

Serena Bellotti

Gustavo Petronio tra fumetto, cinema e collezionismo

La collezione Gustavo Petronio non trova una collocazione fisica complessiva all'interno di un museo o di una cineteca, né tantomeno dispone di un luogo o uno spazio reale¹ in cui essa sia interamente raccolta. Mentre ciò che rimane della collezione di pellicole nitrato risalente agli anni Trenta è stato donato all'Università degli Studi di Udine dagli eredi e si configura come un fondo omogeneo presso il laboratorio "La Camera Ottica", le altre fonti primarie quali lettere, brevetti, soggetti, sceneggiature e storyboard, sono oggi ascrivibili alla collezione principalmente grazie al lavoro di collezionisti che hanno prodotto e conservato una loro copia digitale. «Tenere traccia, registrare, stoccare, fare copie di back up. Sono azioni che allontanano una delle più grosse paure del nostro tempo, la perdita di informazioni»² e che, nel caso in oggetto, permettono di concepire a tutti gli effetti una "collezione Petronio".

Il materiale finora raccolto, seppur parziale o consultabile solamente attraverso le sue tracce fotografiche, rappresenta una risorsa fondamentale per la conservazione della memoria culturale e invita a ricostruire e reinterpretare un passato che si è frantumato, offrendo una nuova modalità di fruizione, pur senza risolvere completamente la frammentazione della collezione. Il collezionismo, in questo caso, non è solo un atto di conservazione, ma un processo attivo di ricostruzione e valorizzazione di una memoria "animata".

Dopo aver introdotto la figura ancora poco conosciuta di Petronio e, in modo ancora parziale, il suo lavoro, il saggio presenta le due parti che complessivamente compongono la collezione, la quale diviene così sia il risultato sia l'origine di un progetto di ricerca che ha come obiettivo l'acquisizione di materiali che sono testimonianza dell'operato del loro autore. Le tracce digitali e fisiche che sopravvivono oggi, pur frammentate, sono la chiave per rivelare nuovi significati e riscoprire l'importanza del lavoro di Petronio nel contesto più ampio della storia del cinema. In questa ricerca, la dispersione delle sue opere non rappresenta un limite, ma una risorsa, che ci consente di riflettere su come le memorie del cinema possano essere conservate, valorizzate e, infine, condivise.

1 Si fa qui riferimento alla definizione di «cyber-museo» riportata da A. Desvallées, F. Mairesse (a cura di), *Concetti Chiave di Museologia*, Armand Colin, s.l. 2010, p. 65, che riporta a sua volta la definizione originale di W. Schweibenz, *Le musée virtuel* (1998), "ICOM News", 57, 3, 2004, p. 3.

2 S. Pesce, *Effimero, ephemera ed eternità nella cultura della celebrità*, in M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, p. 373.

Gustavo Petronio nasce a Trieste nel 1889 dove frequenta le Scuole Industriali, iniziando così a costruirsi un profilo artistico-imprenditoriale³. Presumibilmente già fra il 1911 e il 1912 apre il «Nuovo Studio Artistico di Disegno e d'Arti Grafiche autorizzato di Gustavo Petronio»⁴ proponendosi come disegnatore di manifesti pubblicitari e cartoline. Sarà così incaricato nel 1921 di produrre una serie di tre francobolli dedicati alla celebrazione dell'annessione della Venezia Giulia all'Italia⁵. Parallelamente all'attività pubblicitaria, Petronio inizia a proporsi come illustratore grafico-umoristico e vignettista per le più note riviste satiriche triestine, comparando sino all'inizio degli anni Venti su «Marameo!», «Il Corso» e «La Coda del Diavolo».

Sono quelli gli anni di grande sperimentazione nel campo pubblicitario, che videro emergere parecchi personaggi di successo⁶. Tra questi certamente anche Petronio riscuote un sorprendente consenso disegnando le vicende di *Sor Arrigo e il suo tigrotto* per l'azienda alimentare Arrigoni di Trieste. A partire dal 1924, la serie animata si compone di quattro episodi muti in bianco e nero che venivano proiettati nelle sale cinematografiche di tutta Italia fino ad arrivare nel 1930 a produrre un quinto episodio che diventerà il primo cortometraggio animato sonoro italiano⁷, segnando un'importante innovazione nel campo dell'animazione nazionale. Nel mentre, il successo della serie di cortometraggi animati di Sor Arrigo convinse il «Corriere dei Piccoli» a portare il personaggio anche sulla carta stampata⁸, dove comparve per la prima volta nel 1929, diventando una presenza fissa per almeno vent'anni.

