



Ecrime

via del circuito 65 Pescara (PE) CAP 65121
Sede operativa Via Fausto Maria Martini 18A 00123 roma
www.nerocrime.com

Corso di Scienze Forensi 6ed-

TITOLO

Il caso Girolimoni dalla cronaca allo schermo

Relatore: *Armando Palmegiani*

Tesina di Laurea di:
Elisabetta Randaccio
eli_randaccio@yahoo.it

Anno di svolgimento 2022

Il rapporto tra cinema, cronaca nera e criminalistica è complesso e, come spesso succede, arte e realtà si incrociano con risultati, nello stesso tempo, variabili e stimolanti. Senza dilungarci sull'argomento, che merita ragionamenti e approfondimenti meglio articolati, si possono osservare alcune categorie generali nel rapporto tra la settima arte e la cronaca nera. Un approccio è il cosiddetto "instant movie", ovvero la trascrizione sullo schermo, quasi in tempo reale, di un crimine, magari eclatante. Nella maggioranza dei casi, i risultati ottenuti da questo genere non sono particolarmente rilevanti. Pensiamo, per fare qualche esempio, ai mediocri *Il mostro di Firenze* di Cesare Ferrario (1986) o *Mamma Ebe* (1985), pur diretto da un importante regista come Carlo Lizzani¹. È, infatti, quasi un azzardo riflettere sulla genesi e la struttura di un delitto nell'immediato, spesso provocando confusione nello spettatore meno avvertito.

Un vero e proprio filone (soprattutto nelle produzioni hollywoodiane) è quello incentrato sui "serial killer", in tutte le sue variabili psicopatologiche con riferimenti a avvenimenti reali, ispirati alla cronaca o a testi letterari. In una casistica filmica così ampia, sicuramente di gran successo, troviamo opere molto diverse tra loro per valore contenutistico e artistico. Certo, nello studio di un fenomeno criminale, che, molto genericamente, viene sovrapposto allo sviluppo della rivoluzione industriale con le sue conseguenze sociali ed economiche (in questo senso, la drammatica e misteriosa vicenda di Jack lo squartatore diventa "la madre" di tutti i delitti seriali) e, quindi, inteso come una sorta di specchio distorto della realtà contemporanea e dell'inconscio collettivo, alcuni film possono soddisfare anche lo studioso, il criminologo, non solo il giornalista o il comune spettatore. Pensiamo, tra gli altri, alle suggestioni e alle riflessioni insite in un capolavoro come *Shining* di Stanley Kubrick (1980).

Quando, poi, la cronaca si cristallizza, quando gli sceneggiatori e i registi possono accedere ad atti e a fascicoli, quando si può saldare una ricerca puntuale ad analisi, magari discutibili, ma interessanti e non solo ancorate alle suggestioni e alle fantasie, possono originarsi film di interesse notevole, che creano spunti per ragionamenti profondi o avvii per nuovi studi. Questo è un genere che, in Italia, ha dato risultati assai significativi, alcune volte eclatanti. Si veda *Sacco e Vanzetti* (1971) di Giuliano Montaldo, capace di far riaprire il caso negli Stati Uniti, dove si arriverà a riabilitare finalmente i due emigrati italiani. Oppure si pensi all'impatto sociale e emotivo di film come *Il muro di gomma* (1991) di Marco Risi sul disastro di Ustica o, negli Stati Uniti, *JFK* (1991) di Oliver Stone.

In questo contesto di narratologia cinematografica, troviamo *Girolimoni, il mostro di Roma* di Damiano Damiani, su un caso di cronaca che segnò realtà, inconscio e persino linguaggio dell'Italia del primo ventennio del novecento. Ma come Damiani ha affrontato la vicenda? Quanto gli avvenimenti reali sono stati elaborati per diventare materiale cinematografico? Si tratta di un film che può stimolare una riflessione criminalistica? Per intraprendere tale analisi, ci sarà di fondamentale supporto, l'esauriente testo di Fabio Sanvitale e Armando Palmegiani *Un mostro chiamato Girolimoni*², che ripercorre la storia, sia con l'analisi degli atti sia con le tecniche investigative contemporanee.

