pero sin someterlos a ninguna interpretación. La ventaja es que el proceso en este primer paso del método, es muy abierto y nos permite elaborar un formulario diferente para cada obra a analizar, dependiendo del grado de precisión que se necesite.
- b) Análisis iconográfico. En este punto se realiza una clasificación de las imágenes y ya debemos prestar atención a los motivos, la narrativa visual, los símbolos, los significados, etc. Conviene saber que lo que el autor entiende por iconografía es “la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto a su forma” (Panofsky, 1998: p. 13). Se trata por tanto de encontrar una interpretación para los elementos descritos en el primer paso.
- c) Análisis iconológico. Es la interpretación final a la que se llega desde los trabajos realizados en los dos niveles anteriores. Aquí se tienen en cuenta al artista, su formación, sus influencias, el contexto histórico, el entorno cultural, la intencionalidad y, en general, aquellos aspectos que inducen el estilo de una obra.

Lógicamente, es preciso que los distintos niveles se traten de manera precisa y completa ya que los errores en los primeros niveles se convierten en desviaciones inevitables en las etapas posteriores. Por otra parte, al llegar al tercer nivel, se hace imprescindible poseer grandes conocimientos del tema a analizar puesto que hay que encontrar semejanzas y aportar, incluso, una cierta interpretación personal. Si se trata de una obra de arte, esos conocimientos deberán girar en torno a la historia del estilo en cuestión y sus fuentes. Si, como en este caso, se habla de cartelismo, habrá que conocer la historia de los mismos y su desarrollo a través de artistas, tendencias, estilos y escuelas.

En todo caso, el análisis a través de estos parámetros, en el mundo del cartel publicitario y que aplicaremos en el futuro a otras realizaciones de la creatividad persuasiva, nos ha dado excelentes resultados, pero debe ser testado con más frecuencia para establecer criterios generales que nos permitan aplicar el modelo con todas las garantías.

## II. INTRODUCCIÓN AL PANORAMA NEORREALISTA

En el contexto de una Europa que adivina el fin de la guerra más cruenta vivida en su territorio, y que, a su vez, intuye una etapa dura y difícil de recuperación en todos los ámbitos, surgen en Italia una serie de películas que “rachiuso nelle dita di una mano o poco più” o lo que es decir lo mismo, en un número muy reducido, consigue en palabras de Gian Piero Brunetta (2009, p. V) “una potencia expresiva y una fuerza capaces de modificar todos los modelos y sistemas de referencia, los paradigmas culturales, la narrativa, la sintaxis y la poética del cine internacional”. Y decimos una serie de películas y no un movimiento porque, en la opinión de la mayoría de los estudiosos, no se trató de un movimiento cinematográfico o cultural, *strictu senso*, porque nunca hubo ni un manifiesto, ni un acuerdo de cánones estéticos o de contenido (Ripalda: 2005, p. 25). Antes bien, lo que fue constituyendo el *corpus* teórico del neorrealismo, se fue elaborando paralelamente a la realización de las películas que lo integraron. Esto constituye un dato de especial relevancia, toda vez que implica que los realizadores no se vieron influenciados o limitados por un planteamiento ideológico común con lo que la creación disfrutó de una libertad poco común en una época tan confusa. Valga como ejemplo la espléndida “La tierra tiembla”, (La terra trema), de Luccino Visconti, que en su estreno oficial durante la bienal de Venecia de 1948, exhibió una cinta de cerca de tres horas y media, para una auténtica obra de arte. Posteriormente, la versión comercial sería gravemente recortada y perdería gran parte de su valor, pero en el trabajo inicial no hubo más limitaciones que las que el artista y su estilo quisieran imponer. Pascal Bonitzer (1982: p. 65) citando a André Bazin iba más allá a negar la existencia del movimiento neorrealista y afirmar el carácter multiideológico de sus autores: “El neorrealismo no existe en sí, sólo hay directores neorrealistas, ya sean materialistas, comunistas, cristianos o lo que quieran”.

Es importante reseñar que los directores del cine neorrealista italiano, en palabras de uno de ellos, Carlo Lizzani, “son fundamentalmente humanistas de excepcional altura”. Personas cultas, influenciadas por los grandes pensadores y literatos de la época, pertenecientes a corrientes intelectuales unos e ideológicas otros, pero capaces de establecer una intensa

relación entre su trabajo y las necesidades de pensamiento que demanda la historia en ese momento. En definitiva, personas comprometidas.

Lo que si parece claro es que el Neorrealismo italiano es la principal influencia, tanto en lo que se dio en llamar “cines nacionales” de países que antes no tenían una identidad en este género, como Japón o la India, además de en el ámbito europeo. Hasta España, que soporta un gobierno totalitario y sufre una feroz censura, ve como surge lo que se llamó el Cine del Realismo Social, fuertemente influenciado también por la aportación italiana. Lógicamente, a su vez, surge una nueva forma de ver el cine, no sólo como entretenimiento, sino como un arma de difusión cultural y social, en la que el realizador es un artista con toda la responsabilidad en contenidos que esta palabra pueda acarrear. Y lo más curioso es que este tipo de cine, absolutamente minoritario con respecto al que se hace para el consumo en Hollywood o en la propia Italia, adquiere un reconocimiento que el tiempo se ha encargado de convertir en leyenda.

### **2.1. Contexto histórico y características del cine neorrealista**

El caldo de cultivo en que se desarrolla este tipo de cine, es en una Italia que no sólo debe reconstruirse arquitectónicamente para recuperar sus ciudades de los efectos bélicos, sino que también debe reencontrar su identidad nacional que, como siempre que se pierde una guerra, queda seriamente dañada. Paralelamente, debe realizar un importante trabajo de reinscripción en el concierto mundial y de recuperación de confianza y prestigio, a partes iguales. Por tanto, cualquier manifestación, artística, social, deportiva o de cualquier género, que contribuya a lograr los mencionados objetivos, será bien recibida. De hecho, la censura actuará contra una buena parte de las películas realizadas en este período, pero los gobiernos aceptarán disimuladamente, que sus realizadores lideren, a nivel mundial, la narrativa cinematográfica de reconstrucción social y, con ello, la acaparación de un prestigio muy vendible. Como se ha dicho, se trata de un estilo generalizado, vinculado a la óptica particular de un grupo de directores y, lógicamente, a la historia y la manera de contarla de algunas películas ya legendarias. Y, aunque hay que coincidir en la corriente que niega el carácter de “movimiento” a Neorrealismo, si debemos reconocer, como ha sucedido con algunas generaciones de artistas en un ámbito concreto, la coincidencia en el tiempo, de una serie de directores con un talento excepcional, innovadores, valientes ante las trabas políticas y capaces de ver una década antes, los elementos claves que gobernarían la narrativa fílmica. Conviene no olvidar que la producción de cine que pueda ligada al Neorrealismo, alcanza apenas el 5 % de la producción que tiene lugar en Italia en esos años. Ripalda (2005: p. 17) afirma que de las más de dos mil películas que se hicieron entre 1943 y 1960, no llegan a cien las que puedan considerarse neorrealistas. Por tanto se trata de una tendencia minoritaria, es decir, de menor salida comercial que otros géneros, pero con la fuerza suficiente como para que el cine italiano de esos años sea identificado con esa pequeña producción.

Para entenderlo un poco mejor, debemos concretar las propuestas del cine neorrealista. En ese sentido podemos decir que dichas propuestas se concretan en las siguientes características:

- a) No se trata de un realismo al uso de otros aparecidos en diversas ramas del arte y en Europa. Antes bien es una nueva mirada a la realidad circundante, condicionada por la situación de Italia y que elabora su propio lenguaje, seguramente inútil en otro momento, pero de una elocuencia devastadora en este. Estaría más cerca de una realidad que “es código, contrato, equivalencia, sistema interno de relaciones y referencias, mecanismos de autorregulación, oscilación de códigos” (Scalia, 1982: p. 13). Es decir, una realidad más cercana a la utilidad que a la teoría.
- b) El poder social del cine como instrumento para contribuir al renacimiento de todo un país. El artista no es sólo un creador más o menos inteligente y original, tiene que responder a una demanda que aporte algo a su sociedad herida. Hay un nuevo rol para los creadores, como el que se produjo en los inicios del siglo XIX y que transmite sensaciones de cambio de época.
- c) La producción se realiza sin medios, en una industria que vive una época de precariedad, fuera de los estudios tradicionales y donde las ideas tienen que sustituir al presupuesto. Pero esto, más que un inconveniente, es un rasgo descriptivo aceptado y utilizado como bandera.
- d) En base a lo anterior, se pueden ver recursos como el de la cámara en mano, utilización de actores no profesionales, una cierta improvisación que le da rasgos de veracidad al producto y los personajes no están cerrados sino que se reelaboran en cada escena. En definitiva, rasgos que le restan importancia al guión y se la conceden a los personajes y su difícil circunstancia. No hay finales felices sino un transcurrir por la vida buscando soluciones que casi nunca llegan a tiempo.
- e) La estética neorrealista tiene una base ética, lo que la desvincula de otros movimientos ideológicos o, por decirlo de otro modo, abre sus puertas a cualquier artista y de cualquier tendencia. En este sentido, conviven De Sica, de tradición y convencimiento católico, con Visconti, por ejemplo, mucho más politizado y de tendencia marxista.
- f) Si bien el neorrealismo intentará una ruptura con todo el cine anterior, no siempre lo consigue totalmente. No debemos olvidar que durante los años 30 se había hecho cine de raíz realista, aunque de frágil consistencia argumental. Blassetti, el más conocido autor preneorrealista, firma algunas películas de ambiente realista aunque de fondo progubernamental. Si se dejan atrás elementos relacionados con la adaptación de dramas del XIX, realización de grandes epopeyas fácilmente homologables con el régimen y la sobreactuación melodramática, tan del gusto de la época.
- g) Finalmente, todo lo que tiene que ver con la crónica de la vida cotidiana, cobra especial importancia. En ese sentido, algunos directores ya habían utilizado el estilo documental, incluso para las realizaciones a mayor gloria del régimen fascista. Por ejemplo, las películas “La nave blanca” y “Un piloto retorna”, de Roberto Rosellini, son documentales al servicio del régimen, por mucho que su calidad artística ya deje ver un talento narrativo espléndido. Era un género en el que se sentía cómodo. Como afirma Adriano Aprá (1982: p. 115) “El cine se convierte para Rosellini, en realista porque permite algo absolutamente nuevo, la transformación del arte en información”.

