

**EL CREPÚSCULO DEL HÉROE POLICIAL EN *ÚLTIMA NOCHE EN MILÁN* DE ANDREA
DI STEFANO: LA NOCHE EN QUE FRANCO AMORE (NO) SE JUBILÓ**

**THE TWILIGHT OF THE POLICE HERO IN ANDREA DI STEFANO'S FILM *LAST NIGHT
IN MILAN*: THE NIGHT FRANCO AMORE (DID NOT) RETIRE(D)**

Diane Bracco

Université de Limoges (laboratoire EHIC)

diane.bracco@unilim.fr

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1220-7258>

Resumen

El cineasta italiano Andrea di Stefano estrenó en 2023 su tercer largometraje, *L'ultima notte di Amore*: este thriller narra la historia de Franco Amore, un teniente de policía de Milán que, la noche previa a su jubilación, debe investigar el asesinato de su colega. La estructura narrativa, basada en la deconstrucción y la polifonía, revela mediante un extenso flashback la implicación del propio Amore en los hechos delictivos. La singularidad de esta cinta estriba en la reinterpretación contemporánea que propone Di Stefano, en clave policíaca, de la regla poética clásica de las tres unidades: unidad de lugar (Milán), unidad de tiempo (una noche), unidad de acción (los actos que desvelan la ambigüedad moral de Amore). El presente artículo pretende precisamente auscultar desde una perspectiva semionarratológica el cuerpo de la ciudad como escenario de esta ficción criminal, tributaria tanto de los *gialli* de Scerbanenco como de los *poliziotteschi* de los 70. La filmación de dicho territorio tentacular y multicultural donde los policías mantienen dudosas relaciones con

las mafias calabresa y china constituye el punto neurálgico de una escritura cinematográfica eminentemente negra que, a través de la identificación espectral con el protagonista, diluye las fronteras entre justicia y delito.

Abstract

In 2023, Italian filmmaker Andrea di Stefano released his third feature film, *L'ultima notte di Amore*: this thriller tells the story of Franco Amore, a police lieutenant in Milan who, on the night before his retirement, must investigate the murder of his colleague. The narrative structure, based on deconstruction and polyphony, reveals through an extensive flashback Amore's own involvement in the criminal acts. The originality of this film lies in Di Stefano's contemporary reinterpretation, in a crime-thriller vein, of the classical poetic rule of the three unities: unity of place (Milan), unity of time (one night), and unity of action (the acts that reveal Amore's moral ambiguity). This article aims precisely to examine, from a semi-narratological perspective, the body of the city as the setting for this crime fiction, which draws on both Scerbanenco's *gialli* and the *poliziotteschi* of the 1970s. The filming of this sprawling, multicultural territory, where police officers maintain dubious relationships with the Calabrian and Chinese mafias, constitutes the nerve center of an eminently noir cinematic style that, through the audience's identification with the protagonist, blurs the boundaries between justice and crime.

Palabras clave

Cine italiano; Andrea Di Stefano; Género negro; Relato Criminal; Policía; Ciudad; Milán.

Keywords

Italian cinema; Andrea Di Stefano; Noir; Crime fiction; Police; City; Milan.

1. Introducción

Como relato de la postrera noche de servicio de un policía lombardo a punto de celebrar su jubilación, *Última noche en Milán* resulta especialmente pertinente a la hora de reflexionar sobre las despedidas y los finales entendidos también como formas de homenaje. Última noche, último adiós –acaso un «largo adiós», en palabras de Raymond Chandler–, como el que inspira esta publicación colectiva dedicada a un compañero que cierra un capítulo de su trayectoria académica e intelectual y, en otro marco científico, exploró el Milán de Luchino Visconti (Poyato, 2023).