¹ Carlo Lizzani è stato un regista che, nella sua eclettica carriera, si è spesso rivolto alla cronaca recentissima, con risultati alterni, ma sempre con la necessità di intervenire sul sociale. In questo senso, ricordiamo, tra gli altri, *Svegliati e uccidi*, 1966, sulla vicenda del rapinatore Luciano Lutring, *Banditi a Milano*, 1968, sulla banda Cavallero, *Barbagia. La società del malessere*, 1969, sul bandito sardo Graziano Mesina, *Crazy Joe*, 1974, sul gangster Joe Gallo.

² F. Sanvitale, A. Palmegiani, *Un mostro chiamato Girolimoni*, Roma, Sovera Edizioni, 2011.

Intanto bisogna dire che, all'inizio degli anni '70, quando il regista Damiano Damiani e i suoi sceneggiatori Fulvio Gicca Palli e Enrico Ribulsi decisero di realizzare il film, le peculiarità del caso cronachistico e giudiziario "Girolimoni" erano praticamente dimenticate. Certo, un solo particolare rimaneva diffuso di quella triste vicenda, paradossalmente di tipo linguistico. Infatti, "A Roma e dintorni, ma non solo, il nome 'Girolimoni' viene usato come sinonimo di pedofilo..."³. Insomma, seppure cancellato nella memoria storica, il nome di chi fu accusato ingiustamente di stupri e di sette omicidi di bambine, rimaneva indelebile nella lingua quotidiana come lemma resistente tra l'insulto e l'ironico sberleffo. Damiani, comunque, decise di affrontare la trascrizione di uno degli errori giudiziari maggiormente eclatanti della storia d'Italia, cercando di realizzare un film rigoroso nei contenuti, ma sostanzialmente popolare. In questo senso, la drammaturgia cinematografica impone la sintesi, perciò la pellicola prende avvio con la vicenda delittuosa già in corso e, spesso, l'elemento riassuntivo si incarnerà in alcuni episodi e personaggi per non appesantirne la fruizione. Così, la scena iniziale ci mostra uno dei tentativi della polizia per incastrare il mostro: si scelgono bambine dall'orfanotrofio per attirare il pedofilo. Infatti, "venivano fatti giocare in strada dei bambini, presi dagli orfanotrofi, sotto sorveglianza, per fare da esca"⁴. Nella sequenza suddetta viene scartata una bambina - la quale, di conseguenza, fa una scenata eccessiva di pianto -, troppo carina e ordinata, perché assai lontana dal modello delle vittime del "mostro". Questo ci porta ad osservare come la parte riguardante la ricostruzione del contesto urbanistico, ma soprattutto sociale (fondamentale nella analisi del crimine) sia, nella pellicola di Damiani, estremamente curata, grazie anche alle scenografie di Umberto Turco e ai costumi di Mario Ambrosino, ma soprattutto alla bella fotografia di Marcello Gatti, che, contrassegnata da colori ocra, ci riporta alle atmosfere della Roma "trasandata" di quegli anni. Il regista riesce ad evidenziare il cuore degradato della capitale, dove vive una popolazione in difficoltà economiche: operai e lavandaie, gente che sopravvive alla giornata, mangia poco, vive in ambienti malsani, poco igienici, ma mette al mondo tanti figli. Ed ecco come i bambini (anche quelli piccolissimi) siano, in genere, forzatamente, lasciati soli in casa o per strada, a giocare, affidati ai più grandicelli, bambini anch'essi e, dunque, facilmente distraibili. Non è una situazione esclusivamente romana: mentre, in quegli anni, nelle classi sociali più elevate e pure nella classe media inizia a imporsi l'idea dell'infanzia come età da proteggere, da considerare assai differente dall'età adulta, ancora nel proletariato e nel sottoproletariato italiano i piccoli dovevano partecipare, come i più grandi, al sostentamento della famiglia o, comunque, dovevano divenire presto autonomi. Anche il Borgo e i suoi dintorni, quartiere dove avvengono le "scomparsa" delle piccole vittime, "rimaneva un'area essenzialmente popolare, dove c'erano tanti bambini che potevano essere preda. Tanti bambini per strada e tante case povere..."⁵. Damiani ci racconta questi luoghi: case, osterie, piazze, strade che diventano sterrate e fangose verso il fiume e campagna aperta nella prima periferia della capitale. D'altronde, l'episodio reale di Celeste Tagliaferri, di 17 mesi, declinata nel film con un finale diverso, rapita dal suo lettino in pieno giorno, perché lasciata incustodita dalla nonna intenta a lavare i panni nel cortile, non mette in evidenza solo l'audacia del mostro (probabilmente disturbato, poi, non porterà a completo compimento il suo perverso delitto), ma anche una situazione tipica: Celeste non è stata abbandonata per negligenza, è stata lasciata a trastullarsi da sola, perché c'erano altri oneri familiari da risolvere. Damiani, in seguito, ci descrive realisticamente l'angoscia della folla alla ricerca della bambina: "via dei