Muchos de los historiadores del cine afirman que el movimiento neorrealista, entendido como tal, comienza a ver su fin en 1950, cuando la producción aumenta casi al doble de

filmes (Argentieri, 2006: p. 68) y se dan diversas circunstancias como la victoria de la Democracia Cristiana –en 1949-, que pondrá trabas a este cine, bien directamente o bien beneficiando a los estilos contrarios, o bien la reconstrucción de Cinecittà, que permitirá el retorno a la producción de un cine más comercial y con más medios. Lo cierto es que los autores de culto del neorrealismo, comienzan a hacer un cine diferente, aparecen nuevos autores como Fellini o Antonioni con nuevas ideas y técnicas narrativas distintas y la idea neorrealista sufre una cierta dispersión. No obstante, a lo largo de la década de los 50, fundamentalmente hasta la mitad, se estrenan diversos filmes con la mencionada estética. Es por eso que el período de análisis se ha situado entre 1943 y 1955.

### **III. PROPUESTAS DEL CINE NEORREALISTA Y SU REFLEJO EN EL CARTEL**

La primera parte de nuestro análisis que nos llevaría a determinar con mayor exactitud si realmente hubo un cartel neorrealista o sencillamente hubo cartelismo cinematográfico que no distinguió de las corrientes reinantes más que por los diferentes argumentos de las películas, ha consistido en tomar un grupo de películas, claves en la escuela neorrealista, y compararlas con los principios fundamentales de un posible manifiesto, para ver si los contenidos del cartel se acogían a dichos principios y, por otra parte, si había una conciencia entre los artistas, que orientasen de manera ideológica, estética e incluso ética, la elaboración de sus diseños.

En el criterio de selección hemos utilizado cuatro claves: La primera temporal y cronológica, es decir, disponer de alguna película por año, de manera que tengamos una muestra representativa de esos años; por otro lado, que al menos los cuatro grandes del movimiento, Visconti, De Sica, Rossellini y De Santis, estuvieran presentes. Independientemente de eso, hemos calibrado la calidad del cartel y la importancia del autor. Por ejemplo, no se dispone de un buen cartel de “Umberto D” (De Sica) y se ha decidido excluirlo aunque el film pase por ser un referente del final del neorrealismo. Esta selección será la misma que luego utilizaremos para el análisis formal con el modelo de Panofski. En orden temporal, son:

-1943

Obsesión (Visconti) Anónimo

I bambini ci guardano (De Sica) Ercole Brini

-1945

Roma ciudad abierta (Rossellini) A. Ballester

-1946

El limpiabotas (Sciuscià) (De Sica) Pasqualini

Camarada (Paisà) (Rossellini) Luigi Martinati

-1947

Alemania año cero (Rossellini) Anónimo

-1948

Ladrón de bicicletas (De Sica) Ercole Brini

La tierra tiembla (Visconti) Averardo Ciriello

-1949

Arroz amargo (De Santis) A. Ciriello

Stromboli, terra di dio (Rosellini) Cesselon  
-1950  
Cronica de un amor (Antonioni)  
-1951  
Bellissima (Visconti) Venturi  
Milagro en Milán (De Sica) Anónimo  
-1952  
Europa 1951 (Rosellini) Anónimo  
-1953  
Te querré siempre (Viaggio in Italia) (Rosellini)  
-1954  
La Strada (Fellini)  
Senso (Visconti)

#### **IV. ANÁLISIS FORMAL Y DE CONTENIDOS DEL CARTEL DE CINE NEORREALISTA**

Como se ha dicho anteriormente, la metodología a emplear para el análisis formal de los carteles neorrealistas seleccionados, se ha basado en el modelo de Erwin Panofski. Con ello hemos querido determinar coincidencias, estilos comunes, elementos más utilizados, criterios cromáticos y de composición, utilización de la tipografía y demás componentes de la realización gráfica.

El modelo Panofski se ha explicado ampliamente en el punto dedicado a la metodología pero, en líneas generales, se trata de realizar un análisis de la obra de arte –en este caso obra gráfica- dividido en tres fases: la Pre-iconográfica, la Iconográfica y la Iconológica. Para sistematizar el trabajo, se han creado fichas en las que se contienen cinco columnas. En la primera se recogen los datos del film y un thumbnail del cartel a analizar. En la última se reseña en nombre del artista, autor del cartel. Esta última columna, debe recoger, también, datos del artista relativos a sus técnicas, estilos, influencias, procedencia gráfica, etc., que arrojarán datos de importancia para construir el análisis iconológico. Esto aún no se ha realizado pero figurará en la ampliación de esta investigación. Las tres columnas centrales, recogen los datos que se requieren para las tres fases de Panofski relacionadas más arriba.

A continuación incorporamos las fichas relativas a cada uno de los carteles, de las películas neorrealistas, analizados. Todos los datos recogidos y su codificación nos han permitido elaborar unas primeras conclusiones que detallamos al final.

Recuérdese que la columna del análisis Iconológico es la que, tras mezclar y analizar los datos obtenidos en las dos anteriores fases, nos permite incorporar algunos elementos subjetivos, juicios artísticos e interpretaciones de la información recogida, de manera que los epígrafes de la mencionada columna, se convierten casi en las conclusiones del trabajo al aportar una visión de síntesis.

A modo de ejemplo, podemos ver la ficha de análisis correspondiente al film considerado el padre del neorrealismo: “Roma città aperta”, de Rosellini. El resto de las fichas, pueden verse en el anexo I.

<b>Cartel de Película</b>	<b>Descripción Pre - Iconográfica</b>	<b>Análisis Iconográfico</b>	<b>Análisis Iconológico</b>	<b>Artista</b>
“Roma città aperta”	<b>Líneas:</b> El cañón de la escopeta. Patillas de	<b>Líneas:</b> El fusil divide la imagen en dos partes.	Es una confrontación, las dos columnas	Anselmo Ballester

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p>(1945)</p> 	<p>gafas. Dos columnas soportadas con la línea de texto.</p> <p><b>Color:</b> Mancha de color degradado en rojo. Contraste del negro sobre fondo claro.</p> <p><b>Composición:</b> División en columnas y corte cercano al centro</p> <p><b>Tipografía:</b> Se presentan diversas, destacando la manuscrita.</p> <p><b>Objetos:</b> Casco, escopeta, gafas.</p> <p><b>Figuras:</b> Tres personajes.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de los personajes.</p> <p><b>Decorado:</b> Degradado de color para el fondo.</p>	<p><b>Color:</b> El negro destaca ante los colores rojos de fondo y de dos de los personajes. El amarillo se reserva para los textos destacados.</p> <p><b>Composición:</b> Los personajes forman un trapecio. El soldado al dar la espalda estimula tensión, representa la antagonía a la pareja. Los dos personajes principales se confrontan.</p> <p><b>Tipografía:</b> Repartida en varias cajas de texto, combinan manuscritas y de diseño.</p> <p><b>Objetos:</b> Casco y uniforme del ejército alemán, fusil amenazante.</p> <p><b>Decorado:</b> Colores: Peligrosa tensión.</p>	<p>dividen los bandos en disputa. El arma lista para usar hace suponer que la herida de la mujer es provocada. El retrato con el ceño fruncido del personaje de gafas representa un punto clave de la escena dramática de la película. El soldado que ocupa la columna derecha en negro como ausencia genera un alto contraste con los demás componentes del cartel. Líneas de contorno a los personajes.</p>	

#### 4.1. Conclusiones y algunos apuntes

La conclusión, tras dicho análisis, nos lleva a pensar que no existe un cartelismo neorrealista, propiamente dicho, e incluso que no existe más diferencia que las que manda el argumento y las que se establecen entre los diversos artistas, para realizar los carteles. Antes bien, se trabaja con principios claramente comerciales que, en ocasiones, podrían hasta desvirtuar el propósito ético y estético del director.

Desde el punto de vista argumental y conceptual, contemplamos que:

a) La casi totalidad de los carteles, se realizan en color. Es cierto que la realización de los mismos en blanco y negro, para obtener determinados efectos, es un recurso más moderno, pero también lo es que ésta elección difumina notablemente los resultados sensoriales que se perseguían con una utilización natural de la iluminación. Tan solo la cartelería de “Obsessione” hace uso de fotografías en blanco y negro o en bitono (Fig. 2 y 3).