Antes de emprender otro viaje a un Milán más contemporáneo, es menester situar la película en el actual panorama audiovisual italiano. El actor y cineasta italiano Andrea di Stefano, nacido en Roma en 1972, se formó en Estados Unidos donde estudió interpretación en el Actors Studio e hizo sus pinitos en el cine independiente. Su breve filmografía como director evidencia una innegable predilección por los géneros criminales enfocados desde una perspectiva internacional de impregnación americana: sus dos primeros largometrajes, *Escobar: Paradise Lost* (2014), protagonizada por Benicio del Toro en el papel del famoso narcotraficante, y *The Informer* (2019), thriller policiaco de casting anglosajón, reflejan semejante aproximación. No obstante, con su tercer filme, *Última noche en Milán* (*L'ultima notte di Amore*) –seleccionada para el 73^a Festival de Berlín en la Gala Especial de la Berlinale en 2023–, Andrea Di Stefano opta por un anclaje diegético propiamente italiano, desplegando estrategias fílmicas y narrativas que entrecruzan algunos códigos del thriller estadounidense con los del cine negro autóctono.

El filme cuenta el descenso a los infiernos de un teniente de policía milanés de inquebrantable integridad moral, Franco Amore (Pierfrancesco Favino), llamado la noche antes de jubilarse para acudir a la escena del crimen donde mataron a su compañero de toda la vida, Dino (Francesco Di Leva). El doble principio de (de)construcción y polifonía narrativas que rige la elaboración del texto fílmico revela mediante el largo *flashback* que sigue al prólogo la implicación del propio Amore en los acontecimientos delictivos que conllevaron la muerte de su amigo. Resulta que diez días antes, unos mafiosos chinos le

ofrecen a Franco un trabajo aparentemente sencillo y muy bien remunerado: transportar en coche, para ellos, una mercancía recogida en Malpensa. Primero, Franco, fiel a sus valores éticos, se resiste a aceptar, pero el primo de su mujer, Cosimo (Antonio Gerardi), un calabrés de dudosa actividad para el que Franco ya trabajó puntualmente como guardia de seguridad personal, logra convencerle. El caso es que esta última noche de servicio acaba trágicamente cuando el viaje en coche degenera en un espectacular tiroteo por la misteriosa mercancía transportada: Franco descubre que su mejor amigo perdió la vida por conflictos de intereses en torno a unos diamantes que conectan al clan de mafiosos chinos con la 'Ndrangheta, a través de Cosimo.

La originalidad de esta cinta estriba en la reinterpretación contemporánea que propone Di Stefano, en clave policíaca, de la regla poética clásica de las tres unidades: unidad de lugar (Milán), unidad de tiempo (una noche), unidad de acción (las actuaciones de Amore para salvar su honor en el momento de jubilarse). Se tratará precisamente de auscultar los mecanismos de esta película negra desde una doble perspectiva estética y narratológica con el objetivo de sacar a la luz algunos de sus principios estructurantes, en un análisis inevitablemente selectivo¹. Se prestará especial atención al cuerpo de la ciudad como escenario de esta tragedia criminal anclada en el terreno fértil de la tradición negra italiana, en particular de los *poliziotteschi*. La representación del territorio milanés, filmado como una red de «no-lugares» (según el concepto acuñado por Marc Augé en 1992), donde los policías mantienen relaciones ambiguas con las mafias calabresa y china, constituye el punto neurálgico de una escritura cinematográfica eminentemente negra que, a través de la identificación espectral con el protagonista, desestabiliza las fronteras entre justicia y delito. Se desarrollará una reflexión en tres tiempos sobre la utilización de la geografía milanese como estrategia para inscribirse en cierta tradición negra autóctona de la que se apropia el director para, simultáneamente, distanciarse de ella y así crear un objeto de género personal y original.

¹ En este artículo retomo y desarrollo parte del estudio que presenté en el XV Congreso de novela y cine negro organizado por Àlex Martí Escrivà y Javier Sánchez Zapatero en la Universidad de Salamanca en mayo de 2024.