³ <https://it.wikipedia.org/wiki/GinoGirolimoni>

⁴ F. Sanvitale, A. Palmegiani, cit. p. 164

⁵ idem p. 45

Corridori che si anima di colpo di popolani che strillano e che cercano di capire cos'è successo"⁶. Il regista, in seguito, intelligentemente aggiunge altri particolari sul rapporto esistente tra bambini e adulti, mostrando quanto i problemi economici e sociali provochino un degrado anche nelle relazioni tra genitori e figli. Nell'episodio che sintetizza in un solo omicidio (quello della Biocchetta) elementi di altri, vediamo una bambina minuta, vestita con abiti leggeri e il fratellino maggiore costretti a stare per strada, mentre peraltro fuori piove, ad aspettare che il padre violento e aggressivo abbia un rapporto sessuale con la madre. I figli sembrano non contare nulla e, se quando scompaiono, scoppia una tragedia, e come se sia necessario esplicitare nelle urla, nei pianti e nella disperazione, sentimenti e impulsi prima trattenuti o repressi. Il desiderio di vendetta sembra la cristallizzazione di un inconscio collettivo confuso e immaturo. Sempre servendosi della categoria della sintesi, Damiani utilizza l'episodio (nella prima parte del film) del vetturino Sterbini per sottolineare l'aspetto impulsivo e forcaiolo di una folla scatenata desiderosa di farsi giustizia da sé. Nella pellicola, Sterbini inseguito, ancora una volta, dai suoi concittadini scatenati, che sospettano essere, con prove sommarie, il pedofilo assassino, si uccide davanti a tutti con l'acido muriatico, lasciando la folla attonita e sconvolta. È un modo per mostrarci i prodromi della "follia collettiva", che porterà alle assurde accuse nei confronti di Girolimoni. In realtà, Palmegiani e Sanvitale, nel loro testo, ci raccontano diversamente l'episodio: "A tutto questo si aggiungeva la faccenda di Sterbini, di Amedeo Sterbini, un vetturino di trentotto anni che avevano ritrovato steso rantolante a terra a Trastevere, in Piazza San Cosimato, a mezzogiorno del tre luglio. Stava male, aveva tutta la bocca bruciata. Quando gli chiesero che fosse successo, si capì a stento che aveva ingoiato un bel po' di acido muriatico, per farla finita nel modo più atroce possibile... s'era convinto, a torto o a ragione, che nel quartiere tutti lo additassero come l'assassino delle bambine"⁷.

Oltre al contesto sociale, Damiano Damiani presenta una forte attenzione per quello politico, a cui, senza sbagliarsi, attribuisce la responsabilità degli svariati delitti e delle accuse a Girolimoni. Quando viene uccisa la prima bambina, infatti, è il 1924 e in Italia il momento politico è di inquietante crisi. Nel 1922, dopo la marcia su Roma, il re Vittorio Emanuele III ha affidato a Benito Mussolini la carica di capo del governo. Il Parlamento è ancora in vita, ma il clima di violenza e minaccia avvelena l'atmosfera politica e la stabilità dell'opposizione. "Tutti, manganello alla mano, si lanciano alla ricerca del 'reale'. E le forze dello Stato ne aprono le vie. Le opposizioni resistono solo a mezzo della stampa"⁸. Questa situazione drammatica culminerà nel 1925 con il delitto Matteotti, l'Aventino dell'opposizione e la dichiarazione di Mussolini di assunzione della "responsabilità politica, morale e storica" dell'omicidio, sancendo l'inizio della dittatura fascista.