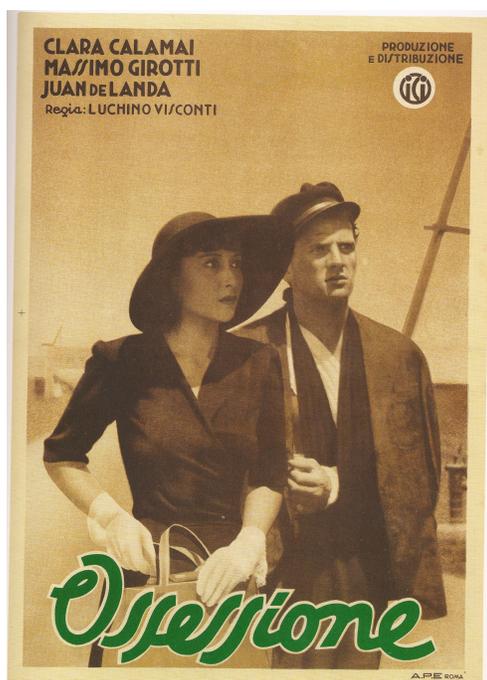


Fig.2



Fig.3

b) Los elementos que protagonizan los carteles, tienen que ver con los momentos álgidos de las películas pero, cuando se trata de retratos de personajes, los actores desconocidos no son los que ocupan la mayor parte del cartel, sino los famosos. Ana Magnani, Clara Calamai, Ingrid Bergman o, sobre todo, una espléndida Silvana Mangano que con solo 19 años protagonizaba “Arroz amargo”, son las que llenan el cartel. Pero cuando se trata de retratar a Franco Interlenghi (Sciuscia), o Carmela Sazio (Paissà), Lamberto Maggiorani (Ladrón de bicicletas) o Carlos Battisti (Umberto D), por ejemplo, se hace como parte de una escena general en el cartel y no como reclamo personal. (Fig. 4 y 5)



Fig.4



Fig.5

c) No hay un criterio tipográfico común que, como por ejemplo en las Vanguardias, la Bauhaus, el Art Nouveau o la Escuela de Ulm, sirva como signo de identidad y recoja una idea común. Se utiliza indistintamente la letra dibujada o la tipografía tradicional, se mezcla sin demasiado gusto y sin conocimiento de legibilidad ni de lecturabilidad y su eficacia comunicativa es cuestionable en muchos casos. Pero estas carencias que incluso podrían ser interpretadas como realizadas a propósito para transmitir sensaciones más naturales, no responden a una estrategia precisa, sino a una decisión particular del cartelista. (Fig. 6)



Fig.6

d) Tampoco se hallan presentes los principios éticos del movimiento, seguramente por su dificultad de ser resumidos en una sólo escena. En general se opta por utilizar las escenas de violencia, trágicas o dramáticas, que dotan al anuncio cinematográfico de una tensión capaz de atraer personas a las salas, que de aquellas escenas que puedan representar la moraleja, cercana a los postulados éticos.

e) Finalmente, la comparación de los carteles de películas neorrealistas con los del resto del cine comercial, principalmente americano, de esos mismos años, no refleja diferencias demasiado notables. Los colores, el motivo, la composición, la elección de elementos y los retratos, son muy similares en ambos casos.

Estos puntos de anclaje del análisis, nos permiten afirmar que no se puede hablar de un cartel cinematográfico neorrealista, sino de un cartel cinematográfico de la época neorrealista, que debiera englobar toda la producción gráfica de esos años, para poder comprenderla en su totalidad.

Desde una óptica meramente formal, tras relacionar los datos que se contemplan en las tablas disponibles en el ANEXO I, podemos establecer unas primeras conclusiones, que podrían resumirse en que:

- a) La mayoría de los planos descriptivos de los carteles son primeros planos de los actores, y planos generales descriptivos de la escena en el que se encuentran; y todos los carteles se distinguieron por ser en posición vertical, no utilizando un formato horizontal o apaisado.
- b) La composición de las escenas son generalmente en forma piramidal y en una o dos columnas. De esta manera la distribución de los elementos del cartel siempre corresponden a líneas rectas horizontales o verticales justificándose a estas o a rectángulos para cajas de texto o ilustraciones.

- c) Dominan los colores cálidos : rojos, amarillos, granates; y el uso de los colores complementarios (de contraste) como colores para destacar los títulos.
- d) Las masas de color para el fondo de los carteles son base de la composición, así como el uso distinguido del blanco del papel como fondo recurrente.
- e) Una característica interesante son los elementos, figuras y retratos realizados de una forma monocromática. Una cara pintada en verde con una gama extensa de este color para distinguir los claroscuros.
- f) Los objetos que aparecen recurrentemente son relacionados al contexto temporal de vestimenta o utensilios: trajes, abrigos, sombreros, bufandas, bicicletas...
- g) Y desde una perspectiva arquitectónica, la descripción gráfica de escenarios decadentes, con escenas de sitios que dan la idea de haber sido destruidos, contextualizan y enmarcan a los personajes, siempre en primeros planos.
- h) Desde el punto de vista técnico se encuentra, en la mayoría de los casos, ilustraciones de pintura en óleo y acuarela, describiéndonos la destreza técnica y de realización por parte de los artistas con las contratiempos que estas técnicas representan como el tiempo de realización.
- i) Los retratos de los personajes son “psicológicos”, ya que no se quedan sólo en la descripción física, sino que alcanzan aspectos emocionales de los personajes. El artista utiliza las facciones para transmitir estados de ánimo, aspecto que se da mucho menos en los carteles de otro tipo de películas.
- j) También podemos decir que las ilustraciones representan fotogramas de escenas principales, descriptivas de las películas, imágenes tomadas y representadas en dibujos del clímax de la historia.
- k) No nos extenderemos en los aspectos tipográficos, a los cuales hemos dedicado amplio espacio en el análisis anterior, pero tenemos que reafirmar que los títulos de las películas no suelen estar integrados creativamente con la imagen. Parece que generan espacios para ser sobrepuestos; y se nota el abuso en la combinación de diversas fuentes tipográficas, manuscritas y tipografías de diseño. En su mayoría con filete para facilitar su lectura. El carácter tipográfico de los carteles está totalmente subordinado a 4 elementos repetitivos en los carteles, variando su jerarquía dependiendo el interés publicitario: el director, los actores, el título de la película y los sellos de producción y distribución. El nombre del director y los actores se realiza, casi siempre, con tipos de palo seco, probablemente influidos por las Vanguardias pero, sobre todo por la doctrina tipográfica que elabora la Bauhaus.
- l) El movimiento del cartel y su dinamismo dependen directamente con regularidad a las miradas ya que son importantes líneas direccionales para la lectura de la imagen total del cartel.

## V. ARTISTAS Y TRABAJOS

Para analizar a los artistas y los carteles cinematográficos de la época, tanto individual como colectivamente, hemos realizado primero una selección de carteles de películas neorrealistas, que se encuentran entre las más famosas o las que han significado puntos de inflexión dentro del citado movimiento y que se mencionaban anteriormente. Paralelamente, se han seleccionado otros carteles, correspondientes al cine comercial de la época, de filmes

que también alcanzaron un cierto éxito y que nos permitirán realizar una comparativa para saber si realmente los carteles de uno y otro estilo, tuvieron alguna diferencia y si, dicha diferencia se produjo en la pantalla, pero la gráfica que los anunció fue más o menos similar. Estos carteles, a su vez, nos permitirán el encuentro con artistas gráficos que trabajaron en esos años al servicio de la cartelería cinematográfica, en todos los formatos antes mencionados, y saber algo más de su obra y de su peripecia vital.

Tras investigar y clasificar los datos de los artistas italianos que trabajaron en el entorno del cartel cinematográfico, se puede afirmar que el gran libro sobre el cartelismo cinematográfico italiano y, sobre todo, sobre sus autores, principales y menores, está por escribir. En todo caso, se pueden hacer algunas afirmaciones:

- a) Casi todos proceden del mundo del arte y sus técnicas reflejan un virtuosismo excepcional.
- b) Todos ellos son excelentes retratistas lo que, por otra parte, parecía imprescindible para sobrevivir a las peticiones de los propietarios de las salas de cine.
- c) Son profesionales gráficos para cualquier solicitud. De hecho trabajan indistintamente en cine y en publicidad.
- d) Crean un estilo propio, muy admirado en la época y que consiguen exportar al resto del mundo.
- e) Se dispone de muy poca información al respecto de su peripecia vital, lo que dificulta el acceso a pistas sobre sus estudios, influencias y demás. La vía de trabajo deberá ser con museos especializados y directamente sus familiares.
- f) Finalmente, debemos reseñar la gran cantidad de carteles anónimos, lo que refuerza la idea de que no era tomado por ellos mismos, como un trabajo artístico, sino como una herramienta profesional de comunicación.
- g) El arte, para ellos era otra cosa. Una meta a alcanzar. Por eso la mayoría, llegados a una edad, deciden retirarse y dedicarse exclusivamente a la pintura.

Hemos hecho una selección de los autores más relevantes, pero siempre condicionado a la importancia de su producción en lo que respecta al cartel cinematográfico. En la época hay grandes cartelistas, a los que ya nos hemos referido anteriormente, pero que no trabajan en el cartel de cine, aunque su estilo pueda representar una influencia para los que si lo hacen. Por otra parte, hemos seleccionado sus obras más relevantes aunque no sean de cine neorrealista. Lo cierto es que casi todos trabajaron en algún momento diseñando carteles de cine neorrealista pero la mayor parte de su producción no lo es. Conozcamos a algunos de ellos:

### **5.1. Anselmo Ballester**

Nació en Roma al final del siglo XIX. Su padre, Federico, de origen español, era también artista gráfico. Desde niño siguió la actividad de su padre y aprendió en su taller. De hecho las primeras obras las concluyó con solo 15 años. La mayor parte de su vida la dedicó a la elaboración de carteles cinematográficos, aunque también tiene una producción pictórica, casi toda al final de su vida profesional.

---

Estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma y su actividad gráfica predominante fue en la publicidad, en la política y en el cine. En publicidad, son famosos sus anuncios de Assicurazioni d'Italia, Magazzini Coen, San Reo o el Gran Premio Automobilistico di Roma.

En los años 20 y 30, su producción es tan numerosa que se asocia con Alfredo Capitani y Luigi Martinati, y crean BCM que bajo las iniciales de los tres, pretendían atender una demanda en un crecimiento progresivo. En esa época realiza varios carteles para Alida Valli, la gran diva cinematográfica del momento.

Su estudio estuvo, durante más de 40 años, en Via della Croce, 50, de la capital italiana, donde diseño cientos de carteles, bocetos y posters.

Fué, sin duda, es el artista más prolífico o del que mayor producción se conserva. De hecho, sus obras son de las más buscadas por los coleccionistas y de las que más alto cotizan en las subastas.