Nella nuova veste di autore e disegnatore di brevi storie umoristiche a fumetti, Petronio si trasferisce a Milano nel 1931, dove alcuni anni dopo fonda con Nino Pagot e Brunetto

3 Dobbiamo ringraziare Gualtiero Scalvini per gran parte delle informazioni biografiche e professionali recuperate sulla vita e l'opera di Petronio, che sono ricavate dalla sua ricerca di tesi (G. Scalvini, *Gustavo Petronio. Grafica Pubblicitaria, Fumetto, Disegno Animato*, 2015; relatore: prof. Leonardo Quaresima). Scalvini ha rintracciato alcune note biografiche grazie alle interviste al figlio di Gustavo, Glauco Petronio. Petra Marlazzi ha inoltre identificato il brevetto dell'Autarcolor e ha dedicato al sistema di colorazione una parte della sua tesi di dottorato (P. Marlazzi, *Hitherto intangible features. Questioni di materialità nella documentazione del restauro del film tra archeologia del reperto, pratiche materiali e rimediazione tecnologica*, Università degli Studi di Udine, 2021; supervisore: prof. Simone Venturini). Sul sistema colore, si è concentrato anche l'intervento presentato al convegno *Colour Photography and Film*: S. Bellotti, G. Sasso, S. Venturini, *Autarchic Colors: Preserving Gustavo Petronio's "Autarcolor" and the Chromatic Self-government of the Italian Animated Cinema of the late 1930s*, in B. Cattaneo (a cura di), *Colour Photography and Film: Sharing Knowledge of Analysis, Preservation, Conservation, Migration of Analogue and Digital Materials – Conference Proceedings*, Research Culture and Science Books (RCASB), s.l., 2023, pp. 31-40.

4 Così recita il cartoncino pubblicitario per l'apertura del suo studio in via Barriera 11 a Trieste.

5 Cfr. *Gustavo Petronio*, Fondazione Franco Fossati. Museo del fumetto e della comunicazione, https://www.lfb.it/fff/fumetto/aut/p/petronio.htm?utm_source=chatgpt.com, ultimo accesso: giugno 2025.

6 Cfr. G. Bendazzi, *Cartoons. Cento anni di cinema d'animazione*, Marsilio, Venezia 1992, p. 59; M. Bellano, *Allegro Non Troppo: Bruno Bozzetto's Animated Music*, Bloomsbury, London-Oxford 2021, p. 12.

7 Cfr. P. Zanotto, F. Zangrando, *L'Italia di cartone*, Liviana, Padova 1973, p. 17; A. Antonini, C. Tognolotti, *Mondi possibili. Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Il principe costante, Milano 2008, p. 92.

8 Sembrerebbe essere stato un *unicum* italiano, tra le serie o i personaggi di fumetti che hanno ispirato (o che si sono ispirati a) film muti. Cfr. A. Castelli, *Nuvole nel silenzio. Fumetti e cinema muto*, Comicon Edizioni, Napoli 2014, p. 20.

Del Vita la Rex Film⁹. L'esperienza si esaurisce in breve tempo, con la produzione di pochi personaggi pubblicitari che non ottengono il successo desiderato. Sono però questi gli anni in cui la sua attività sul "Corriere dei piccoli" è più fervente, grazie al fortunato ciclo umoristico con intenti propagandistici delle avventure di Zimbo e dell'amico cuoco Bomba, ma anche quelli in cui Petronio inizia alcune sperimentazioni sul colore¹⁰.