Damiani, per tutto il film, inserisce elementi che aiutano a definire la cornice politica: la presenza delle camicie nere, il linciaggio dell'attentatore del Duce, Anteo Zamboni, i poliziotti e i gerarchi detentori del potere perché sostenitori convinti della politica fascista. In alcune scene, trova spazio anche Mussolini (interpretato da Luciano Catenacci). D'altronde, la ricerca di un capro espiatorio che chiudesse una vicenda scomoda per il regime, spiega il frettoloso, con punte di vera assurdità, impianto accusatorio costruito contro Girolimoni. Quest'ultimo appare nel film dopo circa venti minuti, sottolineando come il regista abbia voluto soffermarsi sul contesto (e pure su una sua ipotesi della responsabilità dei crimini di

⁶ idem p. 53

⁷ idem p.30-31

⁸ E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Milano, Mondadori, 1976, p. 148

cui si dirà in seguito), prima di presentare il "profilo" del suo protagonista, senza alcun cedimento al divismo dell'attore principale, sicuramente uno dei motori di attrattiva del film per il pubblico di massa. L'interprete di Girolimoni è, infatti, Nino Manfredi, all'epoca uno degli attori maggiormente popolari, colonna del cinema italiano. Manfredi, nell'anno del lungometraggio di Damiani, esordisce come regista in *Per grazia ricevuta*, pellicola di enorme successo e, ormai, può scegliere anche ruoli complessi, fuori dagli stereotipi della commedia all'italiana, che ha contribuito al suo trionfo commerciale. Si tratta, comunque, di un interprete intelligente e preparato culturalmente, il quale riusciva a definire pure con tratti di ambiguità, oltre che di melanconia, i suoi personaggi. Così, insieme a Damiano Damiani costruisce un profilo di Girolimoni credibile. Ce lo mostra come una sorta di tipico *viveur* degli anni venti: bell'uomo curato nel fisico, attratto dalle donne, con cui ha un certo successo, fotografo per hobby⁹, ma anche, per il suo lavoro di tirapiedi di avvocati ("fa il produttore di affari in materia infortunistica"¹⁰) viene disegnato in maniera più squallida, con una sorta di doppiezza, tipica del classico italiano medio cinematografico.

Damiani e Manfredi affrontano la parte centrale del film con le accuse a Girolimoni, il suo arresto, le testimonianze vere e false attraverso una struttura di sceneggiatura e di interpretazione efficace, anche per mezzo della già citata categoria della sintesi. Viene ritagliata una parte notevole alla figura di Giovanni Giampaoli, uno degli accusatori di Girolimoni, suo ex "amico" e commilitone. Questo personaggio, assume, nello svolgersi della vicenda del film, l'esemplarità di un mediocre arrivista, che sfrutta il caso Girolimoni per far carriera nella gerarchia poliziottesca fascista, emblema di chi supportava il regime per interessi personali, cinicamente disinteressato a qualsiasi valore collettivo. In questo senso, è un altro elemento del ragionamento "civile" pensato da Damiani e dai suoi sceneggiatori. Sanvitale e Palmegiani ci mostrano il brigadiere Giampaoli come il primo che sospetta pesantemente di Gino Girolimoni. Lo conosce, come si è già detto (ma questo aumenta l'ambiguità della sua convinzione), per cui "ora che ha identificato nell'ex bersagliere ciclista, nel sor Gino l'uomo misterioso, il brigadiere, che si è distinto finora nella repressione di anarchici e comunisti, propone e ottiene un servizio di controllo per tenerlo sott'occhio"¹¹. Giampaoli individua la macchina verde di Girolimoni (ma certo non erano tante le auto possedute da privati in quell'epoca), oggetto di una segnalazione precisa. Nel film, tale episodio è, nello stesso tempo, esplicito, ma non del tutto simile alla realtà. Nella pellicola di Damiani, infatti, un ossessivo marito geloso di una fascinosa moglie intercetta un bigliettino a lei rivolto attraverso la giovanissima domestica. Da qui, la "vendetta": l'uomo denuncia Girolimoni (l'uomo della macchina verde) di aver tentato seduzione e abuso della camerierina, obbligando quest'ultima con la forza a testimoniare il falso, fornendo agli inquirenti, una "prova" della personalità perversa dell'accusato. Nella realtà, invece, "non sapremo mai se la storia si sia svolta differentemente, se Girolimoni i gesti e gli ammiccamenti li abbia piuttosto fatti alla signora Cecilia, che le cronache ci descrivono come una bella signora, molto curata. Potremmo supporre che Gino volesse dare alla bambina proprio dei bigliettini per la propria padrona"¹². Comunque, c'è da dire come, nel