Después de asistir a la Academia de Bellas Artes de Roma, se especializa, como la actividad predominante en la publicidad en el cine, trabajando para empresas de mayor producción del cine mudo como MGM, Warner Bross, Columbia o RKO. Después de trabajar para el cine mudo, le cupo el honor de realizar los carteles para la primera película Sonora de la historia del cine italiano: “La canción de amor”.

En el período de nuestro estudio, también es famoso por haber realizado el cartel de la considerada primera película neorrealista, “Roma città aperta”. Fue un gran retratista de Anna Magnani. (Fig. 7 y 8).

Trabajó hasta el final de los años 60. A partir de entonces se dedicó por completo a la pintura, hasta su muerte en 1974.



Fig.7



Fig.8

## 5.2. Alfredo Capitani

En todas las grandes recopilaciones de cartelistas italianos, Capitani (Fig. 9 y 10) aparece mencionado, en compañía de Ballester y de Martinati con los que, como se ha dicho, creó la compañía BCM. Sin embargo, se hace difícil encontrar datos sobre su vida o su peripecia personal. Nació en el final del siglo XIX, en 1895 y fue muy longevo, ya que murió en 1985. La última parte de su vida, como otros cartelistas, la dedicó a la pintura.



Fig.9



Fig.10

En el caso de Capitani, trabajo en muy diversos frentes del diseño gráfico y aunque lo más notable de su trabajo estuvo vinculado al cartel cinematográfico, sin embargo, fue un pintor excelente y se interesó por la publicidad y el diseño editorial.

En el cine cabe destacar su excelente calidad en el retrato, muy en boga en la época, a través del cual se podía utilizar al actor como reclamo de la industria de las salas exhibidoras. Son particularmente buenos los retratos de Gregory Peck, con cuya imagen ilustró “Cielo di fuoco” o “Moby Dick”, entre otros. También realizó magníficos trabajos con el retrato de John Wayne, Victor Mature, James Stewart o Glen Ford. Fueron muy celebrados sus carteles para Humphrey Bogart, “Assalto al cielo”, en 1950, o el de Gilda, con una espectacular Rita Hayworth en 1946.

### 5.3. Ercole Brini

El caso de Ercole Brini es muy curioso porque, siendo quizá en más prolífico de todos, y uno de los que trabajó en todos los géneros y épocas, apenas si se dispone de información sobre su vida.

Nacido en 1907, fue un gran ilustrador y diseñador publicitario. Su madurez coincide con la época neorrealista y le cabe el honor de haber sido el diseñador de “Ladrón de bicicletas” (Fig. 11), con De Sica, la película más laureada de todo el neorrealismo. De hecho, para esta película crea diversos carteles, pero en todos se mantiene un estilo inconfundible. Ese

mismo año, trabaja también para Rosellini y dibuja el cartel de “Alemania año cero” (Fig. 12), con un estilo y criterio cromático muy parecido. Es capaz de recoger todo el pesimismo que transmitía la época y el estilo.



Fig.11



Fig.12

También hizo el cartel de “I bambini ci guardano” que en 1943, anuncia la llegada del estilo neorrealista, también bajo la dirección de Vittorio De Sica.

En los años 50 popularizó un estilo que él llamó de “acquarelle stilizzato” que persigue la sugestión a través de escenas representadas, con pocos trazos, frente al estilo americano que centraba todo en los retratos de los actores. Este estilo generó una auténtica corriente, de naturaleza artística y muy del gusto de los espectadores. En los años siguientes se hizo famoso porque se convirtió en el cartelista preferido de Audrey Hepburn (Fig. 13) y diseñó la mayoría de los carteles para los estrenos italianos de sus filmes.



Fig.13

La nómina de grandes películas que tuvieron la versión gráfica en las manos de Brini es abrumadora: “Casablanca”, “Desayuno con diamantes”, “Blow Up”, “El crepúsculo de los dioses”, “Ciudadano Kane”, “¿Quién teme a Virginia Wolf?”, “Lo que el viento se llevó” y una larga lista de grandes éxitos que ilustró para carteles y murales.

En su estilo hay grandes diferencias, seguramente debidas a los diferentes gustos de los propietarios de las salas de cine. Una muestra más de que los artistas que trabajaban para la industria de la exhibición cinematográfica, no consideraban esto como una creación artística, sino como un trabajo de comunicación e información. Así podemos ver como, seguramente, con De Sica trabajaba con más libertad y podía innovar e incluso, arriesgar más en su propuesta gráfica y, sin embargo, con Curtiz (Casablanca) o con Orson Welles (Ciudadano Kane) recibe un encargo más centrado en el retrato y menos creativo. Es probable que estuviese condicionado también por la popularidad de los actores y su capacidad para vender entradas. No es igual Enzo Staiola (Ladrón de Bicicletas) que Humphrey Bogart.

Cuando trabaja con libertad, su trazo es simple, limpio, impresionista. Resuelve con pocos elementos y deja que el espectador construya la imagen con él. Sus trabajos para las películas de Audrey Hepburn, la retratan estilizada y delicada como una mariposa.

Como curiosidad, hoy es uno de los más cotizados cartelistas para los coleccionistas. Su cartel para Ben Hur, que todo el mundo recuerda por el nombre del protagonista construido con piedras romanas, se puede comprar por 500 dólares por internet. ([www.allposters.com](http://www.allposters.com))

#### **5.4. Sandro Simeoni**

Sandro Simeoni, nacido en Migliarino en 1928, es un artista italiano que, durante más de 50 años, se dedicó al diseño de carteles de películas, llegando a realizar más de 3000. Lógicamente, por su edad, -en 1945 sólo contaba con 17 años-, casi toda su producción es posterior al período nuclear del cine neorrealista, aunque trabajó para películas de los directores emblemáticos del movimiento.

Entre su producción es muy conocido el trabajo para diversos filmes de Luis Buñuel. Un estilo bastante simple, de grandes contrastes, con trazos gruesos y tintas planas, confieren a la composición una sensación de totalidad y dramatismo extraordinarios. Después de “La joven”, se le encargó el cartel de “El ángel exterminador”.

Simeoni ha realizado los carteles de “Accatone”, de Pasolini, “Rebeca”, de Alfred Hitchcock, “El grito” de Antonioni o un hermoso cartel apaisado de “La dolce vita”, de Fellini.

Ya consagrado como cartelista, siempre recuerda que “nadie quería hacer el cartel de la primera película de Woody Allen “Toma el dinero y corre” y luego se convirtió en un éxito extraordinario. Participó, así mismo, de la explosión que significó el llamado “spaghetti western” realizando el cartel de la película más legendaria del género: “Por un puñado de dólares”.

Finalmente fue contratado por la Paramount y durante años fue un diseñador muy reconocido. Siempre admitió estar cerca del arte y que sus influencias estaban en Caravaggio y Boldoni.

#### **5.5. Luigi Martinati**

El tercero en discordia de la famosa agencia de realización de carteles BCM, es del que menos datos se tienen, aunque su producción también fue muy amplia y dilatada. En un momento dado, la Warner Brothers le ofreció la posibilidad de montar su propia empresa, para crear carteles en exclusiva. Aún así, había realizado el cartel de la película de Blassetti, “La corona di ferro”, anterior al cambio de rumbo de este director. (Fig. 14)



Fig.14

Así lo hizo y durante un amplio período de tiempo, desarrolló una prolífica carrera en el diseño de carteles de cine, Warner Brother's, actuando a la vez como mecenas y como cliente.

Su estilo personal se caracteriza por un gran retrato en primer plano y un escenario más subordinado en segundo plano; así como su gran influencia en ilustrar westerns.

En líneas generales y, salvo indicaciones específicas para algunos filmes, disfrutó de gran libertad por parte de la Warner, para la reinterpretación de los carteles originales, y recreó momentos dramáticos en sus ilustraciones, representando imágenes tensas de la trama de la película con tal acierto que algunos fueron adoptados en las siguientes versiones americanas.

Algunos autores mencionan elementos surrealistas en sus trabajos (Kehr, 2003: p. 55) que, al menos con el material del que se dispone, no hemos podido constatar.

## 5.6. Angelo Cesselon

Nació en Settimo de Cinto Caomaggiore, provincia de Venecia, en 1922.

Pertenece al grupo de artistas que incursionaron en las nuevas modalidades de expresión en el mundo de los carteles italianos de la películas entre los años 1945 y 1975.

Era un hombre tímido y solitario, reacio a ser el centro de atención. Sus inicios artísticos comenzaron por amistad a Tony Paissan, amigo que se dedicaba a restaurar iglesias en Veneto, su pueblo natal.

Pocos años más tarde, después de mudarse a Roma con su familia, descubrió un mundo laboral, vinculado al diseño gráfico, al establecer contactos con los estudios de arte, publicidad y gente del cine. Entraba en un entorno que, según sus propias palabras, resultó ser un “fascinante mundo que lo ataron para el resto de su vida”.

Hacia 1949 comienza un giro en su vida artística que lo llevara a delimitar un estilo propio y original. Como ocurría en la época, sus carteles se correspondían con las normas y las descripciones provenientes de los estudios americanos propietarios de las películas. Esto no siempre estaba de acuerdo con el concepto de libertad de creación que suelen tener los artistas.

Pronto descubrió nuevas soluciones e intentó aportar visiones distintas aunque a veces, no estuviese demasiado cerca de los deseos de los clientes.

Su propuesta partía de una manera particular de estudiar el tema del film y de utilizar para sus carteles, tanto momentos relacionados con el clímax de la película, como otros de carácter anecdótico pero de incuestionables posibilidades gráficas. Era, también, un gran retratista y es especialmente valorada su capacidad para conseguir expresividad de la boca y los ojos.

De entre sus carteles más conocidos y, por citar los referentes al tema neorrealista que nos ocupa, hemos de mencionar el que realizó para la película “Stromboli, terra di Dio”, de Rosellini, (Fig. 15) en el que consigue transmitir el dramatismo que preside todo su desarrollo.