Arriverà lui stesso a depositare il brevetto per un «Procedimento per la colorazione delle pellicole cinematografiche a colori e dispositivo attuante questo processo»¹¹, con il nome di Autarcolor. Il procedimento consentiva di ottenere un effetto paragonabile alla tricromia, tecnica applicata ad alcuni cortometraggi animati e film pubblicitari tra il 1938 e il 1941¹². Così, nell'inquadramento della pubblicità e dei cortometraggi a colori di Petronio della fine degli anni Trenta, va sottolineata la loro intrinseca ed eccezionale novità della tecnica impiegata: un procedimento che, per l'epoca, costituiva un vero e proprio brevetto innovativo. Tanto più significativo risulta questo slancio creativo e tecnologico se si considera che tali esperimenti furono realizzati subito dopo l'introduzione della cosiddetta "Legge Alfieri" (Regio Decreto-Legge n. 1389 del 4 settembre 1938), che sanciva l'autarchia distributiva imponendo una chiusura culturale e commerciale¹³. L'impiego di questa tecnica rimase però piuttosto limitato a causa degli imminenti eventi bellici e delle difficoltà materiali legati alla tecnologia del mezzo. Nel 1942, l'Agfacolor prende piede in Italia. Viene utilizzato per tre corti a colore, *Anacleto e la faina* di Roberto Sgrilli, *Nel paese dei ranocchi* di Antonio Rubino e *Pulcinella e i briganti* di Luigi Giobbe e dei fratelli Cossio¹⁴, che ottengono grande successo sancendo così il successo della pellicola tedesca; la pellicola monopack semplifica notevolmente la lavorazione rispetto ai sistemi precedenti, segnando una netta battuta d'arresto per la ricerca brevettuale e la produzione di film a colori come l'Autarcolor di Petronio.

Nel 1941 Anton Gino Domeneghini, titolare dell'agenzia IMA (Idea-Metodo-Arte) avvia la produzione di *La rosa di Bagdad* (1949). Sulla base della sua lunga carriera nel cinema

9 Cfr. M. Giusti, *La costanza dà sempre buoni frutti. I cartoon pubblicitari dei Pagot tra il cinema e Carosello*, in R. Della Torre, M. Pagot (a cura di), *Un mondo perfetto. Le pubblicità cinematografiche dei fratelli Pagot*, Il Castoro, Milano 2005, p. 27.

10 A. Antonini, C. Tognolotti, *Mondi possibili*, cit., p. 96; preziose informazioni a riguardo provengono da un'intervista a Toni Pagot, raccolta da Camilla Ghirardato il 7 febbraio 1988 e condivisa da Roberto Della Torre, che ringrazio per la disponibilità.

11 Archivio Centrale dello Stato, Ministero delle Corporazioni, Ufficio della Proprietà Intellettuale, Brevetto 370680 (domanda 1507) depositato da Gustavo Petronio, Milano (439/508) il 17 febbraio 1939 ore 10.30, protocollato al Ministero in data 26 aprile 1939. Già datato 3 gennaio 1939, con riferimento bibliografico al *Bollettino della proprietà intellettuale*, 1939, 1111, 7-8, p. 387, da A. Friedemann, C. Caranti, (a cura di), *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia, 1894-1945*, Fert Rights, Torino 2006.

12 P. Zanotto, F. Zangrando, *L'Italia di cartone*, cit., p. 18.

13 Cfr. 4.7 1939: *l'autarchia*, in https://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/autarchia, ultimo accesso giugno 2025.

14 I primi due film sono presentati alla Mostra del Cinema di Venezia dello stesso anno mentre il terzo oggi è considerato perduto, cfr. A. Antonini, C. Tognolotti, *Mondi possibili*, cit., p. 94.

d'animazione, Petronio fu incaricato di dirigere la produzione del primo lungometraggio d'animazione italiano, tuttavia ne fu estromesso poco tempo dopo¹⁵.

Nell'immediato dopoguerra, insieme a Dino Attanasio, Petronio inizia a lavorare al nuovo progetto cinematografico, forse seriale, per rendere cinematograficamente le avventure di *Zimbo e Bomba* che aveva ideato per le pagine del "Corriere dei Piccoli." Attanasio lascia però l'Italia nel 1947 per trasferirsi in Belgio. Pur avendo richiesto a Petronio il diritto di proseguire i lavori all'estero, quest'ultima opera rimarrà incompiuta¹⁶.

La collezione Petronio tra frammenti filmici e digitali

Ed è proprio attorno a quest'ultimo soggetto che è interessante soffermarsi per presentare la collezione Petronio. All'interno di una grande scatola di latta sono stati infatti trovati trentatré frammenti di negativo camera, muti, riconducibili, come vedremo, proprio al cartone animato *Zimbo e Bomba*. Questa collezione – è necessario specificarlo sin dall'inizio – non è un corpus di oggetti raccolto, classificato e conservato da un solo individuo o ente, quanto piuttosto un insieme di frammenti sparsi, che stanno lentamente emergendo, ai quali cerchiamo qui di ridare una riorganizzazione, almeno digitale.