⁹ Nelle "prove" contro Girolimoni vanno inserite "le molte fotografie sia raffiguranti bambine, ma anche quella che ritrae il punto di ritrovamento del cadavere della piccola Elsa Berni, trovate 'nascoste' in casa sua" F. Sanvitale, A. Palmegiani, cit, p. 82

¹⁰ idem p. 75

¹¹ idem p. 74

¹² idem p. 73

proscioglimento delle accuse nei confronti di Girolimoni, nel marzo del 1928, rimase il reato di oltraggio al pudore per aver mostrato i genitali alla camerierina.

Nel film si sintetizza con acutezza il calvario di Girolimoni nei mesi trascorsi in prigione con i tentativi di farlo confessare mediante metodi violenti e con la sua volontà di resistere¹³ e di cercare di rintuzzare le testimonianze platealmente inconsistenti. Viene messo in evidenza come fosse necessario "costruire su Girolimoni la figura del colpevole, nella disperazione di non averne ancora uno"¹⁴. Sono, inoltre, descritte le testimonianze di Anna Del Signore e di un oste, il quale ha creduto di vederlo mesi prima nella sua taverna in compagnia di una delle piccole vittime. Per quanto riguarda quest'ultimo episodio, il film racconta realisticamente come andarono gli avvenimenti: Massaccesi, l'oste, riconobbe, per quanto con esitazione, Girolimoni, anche se qualche settimana dopo, si presenterà agli inquirenti il vero avventore, un uomo di Udine, il quale, all'inizio, non verrà creduto e per questo si farà qualche giorno di carcere "per aver intralciato le indagini con le sue chiacchiere confuse"¹⁵. Dopo le dichiarazioni della nipotina, scambiata per una delle vittime, questa accusa cadrà con grande sconcerto della polizia. Nella pellicola, comunque, la figura dell'oste e della sua falsa testimonianza, serviranno a Damiani per alcune scene dell'ultima parte del film, quando Girolimoni avrebbe "sfruttato" il senso di colpa del taverniere per mangiare gratis nella sua osteria, una idea della sceneggiatura vicina a quelle tipiche della commedia all'italiana.

La testimonianza di Anna Del Signore viene, nella pellicola, riassunta nella breve, ma intensa descrizione della ragazzina, che fu una delle poche vittime in grado di sfuggire al "mostro". Damiani, con pochi tratti, ce la mostra come una piccola narcisista desiderosa di protagonismo, insomma non molto lontana dalla realtà, se è vera la descrizione fatta dalla cronaca dell'epoca come una "bambina particolarmente esuberante", per quanto Anna sia solo, appunto, "una bambina non tutelata, che viene gettata in pasto ad un sistema pur non avendo lo spessore, per la sua giovane età, per sostenerlo. Anna... è un'altra vittima dell'assassino"¹⁶.

Il libro di Sanvitale e Palmegiani, poi, dedica interessanti pagine all'inchiesta sul "mostro di Roma" condotta da un investigatore straordinario e dalla vita avventurosa quale fu Giuseppe Dosi. Il poliziotto si concentrò, per molto tempo, con risultati sicuramente interessanti, seppur non definitivi, su un pastore anglicano Ralph Lyonel Brydges, che supponeva essere l'autore dei delitti romani. La sua indagine va apprezzata perché, per la metodologia del periodo storico, estremamente accurata, per quanto, poi, non convincente nella ipotesi finale. In ogni caso, gli procurò seri problemi personali e lavorativi. Mai convinto della accusa a Girolimoni, presentò un suo dossier, addirittura spedito a Mussolini, il quale evidentemente non gradì, visto che Dosi fu, poco dopo, messo a riposo e, in seguito, arrestato nonché, addirittura, per diciassette mesi, chiuso in un manicomio! Quello che dopo la guerra diventerà uno dei propugnatori dell'Interpol, insomma, pagò amaramente il suo inseguire l'assassino delle bambine romane, mentre il suo principale indiziato, il Brydges, trascorso un breve periodo di reclusione, riuscì ad andare via dall'Italia. Di questa svolta di indagine rimane, nella pellicola, ben poco. La figura di Dosi potrebbe essere vagamente evocata in uno dei commissari partecipanti alle indagini su Girolimoni, che appare innocentista e assai