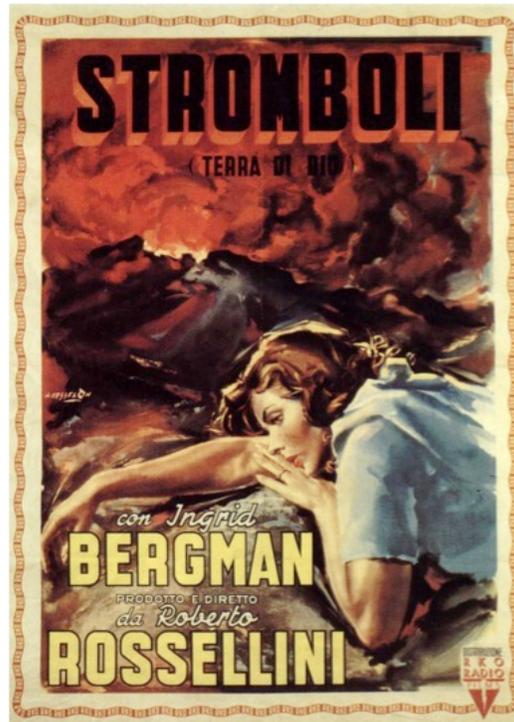


Fig.15

Son conocidos, también, sus trabajos para “Lawrence d’Arabia”, “Pandora”, con un retrato de Ava Gardner en su mejor momento o “Giungla d’asfalto” que también recoge un retrato de Marilyn Monroe subyugante.

### 5.7. Averardo Ciriello

Aunque nacido en Milán, se puede decir que era romano de adopción, ciudad en la que desarrolló su trabajo. Inicia su carrera como ilustrador y realizador de comics. En 1944 trabajó durante algún tiempo en una publicación semanal que tuvo gran presencia “Aqua salata”, con la que dio comienzo a una carrera como ilustrador realmente notable con trabajos en “Il principe azzurro”, “Giorgio Duca di Serano” o “Memorie di Giacomo Casanova”, entre otros. Poco después entiende que lo que más le interesa es dedicarse al cartel de cine, en sus diferentes formatos. Muy pronto se hará famoso en este campo.

De entre los carteles más conocidos, diseñados por él, es preciso destacar el primero de “La terra trema”, de Visconti (Fig. 16). Se trata de un diseño en el que una barca atraviesa una tempestad y la fuerza de la misma parece desbordarse de los límites del cartel. El movimiento, el color y la propia composición que parece invadir al espectador, refleja con claridad la intensidad del film. De entre las películas neorrealistas, realizó también el cartel de “La machina amazzacattivi”, de Rosellini, un trabajo tan disperso en ideas como el propio film.



Fig.16

Realizó carteles magníficos para películas como “La gatta sul tetto che scotta”, “Karenina”, “Il colosso d’agillia”, “Divorcio a la italiana” o el espléndido “Casanova” de Fellini, con Donald Shuterland dando vida al Casanova más creíble de la historia.

A pesar de todo, nunca abandonó su afición al comic, terreno en el que siempre se sintió cómodo y en el que creó un personaje “Maghella” que , como cómic erótico gozó de gran popularidad.

### 5.8. Renato Fratini

Un artista muy prolífico también, que trabajo muchos años en el cartel cinematográfico y que dividió sus labores entre Italia e Inglaterra. De hecho, su obra se debe clasificar entre los trabajos realizados en solitario y los magníficos carteles que diseñó en colaboración con Eric Pulford.

En lo que se refiere al cine neorrealista, su diseño más relevante son dos carteles maravillosos, creados para la película Senso, de Luchino Visconti, en 1954 (Fig. 17 y 18). Ambos contienen solamente una figura. En el primero la de la protagonista, Alida Valli, y en el segundo el del primer actor masculino, Farley Granger. La delicadeza de las posturas, los colores sobrios, elegantes, los espacios en blanco... todo recuerda a la personalidad y a la manera de hacer cine de Visconti.



Fig.17

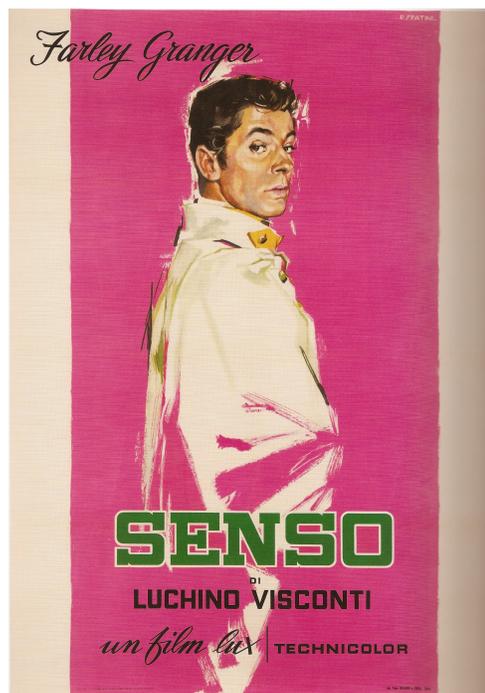


Fig.18

Pero como ocurrió con otros cartelistas, en realidad estuvo condicionado por las necesidades de los clientes y, por regla general, hizo aquello que se necesitaba hacer. A lo largo de dos décadas hizo carteles de todo tipo, pero su trabajo fue fundamentalmente para filmes ingleses.

De entre los carteles diseñados con Pulford, sin duda el cartel y los bocetos más famosos fueron los realizados para la película de James Bond “Desde Rusia con amor”.

### 5.9. Otros cartelistas

Se hace imprescindible mencionar, aunque sólo sea por evitar que la investigación deje atrás a algunos artistas, a ciertos cartelistas cuya producción no se recuerda o se cotiza como los anteriores, probablemente porque en estos casos la justicia de la historia sea más que discutible.

En ese sentido conviene citar a Tito Corbella, que sobre todo por un impresionante cartel para la película “Fabiola” de Alessandro Blasetti, en 1948 (Fig. 19); a De Amicis, que realiza un trabajo muy interesante, en 1952, al dibujar el cartel de “L’Angelo azzurro”, protagonizada por Marlene Dietrich; Giorgio Olivetti que realiza carteles durante los años 40, pero es conocido por hacer el de la obra de arte de Billy Wilder, “A qualcun piece caldo” que en España se llamó “Con faldas y a lo loco” y una espléndida visión de “La dolce vita”.



Fig.19

Algunos aparecen en la historia por haber realizado algunos carteles de películas que se convirtieron en referencias, como Pasqualini, que realiza el de “Sciuscià”, de De Sica (Fig. 20); Venturi que diseñó el de “Bellissima”, de Luchino Visconti, o Innocenti que, de este mismo director, realizó el de “La notte bianca”.



Fig.20

Finalmente, citar el trabajo de Previtali, en 1948, para “L’isola del sogno”; el de Orsa, en el mismo año, para “La grande illusione”; Lalia, que dibuja el de “Romanzo a passo di danza”, en 1946; Nicola Sambari que hace el de “Romanzo di Primavera” de Mario Costa, en 1951; o Enrico di Seta, que en 1948, diseña un hermoso cartel para “Senza pietá” de Alberto Latuada.

En estos últimos artistas mencionados, debemos decir que salvo algunas excepciones, estamos reseñando cartelistas en relación a sus trabajos, realizados en el período neorrealista. Somos conscientes de que, con toda seguridad, habremos omitido algunos que deberían integrar esta relación. Digamos que eso forma parte del resto de nuestro trabajo, porque nuestra intención es profundizar en esta investigación hasta disponer de los datos que nos permitan considerarla completa.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

APRÁ, Adriano. (1982) “Rosellini mas allá del neorrealismo”...”, en “Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano 2”. Comunicaciones de la Mostra del Nouvo Cinema de Pesaro. Edición y traducción de la Mostra Cinema Mediterrani. Valencia.

ARGENTIERE, Mino. (2006). “Storia del cinema italiano”. Newton Compton Editori. Firenze.

ARGENTIERI, Mino. (2006). “Storia del cinema italiano”. Biblioteca del sapere. Newton Compton Editori. Firenze. Italia.

BARGIEL, Réjane. (2004). “150 ans de publicité”. Coleccions du musee de la publicié de París. Unión Centrale des Arts Decoratifs. París.

BARNICOAT, John. (2000). “Los carteles: su historia y su lenguaje”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

BARNICOAT, John. (2000). “Los carteles. Su historia y su lenguaje”. Gustavo Gili. Barcelona.

BARROSO, Miguel Ángel. (2008). “Las cien mejores películas italianas de la historia del cine”. Cacitel, S.L. Madrid.

BERTARELLI, Massimo. (2004). “Il cinema italiano in 100 film”. Gremese Editore. Roma.

BONITZER, Pascal. (1982). “Neorrealismo ¿qué realismo?”, en “Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano 2”. Comunicaciones de la Mostra del Nouvo Cinema de Pesaro. Edición y traducción de la Mostra Cinema Mediterrani. Valencia.

BRUNETTA, Gian Piero. (2009). “Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti”. Editori Laterza. Roma.

CORBALÁN, Fernando. (2010). “La proporción aurea. El lenguaje matemático de la belleza”. RBA. Barcelona.

HARRIS, Ambroise. (2007). “Fundamentos de la tipografía”. Perramón Ediciones. Barcelona.

KEHR, David. (2003). “Italian film posters”. The Museum of Modern Art, Department of Publications. New York.

MARTÍNEZ Herranz, Amparo. (1996). VVAA “Cine de papel. El cartel de cine en España”. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza.

MICCICHÉ, Lino. (1982). “Por una verificación del neorrealismo”, en “Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano 1”. Comunicaciones de la Mostra del Nouvo Cinema de Pesaro. Edición y traducción de la Mostra Cinema Mediterrani. Valencia.

PANOFSKY, Erwin. (1998). “Estudios sobre iconología”. Alianza Editorial. Madrid.

RAUCH, Andrea. (2006). “Graphic Design”. Cultura Mondadori. Milano.