Se è vero che «collecting is a first step towards scholarship»¹⁷, la donazione da parte degli eredi dell'animatore triestino al Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale (DIUM) dell'Università degli Studi di Udine ha offerto un punto di partenza per iniziare a indagare il contributo di Petronio al panorama cinematografico italiano, specialmente nel campo dell'animazione e delle tecniche di colorazione¹⁸.

Complessivamente, la collezione filmica è composta da quarantacinque elementi su pellicola 35mm nitrato risalenti agli anni Trenta che comprendono materiali eterogenei: positivi e negativi, muti e sonori, in bianco e nero o a colori; inoltre, è presente un film di propaganda in 16mm che sulla scatola originale riportava il titolo *Un buon governo (Il buongoverno)*, A. Giannarelli e G. Tanferna, 1979). Tutte le pellicole sono state revisionate, riparate quando necessario, pulite e digitalizzate. Dopo di che, sono state collocate in scatole adatte alla conservazione a lungo termine.

15 Scalvini riporta parte delle interviste a Guido Zamperoni e Angelo Bioletto per riassumere il coinvolgimento di Petronio nella vicenda produttiva. Cfr. G. Bendazzi, *Mille e una notte e...una Rosa. Dossier sul primo lungometraggio italiano a colori*, in G. Bendazzi, G. Michelone (a cura di), *Il movimento ricreato*, Pluriverso, 1993, pp. 141-142.

16 Alcune informazioni a riguardo sono state ricavate da un blog che raccoglie un'intervista a Dino Attanasio probabilmente del 1999, consultabile in <http://aproposdebobmorane.net/viewtopic.php?t=4786>, ultimo accesso: giugno 2025.

17 B. Davis, *To Be Continued: Collecting Comics as Ouroboros / Ouroboros as Comics Collecting*, in L. Fischer (a cura di), *Recollecting Collecting: A Film and Media Perspective*, Wayne State University Press, Detroit 2023, p. 171.

18 Il fondo è stato depositato presso il laboratorio "La Camera Ottica" dell'Università di Udine ed è stato formalmente donato nel luglio del 2021. Ringraziamo per questo lascito gli eredi Giorgio Oreste Arena, Maria Clotilde Beatrice Arena, Laura Pivetti e Paolo Pivetti.

Il fondo dell'Università di Udine comprende alcuni cortometraggi riconducibili alla filmografia di Petronio, prodotti per aziende e venditori locali, difficili da datare con precisione: *Una partita ai birilli*, un corto animato, muto e in bianco e nero, realizzato per promuovere un negozio di ceramiche; *Le trovate di Meneghino*, un corto sonoro e a colori per pubblicizzare l'orologiaio e orefice Pierre Faquin & C., attraverso un teatrino di marionette; e, ancora, *Avventura poliziesca*, bianco e nero e a colori, che sponsorizza l'officina milanese di ricambi auto di un certo Annibale Monteverdi.

Altri elementi del fondo, invece, sono film pubblicitari a colori e sonori, destinati a promuovere prodotti distribuiti su scala nazionale, tra i quali *Notturmo*, che pubblicizza la Cera Rob per pavimenti. Troviamo poi due cortometraggi sonori di "Produzione Autarcolor", presumibilmente parte di una serie pubblicitaria animata dal titolo S.O.S.: il primo corto promuove il detersivo per bucato Persil, mentre il secondo, senza titolo e apparentemente incompleto, mostra un uomo sugli sci vittima di uno scherzo da parte di un coniglio.

Sono presenti anche alcune prove tecniche. Due elementi sembrano essere test di lavorazione animate: il primo, muto e in bianco e nero, mostra un uomo che cambia più volte fisionomia mentre il secondo, con una ragazza che balla, utilizza invece l'Autarcolor e il sonoro. Troviamo inoltre un assemblaggio di gag famigliari di Petronio con i figli e una breve sperimentazione con la doppia esposizione della pellicola.

Infine, un frammento di *Il segreto sparito* (*The Vanishing Private*, J. King, 1942), un cortometraggio della serie di film prodotti da Walt Disney Studios durante la Seconda guerra mondiale, in cui Paperino è protagonista in situazioni comiche legate alla vita militare¹⁹.

La collezione filmica è accompagnata da un altro insieme di fonti primarie legate alla produzione cinematografica di Petronio che conserva documenti preziosi come lettere, contratti e appunti di lavorazione, che hanno permesso di comprendere il lavoro tecnico-artistico di Gustavo Petronio nella produzione di film d'animazione e nei sistemi di colorazione relativi al contesto milanese e italiano tra gli anni Trenta e Quaranta.