¹³ "Ma io tenevo testa a tutti!", idem p. 84

¹⁴ idem p. 89

¹⁵ idem p. 84

¹⁶ idem p. 89

critico nei confronti dei metodi poco scientifici della polizia, mentre Brydges potrebbe incarnarsi in uno degli episodi ambientati subito dopo la liberazione di Gino. Manfredi-Girolimoni ha l'appuntamento con un giornalista "amico" in un parco di Roma. Dopo aver criticato aspramente il comportamento della stampa nei giorni delle accuse nei suoi confronti, Gino, insieme al giornalista, assiste a un tentativo di adescamento di una bambina tedesca da parte di un prete protestante. Sventata la seduzione, Girolimoni capisce che non è possibile accusare il pastore per questo episodio. Come sarebbe, poi, accaduto che un uomo parlante una lingua straniera potesse convincere delle bambine, a stento comprendenti l'italiano? In ogni caso, questa è l'unica labile traccia rimasta, nell'opera di Damiani, dell'opzione Brydges.

A questo punto, accenniamo alla ipotesi del film sull'assassino. Damiani e i suoi sceneggiatori, senza voler essere portatori di verità, ma esclusivamente giocando su un'idea di fiction, nella prima parte della pellicola, immaginano come il "mostro" di Roma fosse uno psicotico abitante del Borgo, protetto dalla famiglia e, soprattutto, dalla madre. Questo giovane serial killer "disorganizzato", attratto dalle piccole prede, avrebbe ucciso stimolato da situazioni di tipo sessuale e la sua identificazione sarebbe stata evitata proprio perché abitante nel quartiere e perché aiutato dai familiari. Nel film, in realtà, questo filone narrativo, viene presto abbandonato per dare spazio alla vicissitudine di Gino Girolimoni, tranne una scena quasi a conclusione del film. Semmai l'idea di un omicida residente nei quartieri delle "scomparsate" potrebbe avere dei riscontri come presunto territoriale, ovvero persona con esperienza di strade particolari, degli argini selvaggi dei fiumi, persino della conoscenza delle vittime, che lo seguono infatti senza particolari esitazioni. Inoltre, c'è l'episodio della Tagliaferri, rapita, senza che nessuno se ne accorgesse, dal lettino della sua camera oppure le dichiarazioni del padre di Amanda Leonardi sulla "persecuzione" nei confronti della figlia, sin da piccolissima. Insomma, la teoria del film, non approfondita a dovere, si basa, però, su suggestioni intriganti.

Le ultime scene della pellicola in esame ci raccontano, ambientate negli anni '70, l'ultimo periodo della vita di Gino Girolimoni. Sicuramente, si tratta della parte maggiormente debole del film, una sorta di morale didascalica, dove l'interpretazione di Manfredi è eccessiva¹⁷. Certamente, la vita di Girolimoni, per quanto scagionato da ogni imputazione, fu un'esistenza infelice, schiacciata anche dallo stereotipo linguistico (e sociale) che confondeva un innocente con il colpevole. Come ci sottolineano Sanvitale e Palmegiani, il caso Girolimoni non fu solo un problema politico, ma fortemente culturale, "Culturale, nel senso di un'adesione preconcepita all'idea che un 'mostro' era in giro e andava fermato ad ogni costo. Culturale, perché quando si crea una follia urbana poi non la si può più fermare"¹⁸.

¹⁷ Il film, quando uscì, fu accolto tiepidamente dalla critica, che trovò, peraltro, delle similitudini, tra il caso Girolimoni e quello coevo di Pietro Valpreda. Per citare una recensione tra le tante: "...tutto in un amalgama troppo lambiccato per essere convincente..." T. Kezich in "Panorama", ora in *Il millefilm*, Milano, Il Formichiere, vol. 1, p. 261

¹⁸ F. Sanvitale, A. Palmegiani, cit. P. 165