RIPALDA, Marcos. (2005). “El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini”. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid.

SCALIA, Gianni. (1982) “Ya que realismo hay...”. en “Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano 2”. Comunicaciones de la Mostra del Nouvo Cinema de Pesaro. Edición y traducción de la Mostra Cinema Mediterrani. Valencia.

ZACCARIA, Diego. (2008). “L’affiche, paroles publiques”. Editions Textuel. París.

#### Referencias en Internet

<http://www.scribd.com/doc/10076110/Taschen-Film-Posters-Exploitation>

[http://www.postershow.com/italian\\_poster/poster\\_history.htm](http://www.postershow.com/italian_poster/poster_history.htm)

<http://www.italiaposters.com/history.php>

<http://www.rsu-design.com/?p=619>

<http://www.learnaboutmovieposters.com/newsite/index/LDM/ForSale-Artist.asp>

[http://www.cinetecadibologna.it/en/cineteca\\_archives/graphics\\_archive](http://www.cinetecadibologna.it/en/cineteca_archives/graphics_archive)

<http://www.cinemaretro.com/index.php?/archives/54-DEFINITIVE-HISTORY-OF-BRITISH-FILM-POSTERS.html>

<http://www.originalposter.co.uk>

<http://miscartelesdecine.blogspot.com/2010/06/el-cartel-cinematografico-en-polonia.html>

## VII. ANEXO I. FICHAS DE ANÁLISIS DE PELÍCULAS

### ANEXO 1

Fichas de todas las películas analizadas en este estudio.

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
“I bambini ci guardano”	<b>Líneas:</b> Mirada Niño. Línea base para el título.	<b>Líneas:</b> Las líneas imaginarias se crean para dividir la imagen total en 3	Es una imagen	Ercole Brini

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p>(1943)</p> 	<p>Línea vertical para pareja y caja de texto.  <b>Color:</b>                  Dominante: Amarillo                  Secundario: Azul y rojo  <b>Composición:</b>                  Triangular  <b>Tipografía:</b>                  Manuscrita, cursiva con sombra  <b>Objetos:</b>                  Playa, mar, juguetes, manta, almohada, Niño, pareja.  <b>Figuras:</b> Marco de imagen. Cuadro de texto para créditos  <b>Perspectiva:</b>                  Plano general de la pareja y primer plano de niño. Frontal  <b>Decorado:</b>                  Exterior playa pareja, interior niño.</p>	<p>escenas diferentes.  <b>Color:</b>                  Dominan los colores cálidos. El contraste de color ayuda a la lectura buscando la atención del espectador.  <b>Composición:</b>                  El triángulo genera líneas de movimiento entre la vista y los objetos, otorgando espacios para la inserción de textos.  <b>Tipografía:</b>                  Cercanía, personalización del mensaje. El texto está poco integrado, hay poco esfuerzo creativo para integrarlo.  <b>Objetos:</b>                  Crean referencia a una playa y al interior de una habitación.  <b>Figuras:</b>  <b>Perspectivas:</b>  <b>Decorado:</b></p>	<p>complicada para su lectura. Un cuadrado dividido en dos triángulos en los que se muestran dos escenas distintas. Una exterior de una pareja y una interior de un niño acostado para dormir, que parece recordar o añorar la escena, de playa.</p>	

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="256 495 423 569">“Osessione” (1943)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Miradas personajes. Andamio. Horizonte</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Ocre, sepia Secundario: verde</p> <p><b>Composición:</b> Triangular</p> <p><b>Tipografía:</b> Manuscrita, cursiva con filete.</p> <p><b>Objetos:</b> Sombreros, guantes, bolso.</p> <p><b>Figuras:</b> Marco para encuadrar la imagen. Cuadro de texto para créditos.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de la pareja. En segundo plano construcciones.</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior rural claro.</p>	<p><b>Líneas:</b> El andamio genera profundidad y las construcciones destacan el horizonte.</p> <p><b>Color:</b> Los oscuros contrastan a la masa de color clara. Al ser una imagen monocromática el texto en verde destaca sobre la fotografía.</p> <p><b>Composición:</b> Piramidal, agrupa a los personajes.</p> <p><b>Tipografía:</b> Cercanía, personalización del mensaje al ser manuscrita. Poca integración texto-imagen.</p> <p><b>Objetos:</b> Los complementos de vestido de la mujer la hacen más elegante comparado al hombre</p>	<p>- Es uno de los pocos carteles al que su imagen está compuesta por fotografía y no por ilustración. Un fotograma de la película funciona como el dibujo, pero con mayor cercanía a la realidad pero con menor capacidad creativa para un cartel. La fotografía es monocromática en sepia, contextualiza solo por su textura y color una época, n tiempo. Y aunque el texto no está totalmente integrado a la imagen si funciona como base y resalta por su color y tipografía circular ante imagen de ángulos rectos.</p>	<p>Anónimo</p>

<b>Cartel de Película</b>	<b>Descripción Pre - Iconográfica</b>	<b>Análisis Iconográfico</b>	<b>Análisis Iconológico</b>	<b>Artista</b>
"Roma città aperta"	<b>Líneas:</b> El cañón de la escopeta. Patillas de	<b>Líneas:</b> El fusil divide la imagen en dos partes.	Es una confrontación, las dos columnas	Anselmo Ballester

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p>(1945)</p> 	<p>gafas. Dos columnas soportadas con la línea de texto.</p> <p><b>Color:</b> Mancha de color degradado en rojo. Contraste del negro sobre fondo claro.</p> <p><b>Composición:</b> División en columnas y corte cercano al centro</p> <p><b>Tipografía:</b> Se presentan diversas, destacando la manuscrita.</p> <p><b>Objetos:</b> Casco, escopeta, gafas.</p> <p><b>Figuras:</b> Tres personajes.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de los personajes.</p> <p><b>Decorado:</b> Degradado de color para el fondo.</p>	<p><b>Color:</b> El negro destaca ante los colores rojos de fondo y de dos de los personajes. El amarillo se reserva para los textos destacados.</p> <p><b>Composición:</b> Los personajes forman un trapecio. El soldado al dar la espalda estimula tensión, representa la antagonía a la pareja. Los dos personajes principales se confrontan.</p> <p><b>Tipografía:</b> Repartida en varias cajas de texto, combinan manuscritas y de diseño.</p> <p><b>Objetos:</b> Casco y uniforme del ejército alemán, fusil amenazante.</p> <p><b>Decorado:</b> Colores: Peligro tensión.</p>	<p>dividen los bandos en disputa. El arma lista para usar hace suponer que la herida de la mujer es provocada. El retrato con el ceño fruncido del personaje de gafas representa un punto clave de la escena dramática de la película. El soldado que ocupa la columna derecha en negro como ausencia genera un alto contraste con los demás componentes del cartel. Líneas de contorno a los personajes.</p>	

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="272 428 407 499">"Sciuscia" (1946)</p> 	<p><b>Líneas:</b>                  Mirada del niño.                  Línea base para el título.                  Línea vertical del monumento y horizontal de los edificios.</p> <p><b>Color:</b>                  Dominante: Marrón                  Secundario: Azul y rojo</p> <p><b>Composición:</b>                  Rectangular.</p> <p><b>Tipografía:</b>                  Manuscrita, cursiva con sombra</p> <p><b>Objetos:</b>                  Casco, chaqueta, cigarros, uniforme de policía militar, monumentos, lámparas.</p> <p><b>Perspectiva:</b>                  Plano general de la pareja.</p> <p><b>Decorado:</b>                  Exterior</p>	<p><b>Líneas:</b>                  La mirada del niño se dirige al soldado.</p> <p><b>Color:</b>                  Dominan los colores cálidos representando un atardecer. El contraste de color ayuda a la lectura buscando la atención del espectador.</p> <p><b>Composición:</b>                  El triángulo genera líneas de movimiento entre la vista y los objetos, otorgando espacios para la inserción de textos.</p> <p><b>Tipografía:</b>                  Cercanía, personalización del mensaje. El texto está poco integrado, hay poco esfuerzo creativo para su integración.</p> <p><b>Objetos:</b>                  Crean referencia a una postguerra.</p>	<p data-bbox="1029 352 1203 1192">Un personaje militar ofrece cigarrillos a un niño desaliñado que lleva puesta una chaqueta que le queda grande. La ilustración es una acuarela que en su base desaparece para dar paso al título de la película. Líneas de contorno a los personajes.</p>	<p data-bbox="1230 352 1365 390">Pasqualini</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="269 499 412 604">“Germania anno zero” (1947)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Mirada del niño. Construcción edificios, escaleras, cuerpo.</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Rojo. Secundario: negro y azul.</p> <p><b>Composición:</b> Rectangular dos columnas.</p> <p><b>Tipografía:</b> Germánicas</p> <p><b>Objetos:</b> edificio, balcón, escaleras, derrumbes, camisa. cuerpo</p> <p><b>Perspectiva:</b> Primer plano niño, general de exteriores.</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior ciudad.</p>	<p><b>Líneas:</b> Verticalidad de las construcciones</p> <p><b>Color:</b> Dominio de colores cálidos,</p> <p><b>Composición:</b> Primer plano del retrato, con un perfil en sombra, en segundo plano y en columna los restos de un edificio y un personaje tirado en el piso</p> <p><b>Tipografía:</b> Germánicas de diseño respaldando el título de la película.</p> <p><b>Objetos:</b> Destruídos, en forma de restos.</p> <p><b>Perspectiva:</b> El niño está frente al espectador, mirándonos de frente como testigo de la escena que sucede al fondo, un incidente de destrucción.</p>	<p data-bbox="1029 426 1203 1518">La mancha de color más clara es el retrato del niño, que junto a los ojos reclama la atención del usuario. Ilustración compuesta con manchas de color, se diferencia de otros carteles al no tener contorno en los personajes, y la forma de utilización de la luz y sombras aplicadas al retrato. Especial atención del artista en el pelo y el edificio.</p>	<p data-bbox="1229 426 1354 457">Anónimo</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p>“La terra trema” (1948)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Curvas, punto de fuga en el personaje de camisa roja, miradas personajes</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Verde Secundario: azul.</p> <p><b>Composición:</b> Triangular</p> <p><b>Tipografía:</b> Manuscrita, cursiva con filete.</p> <p><b>Objetos:</b> Barca, vela, olas, ancla, gorro, cuerdas, redes</p> <p><b>Figuras:</b> Marco para encuadrar la imagen.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de la barca dentro del mar.</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior en mar con movimiento azotando a barca. Cielo cerrado y con viento.</p>	<p><b>Líneas:</b> Las miradas de los personajes abarcan todas las áreas del cartel, aunque el conductor del bote es el punto de fuga de la composición demandando la atención.</p> <p><b>Color:</b> El rojo es el color que contrasta ante la masa verde.</p> <p><b>Composición:</b> Líneas curvas guían la lectura de la imagen.</p> <p><b>Tipografía:</b> Cercanía, personalización del mensaje. Hace una base a la imagen destacando en rojo.</p> <p><b>Objetos:</b> Gastados, bote, vela, rotas y cuerdas rotas. Forzados de más</p> <p><b>Perspectivas:</b> Plano general para descripción de la escena completa.</p>	<p>La ilustración abarca el cartel completo.</p> <p>Captura un instante de la escena dramática en la lucha por sobrellevar el movimiento del mar.</p> <p>Gran movimiento dentro de la ilustración, las olas, el cielo, la ropa y restos de la vela rota. Gestos de esfuerzo y miedo de los personajes.</p>	<p>Averardo Ciriello</p>