Questa parte della collezione è però stata smembrata, arrivando perfino a vendere singole pagine degli storyboard, che sono state acquistate da vari collezionisti e appassionati. Ha avuto così avvio una dispersione della collezione, che ha ritrovato una propria forma in quello che Abigail De Kosnik definirebbe un *rogue archive*²⁰, realizzato da un "archivista improvvisato", che ha acquisito parte di questi materiali dagli eredi e da vari altri collezionisti tra Milano, Trieste e il Belgio. La digitalizzazione delle tracce fotografiche, scattate dal collezionista, rappresenta una risorsa fondamentale per la conservazione della memoria culturale e offre una nuova modalità di fruizione, più accessibile e diffusa. La sua operazione di digitalizzazione e condivisione online è segno di una visione lungimirante, che

19 Cfr. M. Lyons, *Duck and Cover: Donald's World War II Short Subjects*, "Cartoon Research", 25 Nov. 2015, <https://cartoonresearch.com/index.php/duck-and-cover-donalds-world-war-ii-short-subjects/>, ultimo accesso: giugno 2025.

20 A. De Kosnik, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, The MIT Press, Cambridge 2016. Una prima definizione in questi termini è stata presentata in S. Bellotti, G. Sasso, S. Venturini, *Autarchic Colors*, cit.

ha così garantito la preservazione, almeno digitale, di una parte della collezione Petronio, rendendola accessibile, prima di rivendere nuovamente questi materiali²¹.

Nello specifico, questa “collezione non autorizzata” comprende elementi eterogenei che abbiamo provato a raggruppare e catalogare come segue.

Innanzitutto, il materiale promozionale del sistema Autarcolor, utilizzato per produrre «Disegni animati pubblicitari a colori», che riproduce i protagonisti dei corti animati prodotti da Petronio, insieme a un campionario di applicazione del metodo: una raccolta di fotogrammi estratti dalle pubblicità da lui prodotte, su cui vediamo applicato il metodo brevettato.

È poi presente il dattiloscritto di un «Trattamento pratico per lo sfruttamento commerciale del cartone animato corti e lunghi metraggi» [sic.] di Sandro Angelini intitolato *Appunti per la lavorazione del cartone animato a colori*.

La corrispondenza comprende parte del carteggio tra Petronio e i principali personaggi che hanno segnato la sua carriera milanese. Tra questi, Nino Pagot, Franco Bianchi – il direttore del “Corriere dei Piccoli” – e Anton Gino Domeneghini, oltre a una lettera dell’ENIC – Ente Nazionale Industrie Cinematografiche – che comunica la spedizione di una copia del film pubblicitario *Montecatini*, e la ricetta per il bagno del viraggio verde.

Tra i materiali legati alla produzione animata, la collezione comprende il trattamento per il corto animato *Tic e re birillo*, e due storyboard non identificabili: il primo sembrerebbe pubblicizzare il DDT, mentre il secondo un produttore di materassi. Inoltre, troviamo il soggetto di *Tambo, Timbo e Timba nel castello incantato*, un «disegno animato della serie “I sogni”», che nello storyboard troviamo però rinominato *Zimbo, Zimba e Bomba nel castello incantato*. Questo archivio “selvaggio” unisce i due materiali a una lettera datata 10 dicembre 1935 indirizzata a Franco Bianchi, nella quale Petronio esprime l’intenzione di realizzare un primo cartone animato per una eventuale serie di «fuori programma con le macchiette “Zimbo”, “Zimba” e “Bomba”» e chiede al direttore l’autorizzazione al progetto²². Collochiamo in questa categoria altri disegni di prova degli stessi personaggi, appartenenti a un racconto differente.

Questa raccolta online risulta quindi come il prodotto di pratiche di collezionismo, memoria culturale e cultura fandom nell’era digitale che si configurano come un valido surrogato per le medesime operazioni compiute fisicamente, fondamentali per preservare e tramandare diverse fonti primarie altrimenti difficili da rintracciare e studiare²³. Pur essendo materiali collaterali alla collezione filmica, la loro importanza non è secondaria. È infatti questo un caso in cui i paratesti svolgono un ruolo di enorme supporto per collocare e ricollocare la figura di Petronio e la sua produzione all’interno della società milanese a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, e per aiutare chi oggi studia ciò che resta della sua collezione.

