USCENDO DAL CINEMA

One for the money, two for the show

La Moula di Jérôme Pierrat.

di *Lucrezia Lauteri* — 14 Settembre 2026

Tre regole: non prendere parte agli affari, non parlare dei criminali alla polizia e della polizia ai criminali, non filmare la violenza esercitata sulle persone. Sono le condizioni poste all'inizio di *La Moula* da Jérôme Pierrat, primo lungometraggio di finzione dell'autore, giornalista investigativo e documentarista che da anni lavora negli ambienti della criminalità organizzata. Nel passaggio alla finzione, però, Pierrat non abbandona né il proprio mestiere né la posizione dalla quale ha imparato a guardare: entra nel film, presta il proprio nome e il proprio corpo al reporter protagonista e, soprattutto, gli affida la camera attraverso cui quasi tutto ciò che accade può essere visto. Regista, giornalista e personaggio finiscono così per sovrapporsi in una figura che è insieme dentro e fuori dall'immagine.

La *moula*, nell'*argot* francese, è la grana, il denaro: ciò che mette in moto l'intero sistema di scambi, attese e tradimenti attorno al quale il *mockumentary*, basato sull'escamotage delle riprese ritrovate dopo la scomparsa del reporter, si costruisce. Il noto trafficante Charlie e i suoi uomini aspettano l'arrivo nel porto di Marsiglia di tre tonnellate di cocaina provenienti dalla Colombia, un ultimo colpo prima di ritirarsi. La droga da spacciare in Francia serve per garantire al gruppo abbastanza denaro per

salvare un amico in ostaggio di alcuni narcotrafficanti sudamericani. Un'operazione che Jérôme-personaggio vuole documentare, ritenendo di poter ottenere qualcosa di molto prezioso dalla vita dei gangster: immagini capaci di rilanciare la sua carriera, risollevandolo dalla crisi. Il reporter può seguirli, vivere con loro, assistere alla preparazione dell'operazione, registrare la loro quotidianità, promettendo però di rimanere fuori dagli eventi dei quali è spettatore.

Pierrat porta nel lungometraggio non soltanto ciò che ha imparato durante le sue inchieste reali, ma il metodo stesso con cui queste si costruiscono. **La finzione gli permette di superare i limiti materiali del reportage, e di immaginare quel che accade dietro le quinte di un mondo in cui l'accesso della macchina da presa non potrà mai essere totale**.

La Moula non vuole soltanto raccontare una realtà criminale attraverso una forma pseudo-documentaria: cerca di produrre nello spettatore l'impressione che quella realtà stia accadendo davanti alla camera. Il *mockumentary* sfrutta convenzioni associate al documentario: la camera a mano, l'immagine imperfetta, le improvvise interruzioni, le voci che si sovrappongono, la sensazione che qualcosa possa sfuggire all'occhio di chi filma. Sono forme che non garantiscono alcuna autenticità, ma che culturalmente leggiamo come tracce di un reale colto nel suo farsi (Formenti 2013). Anche i protagonisti contribuiscono a rendere incerta la soglia tra registrazione e rappresentazione. I malviventi soprannominati Mawdoo, Titus, Coluche, De Niro non portano sullo schermo un'idea astratta della criminalità: gli attori che li interpretano provengono realmente dal mondo criminale, così come chi interpreta le forze dell'ordine è un ex poliziotto**. La finzione si sovrappone di continuo alla realtà nei gesti e nelle parole dei personaggi, sospesi tra la recitazione e la rimessa in scena della propria vita**.

Il mondo raccontato, tuttavia, non mostra quasi nulla dell'iconografia classica attraverso cui il cinema ha a lungo rappresentato il gangster. Gran parte delle riprese coglie le attese, la pianificazione. Si cucina, si fuma, si litiga. Il traffico internazionale di cocaina viene restituito nella sua dimensione concreta, lavorativa. Perfino i personaggi, con i loro soprannomi e le loro eccentricità, assumono una qualità apertamente ironica, che decostruisce l'epicità a lungo associata al racconto della criminalità.

A rendere questo scarto più evidente è soprattutto De Niro, il membro più giovane e impulsivo del gruppo. Già nel soprannome che porta, la sua appartenenza al mondo criminale sembra passare attraverso un immaginario cinematografico. **Se gli uomini più anziani conoscono il crimine grazie all'esperienza – che ha prodotto nel gruppo**

prudenza, gerarchie, diffidenza –, De Niro sembra conoscerlo principalmente attraverso le immagini che ha assorbito (tra tutte, quelle provenienti da *Heat – La sfida* e *Scarface*). Il gangster non è per lui soltanto una posizione all'interno di un'organizzazione, ma una figura dell'immaginario popolare da incarnare. La malavita è considerata dal ragazzo uno spazio in cui costruire un'immagine di sé indossando una maschera: quella dell'uomo destinato all'ascesa, pronto a sostituire chi lo precede, a trasformare il denaro in potere e il potere in riconoscimento. In questo senso, lo scontro generazionale che insinua sospetti tra i membri della banda è anche lo scontro tra due diversi modi di vivere il crimine. Da una parte uomini che ne hanno compreso soprattutto la precarietà: consapevoli del rischio, cauti, alla ricerca di stratagemmi per non tornare in prigione e restare vicino alle proprie famiglie. Dall'altra, qualcuno che continua a immaginarlo nella sua espressione più gloriosamente cinematografica, da cui attingere per trovare i movimenti giusti e le battute perfette.