<b>Cartel de Película</b>	<b>Descripción Pre - Iconográfica</b>	<b>Análisis Iconográfico</b>	<b>Análisis Iconológico</b>	<b>Artista</b>
“Ladri di biciclette” (1948)	<b>Líneas:</b> Central, oblicua para el horizonte, verticales de los	<b>Líneas:</b> La mirada del niño al padre, y la mirada perdida de él son las de mayor categoría del	Las expresiones del padre e hijo de tristeza, de	Ercole Brini

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
	<p>edificios.                      Mirada de niño y hombre.  <b>Color:</b>                      Dominante: marrón                      Secundario: gris  <b>Composición:</b>                      Dos columnas  <b>Tipografía:</b>                      Dos tipos. De diseño, caja alta con serif.  <b>Objetos:</b>                      Bicicleta, sombrero, bufanda, dos hombres, niño, farol, construcciones, reja, arboles, calle,  <b>Figuras:</b> Dos columnas. Línea de texto para título.  <b>Perspectiva:</b>                      Primer plano pareja y primer plano de niño. Frontal  <b>Decorado:</b>                      Exterior, urbano, día y noche.</p>	<p>cartel. las construcciones nos orientan en la escena y dan profundidad a la imagen.  <b>Color:</b>                      colores opacos, grises, azules fríos y negros en la columna izquierda, en la derecha colores cálidos, verdes, rojos, amarillos.  <b>Composición:</b>                      Dos columnas que separan dos escenas y sensaciones diferentes. el hombre la centro divide la totalidad de la imagen  <b>Tipografía:</b>                      De diseño, de total legibilidad, define perfectamente la línea entre texto e imagen.  <b>Objetos:</b>                      Contextualizan el escenario, y la reja la perspectiva, una calle.  <b>Perspectivas:</b>                      En el primer plano los retratos como lo destacado del cartel y en segundo el escenario, generan profundidad de camino.</p>	<p>preocupación son retratos psicológicos; son retratos no sólo físicos, sino muestran el estado anímico y psicológico de la situación en la que se encuentran.                      En dos columnas aparecen dos escenas diferentes, el día y la noche, el objeto del discurso, la bicicleta de día y su ausencia en la noche. El color rojo de la bufanda del niño atrae la vista siendo el color que juega libre por el cartel haciendo que la vista lo siga.</p>	

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
--------------------	--------------------------------	-----------------------	----------------------	---------

<p>“Stromboli” (1949)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Oblicua de volcán. Brazo. Marco del distribuidor</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Rojo Secundario: marrón, azul</p> <p><b>Composición:</b> Dos rectángulos. Primer plano mujer, y en segundo escenario</p> <p><b>Tipografía:</b> De diseño en colores con sombras y filetes.</p> <p><b>Objetos:</b> Volcán, humo, mujer, piedra, anillo.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de la pareja y primer plano de niño. Frontal</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior, explosión de un volcán.</p>	<p><b>Líneas:</b> La línea de horizonte es marcada por un volcán, que por tamaño indica estar cerca. La línea del brazo de la mujer integra en un rectángulo el marco en donde aparece una caja de texto.</p> <p><b>Color:</b> Cálido, rojos oscuros que llenan el cielo.</p> <p><b>Composición:</b> La mujer en primer plano es protagonista a una erupción.</p> <p><b>Tipografía:</b> Combinación de varias. Lectura complicada del título que aparece en la parte superior y centrado a diferencia de la mayoría.</p> <p><b>Objetos:</b> Crean referencia a una playa y al interior de una habitación.</p>	<p>Imagen apocalíptica, la mujer parece resignada, según su excepción, a lo que sucede. Su expresión no corresponde a la situación natural que sucede. Escenario dramático, cielo cubierto de ceniza y rojo. El drama como protagonista del cartel publicitario.</p>	Angelo Cesselon

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
	<b>Líneas:</b>	<b>Líneas:</b>		Averardo

<p>“Riso Amaro” (1949)</p> 	<p>Línea central, línea de horizonte.                  Miradas personajes.  <b>Color:</b>                  Dominante:                  Amarillos                  Secundario:                  Negro  <b>Composición:</b>                  tres rectángulos para tres escenas diferentes.  <b>Tipografía:</b>                  Manuscrita, minúsculas dibujada.  <b>Perspectiva:</b> Un collage. Primer plano de pareja, plano general de mujer con pistola. General de trabajadores.  <b>Objetos:</b>                  Sombreros, pistola, cama, escote, trabajadores  <b>Decorado:</b>                  Exterior e interior. Campo de trabajo</p>	<p>La línea de horizonte es marcada por un volcán, que por tamaño indica estar cerca. La línea del brazo de la mujer integra en un rectángulo el marco en dónde aparece una caja de texto.  <b>Color:</b>                  Cálido, rojos oscuros y contraste en amarillo y azul.  <b>Composición:</b>                  Pareja en primer plano que ocupa la mitad del cartel y en el superior una mujer apunta al usuario con una pistola, amenazante y provocativa con el vestido caído.  <b>Tipografía:</b>                  Dibujada, caja alta y el título está en minúsculas  <b>Objetos:</b>                  El escote y la pistola crean un balance en con la parte inferior del cartel por la fuerza de atracción a la vista.  <b>Decorado:</b> Exterior campo de trabajo y campo</p>	<p>Es un cartel con alto contenido sexual. Pareja de amantes, y una mujer que muestra el escote con postura amenazante y vista directa al espectador. Una mujer que altera sensorialmente al atraer por su escote y amedrentar por el arma que tiene en su mano. Ella es el elemento a destacado. El título de la película queda subordinado a la imagen en una mancha tipográfica roja dibujada que no destaca sobre la imagen.</p>	<p>Ciriello</p>
--	---	---	--	-----------------

