

Enemies si assorbe completamente nella direzione di un interprete, Adam Driver, che nella sua distante e quasi spaventosa inviolabilità totemica conserva il magnetismo di Marlon Brando in *Apocalypse Now*.

Nessuna oggettività: come d'abitudine, Mann guarda in prima persona, non si fa guidare né dalla ricostruzione d'epoca, né dalle regole del genere, e sceglie la percezione, non il semplice narrato. E allora Ferrari, che qui è più e meno di un eroe, è un'immagine votiva e un uomo comune alla ricerca della perfezione, non può che rappresentare per Mann ancora una volta un'idea di mondo più grande del mondo, e perciò inadeguata, destinata a scontrarsi con la realtà. Destinata a sfraccarsi. Ferrari finisce per piegarsi davanti alla stessa pragmaticità della moglie Laura e dell'amante Lina, due donne più forti di lui, due donne che capiscono la Storia e il cuore, e non soltanto gli affari. Ma come in tutti i film manniani, è proprio il cuore che rovina i piani: di tutti, del perfezionismo del commendatore, dei sogni, delle illusioni di un'esistenza diversa, della famiglia come chiesa dei sentimenti.

Eccoli ancora qui, i sentimenti manniani: in *Ferrari*, dove perfino il mélo non ha il tempo sufficiente per svolgersi, i sentimenti sono veloci come le auto in corsa, giusto il momento di scrivere una lettera d'amore e d'addio, o di piangere sulla tomba del figlio qualche secondo in più, come avviene per Laura in uno dei classici primi piani prolungati manniani (...) Per Michael Mann anch'essi, i sentimenti, sono soluzioni di continuità in un reale che, agli occhi di Ferrari, non può esistere se non a sua immagine e somiglianza. Gli iati manniani hanno sempre interrotto il fluire delle cose, e *Ferrari* ne è pieno: un travelling notturno di una strada che sembra appartenere alla notte losangelina di *Heat* – *La sfida*, un brevissimo ralenti sugli occhiali del commendatore (...) le sospensioni musicali che sembrano aprire voragini (...), l'attesa del verde al semaforo (in una scena costruita con la stessa suspense silenziosa della fuga in auto di John Dillinger dal carcere, fermo al semaforo rosso in attesa del verde mentre dall'altra parte della strada un'auto della polizia fa lo stesso, in *Nemico pubblico*).

Per tutti questi motivi, *Ferrari* è l'ennesimo capolavoro di un cineasta che non si accontenta del dato e del documento e che cerca continuamente il proprio, di tempo. Un film che trova la sua vera conclusione con un dialogo, tra Ferrari e Laura, che ha lo stesso carattere testamentario del dialogo in *Heat* tra Vincent (Al Pacino) e Justine (Diane Venora) nel locale notturno ormai deserto, al ritorno del poliziotto dopo il sopralluogo sulla scena del crimine dell'omicidio della prostituta, «You don't live with me. You live among the remains of dead people». Laura accusa il marito della medesima colpa, di averle sempre lasciato gli avanzi, dopo la fabbrica, dopo le amanti, dopo le macchine. E in effetti il commendatore è come Vincent Hanna, che era come Will Graham di *Manhunter* – *Frammenti di un omicidio*, che era come Frank di *Strade violente*: uomini solitari («I'm alone, not lonely», dice Neil a Eady in *Heat*) che credono di gestire il mondo a loro proporzione. E credono, per di più, di capirlo. Ma il mondo scivola via, e va avanti da solo, anche perché «Don't let yourself get attached to anything you are not willing to walk out on in 30 seconds flat if you feel the heat around the corner», era il mantra di Neil in *Heat*. Il calore, e non soltanto dietro l'angolo, Ferrari lo sente 24 ore al giorno per tutta la sua vita, quello dei motori, quello dell'officina, quello dei circuiti, quello del denaro, e del matrimonio, del tradimento, del presente, del futuro. Non potrebbe farne a meno. Come Mann. Il calore del cinema.