De Niro vuole diventare ciò che ha visto, per questo il suo tradimento sembra seguire un copione già scritto. Convinto di poter scavalcare l'organizzazione appropriandosi dell'operazione, finisce per essere tradito dagli stessi uomini con cui aveva progettato il proprio salto di livello. Il suo corpo rimane steso sui panetti di cocaina che avevano alimentato la fantasia della sua ascesa. L'immagine è tanto brutale quanto ironicamente precisa: ciò che avrebbe dovuto certificare il successo ne diventa il letto di morte.

Le tre regole iniziali sono infrante, una dopo l'altra. Restare accanto a quegli uomini significa sapere cose che altri non sanno, muoversi tra soggetti che si osservano e si sospettano reciprocamente, assistere ad azioni che non possono essere considerate semplicemente materiale da registrare. A un certo punto non è più possibile distinguere nettamente l'atto di documentare dal prendere parte alle operazioni. Il problema non riguarda soltanto ciò che Jérôme fa, ma ciò che la presenza della sua camera simboleggia. **Filmare qualcuno significa introdurre uno sguardo nella situazione, e quello sguardo produce inevitabilmente degli effetti. Cambia il comportamento di chi sa di essere ripreso, costruisce rapporti di fiducia, crea aspettative, attribuisce valore a ciò che accade**. Persino il proposito di non intervenire è già una forma di posizione: davanti a un atto violento, continuare a filmare e abbassare la camera non sono lo stesso gesto.

Guardando *La Moula*, non ci si chiede più solo se le riprese di Pierrat siano vere o false. Il problema del *mockumentary*, in questo caso, non consiste soltanto nella possibilità di far passare la finzione per realtà: sta piuttosto nel mostrare quanto fragile sia, anche nel documentario, l'idea di uno sguardo capace di limitarsi a registrare. Jérôme

vorrebbe attraversare quello spazio mantenendo intatta la distinzione fra sé e ciò che osserva, ma ogni passo compiuto per avvicinarsi all'oggetto del proprio racconto riduce la distanza che avrebbe dovuto proteggerlo.

De Niro e Jérôme si rivelano due figure speculari. Il primo vuole interpretare l'immagine del criminale fino a coincidere con essa; il secondo vuole entrare nella realtà del criminale per ricavarne delle immagini. Entrambi scoprono, però, che le immagini, una volta prodotte, generano inevitabilmente delle conseguenze. La distinzione tra denaro e spettacolo, tra azione e rappresentazione, diventa allora sempre meno stabile. La droga deve circolare per acquistare valore, così come le immagini di Jérôme devono essere ottenute, salvate, mostrate per aiutarlo con la sua carriera. E mentre il corpo di De Niro giace sulla merce che avrebbe dovuto sancirne l'ascesa, anche la camera del regista perde definitivamente la propria innocenza, riprendendo in diretta la violenza.

Le tre condizioni iniziali servivano precisamente a scongiurare questa possibilità: tracciare una linea, stabilire un fuori e un dentro, decidere anticipatamente dove fermarsi. **È proprio nel punto in cui quella linea smette di essere visibile che il *mockumentary* rivela il suo intento. Non solo mettere in dubbio la verità di ciò che si filma, ma interrogare la responsabilità di chi continua a filmare quando l'immagine più sconvolgente coincide anche con quella che acquista maggior valore commerciale**.

Riferimenti bibliografici

C. Formenti, Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario, Mimesis Cinema, Milano – Udine 2013.

La Moula. Regia: Jérôme Pierrat; sceneggiatura: Jérôme Pierrat, Jérémie Rozan; fotografia: Johan Leclaire-Bottarelli; montaggio: Adrien Fonda; musiche: Clément "Animalsons" Dumoulin; interpreti: Jérôme Pierrat, Kader Benchoudar, Jean Ruimi, Jean-Michel Correia, Thierry Coignard, Patrice Kouyoumdjian, Jean-Mathieu Frattaci, Fethi Makdoudi, Michel Ucciani, Jacques Sordi, Sébastien Lefebvre, Pierre Folacci, Laurent Serafini, François Darietto; produzione: Iconoclast, Shotinmars, Fatalitas Productions; distribuzione internazionale: Iconoclast Films; origine: Francia; durata: 82'; anno: 2026.