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="264 495 415 569">“Bellísima” (1951)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Miradas de los personajes, línea oblicua del título. Líneas cruzadas entre título y personajes</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Verde Secundario: Rojo</p> <p><b>Composición:</b> Triangular</p> <p><b>Tipografía:</b> Manuscrita, dibujada y cursiva. Para el nombre de la protagonista tipografías con peso.</p> <p><b>Objetos:</b> Pendientes, vestido niña y mujer.</p> <p><b>Figuras:</b> Marco para encuadrar la imagen.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Primer plano de retrato.</p> <p><b>Decorado:</b> Fondo en verde abstracto.</p>	<p><b>Líneas:</b> Las líneas se cruzan generando movimientos. El punto de intersección está al centro del cartel.</p> <p><b>Color:</b> El juego entre figura fondo del contraste del rojo y el verde generan un contraste a la vista. Retrato monocromático en verde de la niña.</p> <p><b>Composición:</b> Primer plano de la mujer y en segundo plano la chica en el color de fondo.</p> <p><b>Tipografía:</b> De dos tipos. Una vez más aparece la combinación de diseño y manuscritas.</p>	<p>Gran importancia al retrato. Podemos destacar la fuerza dramática como característica principal. Sentimientos expresados en la pintura de una niña llorando y una mujer con facciones de angustia. Situaciones que exponen argumentos de la película. Los títulos tipográficos tienen la misma importancia entre el nombre de Ana Magnani y el título, Bellísima.</p>	<p data-bbox="1243 422 1344 453">Venturi</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="261 428 418 533">“Miracolo a Milano” (1951)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Miradas de los personajes, Farola, líneas de casa,</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Gris Secundario: Blancos</p> <p><b>Composición:</b> Dos columnas</p> <p><b>Tipografía:</b> De diseño, mayúsculas de caja alta en negro y con filete rojo.</p> <p><b>Objetos:</b> Farola, casa, carreta, sombreros, multitud, carreta, paloma, luna, fantasma.</p> <p><b>Figuras:</b> Rectangulares.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general.</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior ciudad nocturna.</p>	<p><b>Líneas:</b> Una línea central imaginaria divide a un ente fantástico de una multitud. Las miradas de la multitud van al fantasma.</p> <p><b>Color:</b> Siendo una escena nocturna los colores oscuros dominan, pero los claros destacan por el efecto de contraste.</p> <p><b>Composición:</b> Dos columnas que dividen lo terrenal como lo paranormal. el fantasma y a la masa de gente.</p> <p><b>Tipografía:</b> De dos tipos. Una vez más aparece la combinación de diseño y manuscritas.</p>	<p>Características artísticas relacionadas al arte. Manejo de las expresiones de las personas que se difuminan entre la multitud, claroscuros que clasifican profundidad y distancia de las personas. El fantasma, con una estela clara, ofrece una paloma a los personajes simbolizando escenas de la película, atribuyendo la llegada de un milagro. Cartel con fantasía que corresponde al título.</p>	<p>Anónimo.</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="256 495 423 569">“Europa ’51” (1951)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Lineas rejas, edificios, curva del vestido, mirada.</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Amarillo Secundario: Rojo</p> <p><b>Composición:</b> Triangular.</p> <p><b>Tipografía:</b> De diseño, rojo y filete negro.</p> <p><b>Objetos:</b> Barras, abrigo, edificios.</p> <p><b>Figuras:</b> Marco para encuadrar la imagen. Cuadro de texto para créditos</p> <p><b>Perspectiva:</b> Primer plano de mujer de perfil.</p> <p><b>Decorado:</b> Interior por las barras, exterior por el fondo.</p>	<p><b>Líneas:</b> Las barras insinúan que la mujer está dentro de un espacio prisionera, pero el fondo, de forma abstracta se ilustra una ciudad oscura.</p> <p><b>Color:</b> Colores contrastados, negro y blanco, y el rojo es el que destaca por contraste sobre los demás.</p> <p><b>Composición:</b> El triángulo formado por las barras limita la ilustración y da apertura a la mancha tipográfica.</p> <p><b>Tipografía:</b> A diferencia de otros carteles, en este, aparecen letras de palo seco en Mayúsculas y destacando el título de la película sobre el director y la protagonista.</p>	<p>El retrato de la protagonista, parece que congela un momento íntimo y dramático, con mirada que demuestra miedo. Las barras cruzadas simbolizan prisión, cárcel, reclusión. La imagen de la actriz Ingrid Bergman resulta evidente como gancho publicitario en su momento. Es un retrato psicológico, en su peinado y vestimenta de la mujer. se puede distinguir una época.</p>	<p>Anónimo</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="272 430 412 535">“Te querré siempre” (1953)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Miradas, las líneas de la columna de luz</p> <p><b>Color:</b> Verde Secundario: Azul</p> <p><b>Composición:</b> Una columna.</p> <p><b>Tipografía:</b> Combinación de tipos en Palo seco y con serif. Caja alta.</p> <p><b>Objetos:</b> Pareja. Columna de luz.</p> <p><b>Figuras:</b> Columna de una “I” mayúscula.</p> <p><b>Perspectiva:</b> Primer plano de pareja de amantes de perfil.</p> <p><b>Decorado:</b> Fondo azul y una máscara oscura sobre la ilustración.</p>	<p><b>Líneas:</b> La “i” de Italia crea una máscara de de luz que deja ver con el retrato de una pareja.</p> <p><b>Color:</b> Masa de color de fondo azul, Y la máscara que oscurece el contorno de la i, realza y aviva los colores de la ilustración.</p> <p><b>Composición:</b> Una columna, que en su verticalidad provoca un recorrido visual de arriba a abajo, el texto como soporte hace una base.</p> <p><b>Tipografía:</b> De dos tipos. Una vez más aparece la combinación de diseño y manuscritas. Y el protagonismo del nombre de los actores y del título de la película.</p>	<p data-bbox="1031 394 1198 1596">Este es un cartel innovador, destacando una “i”, una columna de luz que hace de máscara destacando el momento de un abrazo de una pareja. La máscara figura un aumento simulando un realce de la figura como se de una lupa se tratase. La sombra, una parte oscura en el contorno de la i, muestra una alta capacidad técnica de realización y manejo del color</p>	<p data-bbox="1230 359 1354 388">Anónimo</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="264 495 415 569">“La Strada” (1954)</p> 	<p><b>Líneas:</b> Línea media al horizonte.</p> <p><b>Color:</b> Dominante: Negro Secundario: Rojo, azul y amarillo.</p> <p><b>Composición:</b> Rectángulo.</p> <p><b>Tipografía:</b> De diseño, mayúsculas.</p> <p><b>Objetos:</b> Gorros, arma de metal, reloj, metales.</p> <p><b>Figuras:</b> Marco para encuadrar la imagen. Cuadro de texto para créditos</p> <p><b>Perspectiva:</b> Plano general de la pareja y primer plano de niño. Frontal</p> <p><b>Decorado:</b> Exterior playa pareja, interior niño.</p>	<p><b>Líneas:</b> Las líneas imaginarias se crean para dividir la imagen total en 3 escenas diferentes.</p> <p><b>Color:</b> Dominan los colores cálidos. El contraste de color ayuda a la lectura buscando la atención del espectador.</p> <p><b>Composición:</b> El triángulo genera líneas de movimiento entre la vista y los objetos, otorgando espacios para la inserción de textos.</p> <p><b>Tipografía:</b> Cercanía, personalización del mensaje. El texto está poco integrado, hay poco esfuerzo creativo para integrarlo.</p> <p><b>Objetos:</b> Crean referencia a una pelea en un exterior y un objeto de metal es un arma que se encuentra sometida por uno de los hombres</p>	<p>Es una escena violenta, dos hombres en primer plano son retratados en una escena con mucha fureza, los rostros demuestran un esfuerzo violento, luchan, buscan someter al final al contrincario; en contraste en el fondo, mirada inocente de un payaso, con cara pintada que parece ver sin juzgar e invitar al espectador a juzgar el acto.</p>	<p>Giuliano Nistri.</p>

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
<p data-bbox="289 428 391 499">"Senso" (1954)</p> 	<p><b>Líneas:</b>                  Columna vertical azul.                  Línea separatoria de empresas, líneas como trazos</p> <p><b>Color:</b>                  Dominante: azul                  Secundario: verde, rosa</p> <p><b>Composición:</b>                  Triangular</p> <p><b>Tipografía:</b>                  Combinación de cursivas, de base, y palo seco.</p> <p><b>Objetos:</b>                  Pendientes, tocado, vestido, gargantilla.</p> <p><b>Figuras:</b>                  Rectángulo, texto, mujer.</p> <p><b>Perspectiva:</b>                  Primer plano de mujer de perfil.</p> <p><b>Decorado:</b>                  Columna azul como fondo.</p>	<p><b>Líneas:</b>                  Una gran masa de color que funciona como fondo aprovechando el blanco del papel para buscar verticalidad y estilismo en el retrato.</p> <p><b>Color:</b>                  Generalmente el azul es un color varonil pero aquí lo asignan a una mujer, un gran contraste con el título de la película y con el color análogo verde del vestido.</p> <p><b>Composición:</b>                  Es un cartel muy limpio, ordenado, vertical. Un retrato que cumple con características de una pintura.</p> <p><b>Tipografía:</b>                  Se crean categorías, palo seco, caligráficas una de base sólidas con serif y con filete para distinguir las jerarquías.</p> <p>El nombre del actor y del director aparecen al igual que de las distribuidoras.</p> <p><b>Objetos:</b>                  El vestuario sitúan en una época específica, a una dama con una posición económica acomodada, de clase y belleza.</p>	<p data-bbox="1036 428 1222 1486">                     Los trazos comienzan en masas de color muy bien definidas y se difuminan mientras se baja la mirada hasta el título de la película, dejando respirar el texto y la imagen y destacar la figura-fondo del texto.                      Es un retrato de pintura, es una obra y un cartel publicitario a la vez.                      Además de jugar con el ritmo en color y posición con su cartel análogo.                 </p>	<p data-bbox="1255 359 1344 422">Renato Fratini</p>

<b>Cartel de Película</b>	<b>Descripción Pre - Iconográfica</b>	<b>Análisis Iconográfico</b>	<b>Análisis Iconológico</b>	<b>Artista</b>
“Senso” (1954)	<b>Líneas:</b> Columna vertical rosa. Separatoria de	<b>Líneas:</b> Tenemos que recalcar el hecho de la conjugar, de usar varias versiones de	En conjunto los dos carteles de senso funcionan	Renato Fratini

Cartel de Película	Descripción Pre - Iconográfica	Análisis Iconográfico	Análisis Iconológico	Artista
	<p>empresas, líneas como trazos</p> <p><b>Color:</b>                      Dominante: rosa                      Secundario: verde, blanco</p> <p><b>Composición:</b>                      Triangular</p> <p><b>Tipografía:</b>                      Combinación de cursivas, de base, y palo seco.</p> <p><b>Objetos:</b>                      Pendientes, traje, corbata, botones.</p> <p><b>Figuras:</b>                      Rectángulo, texto, hombre.</p> <p><b>Perspectiva:</b>                      Primer plano de un hombre de perfil.</p> <p><b>Decorado:</b>                      Columna rosa como fondo.</p>	<p>un cartel como estrategia publicitaria. Una gran masa de color que funciona como fondo aprovechando el blanco del papel para buscar verticalidad y estilismo en el retrato.</p> <p><b>Color:</b>                      Generalmente el rosa es un color femenino pero aquí lo asignan a un hombre, un gran contraste con el título de la película y con el color análogo verde del vestido.</p> <p><b>Composición:</b>                      Es un cartel muy limpio, ordenado, vertical. Un retrato que cumple con características de una pintura.</p> <p><b>Tipografía:</b>                      Se crean categorías, palo seco, caligráficas una de base sólidas con serif y con filete para distinguir las jerarquías. El nombre del actor y del director aparecen al igual que de las distribuidoras.</p> <p><b>Objetos:</b>                      El vestuario sitúan en una época específica, a un caballero con una posición económica acomodada, de clase.</p>	<p>más juntos que separados. Son complementarios en uso, color y posición. Los trazos comienzan en masas de color muy bien definidas y se difuminan mientras se baja la mirada hasta el título de la película, dejando respirar el texto y la imagen y destacar la figura-fondo del texto. Es un retrato de pintura, es una obra y un cartel publicitario a la vez. Además de jugar con el ritmo en color y posición con su cartel análogo.</p>	