Pier Maria Bocchi – Cineforum

(...) l'ottica scelta, per narrare un pezzo di vita e di carriera imprenditoriale di Enzo Ferrari, è (...) un'ottica in cui la descrizione del microcosmo che si muove intorno al personaggio (la Modena che l'ha eletto a simbolo, ma non solo) è importante almeno quanto i fatti narrati. Fatti che, nello specifico, muovono dalla realtà del 1957, in cui il predominio del cavallino rampante nella Formula 1 è messo in crisi dall'ingaggio di un nuovo, blasonato pilota da parte dei rivali della Maserati, mentre lo stesso Ferrari, da par suo, sta attraversando un difficile momento personale e familiare. Sullo sfondo, i preparativi per l'imminente Mille Miglia, su cui il "Drake" decide di puntare con tutte le sue forze per tornare in cima al mondo dell'automobilismo.

Il genere automobilistico ha conosciuto, negli ultimi dieci anni, una certa fiammata di interesse da parte di produttori hollywoodiani e pubblico, specie grazie a un paio di classici moderni (nello specifico *Rush*, diretto da Ron Howard, e il più recente *Le Mans '66* – *La grande sfida* di James Mangold) che hanno stabilito un inevitabile standard per tutti i prodotti a venire. Bastano le prime sequenze di *Ferrari*, tuttavia, per capire che il film di Michael Mann – pur non tralasciando l'importanza della resa visiva (qui anche metaforica) delle gare – sceglie di muoversi prevalentemente su altri territori. Il carattere profondamente intimo delle prime sequenze del film (...) dà un'idea precisa di quali saranno atmosfera e temi dell'opera: il motivo della morte, della sfida a essa lanciata e della sua esorcizzazione, del flirt con essa che la pratica automobilistica da sempre evoca, ha nella storia un posto centrale. *Ferrari* innanzitutto è un film funereo, e proprio in questo senso è più vicino ai precedenti lavori di Mann che ai due titoli del filone sopra citati: soprattutto, mentre questi ultimi vedevano in primo piano il rapporto del pilota stesso con l'idea della morte, qui è il personaggio del patron a caricarsi della possibilità di essere, col suo stesso lavoro, latore di morte per i suoi piloti.

Vediamo in effetti evocare l'idea della morte, in *Ferrari*, sin dalle prime sequenze: sin da quel colpo di pistola sparato da una spiritata Penélope Cruz verso colui che ormai è soltanto un (mal digerito) socio in affari, passando per l'amarezza della madre del protagonista, che con disarmante franchezza, parlando della perdita dell'altro figlio, afferma che "è morto il fratello sbagliato"; fino al dialogo dello stesso Enzo davanti alla tomba dell'amato figlio Dino, la cui scomparsa la stessa Laura non riesce a perdonargli. C'è un senso di dolente predestinazione, in tutto il film di Mann, un funereo presagio di ciò che accadrà, che la spavalderia e la freddezza esibita del personaggio non riescono a cancellare. (...)

Ferrari è un film solo apparentemente più di scrittura e recitazione rispetto agli altri lavori di Michael Mann: al contrario, la sovrabbondanza di dialoghi del film permette al regista di sfruttare al meglio, come da sempre sa fare, primi e primissimi piani sui volti degli attori, cogliendo quelle minuscole modificazioni dell'espressività facciale capaci di smuovere, letteralmente, mondi interni ed esterni, cambiando e stravolgendo la direzione del racconto. La solitudine dell'uomo si riflette al meglio nella descrizione puntuale e credibile di una comunità che, dopo averlo eletto a eroe locale, è pronta a voltargli le spalle bollandolo senza tema come assassino (...) La resa visiva della Mille Miglia incornicia al meglio l'ultima parte del film, in un climax in cui il senso di ineluttabilità e presagio di cui si diceva in apertura si fa sempre più presente, fino a esplodere letteralmente nella frazione finale. Un'esplosione visiva (ed emotiva) che lascia senza fiato anche lo spettatore che conosca gli eventi, ricordando a tutti a quale straordinario regista siamo di fronte. (...)

Marco Minniti – Asbury Movies