21 Si tratta del lavoro compiuto da un collezionista e storico di Saronno, che ha poi a sua volta rivenduto questi materiali ad altri collezionisti, online e in mercati dell’usato.

22 Nella corrispondenza troviamo la risposta di Bianchi del 13 dicembre 1935, che conferma di non avere nulla in contrario alla trasposizione animata dei personaggi.

23 Cfr. A. De Kosnik, *Rogue Archives*, cit.

Essi, in quanto *ephemera*, contribuiscono a stabilire una connessione costruttiva con il testo primario²⁴. In tal senso, è possibile parlare anche di “ricostruzione” di un testo originario. Grazie allo studio e alla sistematizzazione di questi frammenti dispersi della collezione di Petronio, nonché alla natura transmediale – tra fumetto e cinema – che caratterizza la sua intera produzione, è stato possibile riscoprire un film d’animazione italiano perduto. La ricostruzione del presunto montaggio originale di *Zimbo, Zimba e Bomba nel Castello Incantato*²⁵ sarà condotta dal laboratorio dell’Università di Udine “La Camera Ottica”. Il gruppo di ricerca si occuperà dell’analisi comparativa tra i rulli negativi, lo *storyboard* e la sceneggiatura sopracitate con l’obiettivo di verificare corrispondenze e discrepanze tra le fonti per restituire una versione del film quanto più vicina a quella concepita originariamente. Sebbene i negativi all’interno della scatola siano ben conservati, non ci sono tracce di una colonna sonora originaria né tantomeno sappiamo se l’intenzione di Petronio – e di Attanasio – fosse quella di portare sul grande schermo gli stessi colori del “Corriere dei Piccoli”, forse riprodotti con il processo Autarcolor.

Considerazioni finali

Le tracce lasciate dalla collezione Gustavo Petronio, oggi dispersa tra collezionisti e archivi frammentari, rappresentano una testimonianza preziosa di una figura trascurata del cinema d’animazione italiano. La memoria del suo lavoro, pur smembrata, restituisce il profilo di un autore che ha attraversato tre decenni di produzione animata, distinguendosi per la rigorosa sperimentazione nell’uso precoce del suono e del colore e per l’integrazione originale di linguaggi diversi, tra fumetto, cinema e grafica pubblicitaria.

La collezione è qui studiata in gran parte grazie al lavoro di collezionisti che, come custodi inconsapevoli, hanno raccolto compulsivamente oggetti potenzialmente destinati alla dispersione se non ricollocati nel loro contesto di origine. Gli elementi che la compongono sono *ephemera* che passano di mano in mano, tra vari collezionisti che si appassionano alla loro storia per un certo tempo e cercano di riunire quanti più frammenti vi appartengono²⁶; ma che per la stessa logica, in seguito, rivendono – ai mercatini delle pulci o su siti di *e-commerce* –, talvolta frammentando ulteriormente la collezione. In questa dinamica, si ritrovano «meccanismi di accesso, selezione e affezione simili al consumo di un prodotto sullo scaffale dotato di una data di scadenza e perciò un simile rapporto con la sua deperibilità»²⁷

24 S. Pesce, P. Noto, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Politics of Ephemeral Digital Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*, Routledge, London-New York 2016, pp. 1-12.

25 Il testo di partenza che ispira Petronio sarebbe, con ogni probabilità, uno degli episodi della saga Disney del periodo, *Topolino e Orazio nel castello incantato (Mickey Mouse in Blaggard Castle)*, edito da Nerbini nel 1935.

26 Recentemente un collezionista milanese ha infatti ritrovato alcuni disegni in vendita a un mercatino delle Pulci, tra i quali un bozzetto con il nome Gustavo Petronio ricollegabili al corto *I fari del direttissimo* realizzato per una pubblicità della crema per calzature “Marga” della ditta Sutter.

27 S. Pesce, *Effimero, ephemera ed eternità nella cultura della celebrità*, in M. Comand, A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell’Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, p. 373.

che tuttavia operano, anche in modo involontario, come custodi di un passato e di una memoria culturale che si frantuma ad ogni passaggio di proprietà.

Riconsiderare oggi Petronio non significa solo ricostruire il fondo disperso di un autore dimenticato, bensì riconoscere alla collezione un valore critico più ampio, invitandoci a riflettere su come la memoria del cinema possa essere preservata e valorizzata, nonostante le difficoltà, e su come i collezionisti e le pratiche archivistiche contemporanee possano dare vita a nuove modalità di accesso e comprensione del patrimonio culturale cinematografico.