2. Tragedia negra: un thriller *sui generis*

El título original de la película, como *umbral* («seuil») del texto fílmico –en el sentido establecido por Gérard Genette (1987)–, puede desorientar al espectador *a priori* induciendo una falsa pista genérica. Ahora bien, la palabra *Amore* no remite a ningún *romance*, sino que se trata del apellido, por cierto, muy connotado, como se verá más adelante, del teniente encarnado por Pierfrancesco Favino. Por su parte el título traducido al castellano desplaza ese protagonismo hacia el espacio diegético, Milán, y configura de entrada el marco espaciotemporal del relato: la intriga se desarrolla en el lapso de una noche en la capital de Lombardía, dos coordenadas que definen el código genético de una cinta fundamentalmente urbana y negra, tanto a nivel visual como narrativo. La concentración de la acción en torno a la implicación de Franco en la matanza provocada por el transporte de los diamantes completa el tríptico heredado del teatro clásico e invita a contemplar la película como una forma de tragedia contemporánea, vertebrada por el principio del *fatum* (el hado) que parece llevar inexorablemente a Amore a su caída.

A esta dinámica narrativa contribuyen los episodios anteriores a la jubilación de Franco, desvelados por el *flashback* que sucede al prólogo. Todos los acontecimientos parecen conspirar en contra del protagonista y obedecer a una lógica de causa y efecto, eficaz factor de suspense en el diseño narrativo de la cinta, que le condena irremediabilmente en esta última noche de servicio: desde el encuentro inicial con el padrino chino Bao Zhang y su séquito, la insistencia de Cosimo y de la mujer de Franco, Viviana (Linda Caridi), para que el protagonista acabe aceptando el recado y luego, cuando empieza la noche fatal, la acumulación de percances que van gripando el engranaje del plan perfectamente ideado –la presencia imprevista del novio de la emisaria china en el coche, el neumático pinchado en plena carrera, el control policial en el túnel, la infracción a la sacrosanta regla de Amore de no transportar delincuentes, gente armada ni drogas– hasta el tiroteo provocado por un policía corrupto (F1).



F1. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/MeMo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution)

Al mismo tiempo, dicha tragedia se despliega dentro de los moldes del género policíaco de los que se apropia Andrea Di Stefano con el objetivo de sumergirse en la realidad de los agentes de las fuerzas del orden, como lo explica el propio cineasta:

Trabajamos en el guion en colaboración con miembros de las Fuerzas del orden, la Policía, los *Carabinieri* e incluso los Servicios de inteligencia, para sacar a la luz una historia de delincuencia y crimen que fuera realista y contemporánea de Milán, una ciudad de moda y grandes grupos industriales y deportivos, que no es en absoluto como nos la imaginamos (Unione Interregionale Triveneta Agis, 2024)².

Resulta que Dino y Franco, personajes diegéticos forjados a la luz de la experiencia auténtica de los policías con los que colaboró Di Stefano, no se desvían de la ley por el atractivo del delito sino por una situación económica y social cuya pintura bosqueja el director en filigrana: la deriva ética que le cuesta la vida al primero y –a corto plazo seguramente– la libertad al segundo a la hora de jubilarse tiene su origen en una frustrante realidad profesional cuya evocación recuerda el carácter hartado social del género negro, en su doble vertiente literaria y audiovisual.

² «Abbiamo lavorato allo script in collaborazione con membri delle Forze dell'Ordine, Polizia, Carabinieri, perfino dell'Intelligence, per portare alla luce una storia di malavita e crimine che fosse realistica della contemporaneità di Milano, una città di moda e di grandi gruppi industriali e sportivi, che non è affatto come ce l'aspettiamo.» Todas las traducciones son mías.

A partir de ese anclaje realista, el cineasta romano elabora, pues, una ficción criminal *sui generis*, un tipo de thriller policiaco metropolitano en la intersección del *noir* y del filme de suspense, con toda la porosidad que implican dichas apelaciones genéricas. Representa en pantalla un territorio urbano regido por las leyes de la calle («la calle tiene otras reglas»³, le dice Franco a su mujer cuando ella sugiere ingenuamente que huyan al extranjero con los diamantes). Ahí se disuelven las fronteras entre el bien y el mal, la justicia y el crimen, en la línea del cine negro canónico, hasta el punto de hacer tambalear la integridad moral del intachable policía. Cabe señalar que *Última noche en Milán* dista bastante de los thrillers de acción hollywoodienses más comerciales, aunque, desde luego, no se pueda ignorar la ya mencionada impronta estadounidense en la filmografía del director –lo ilustra de modo elocuente, por ejemplo, la puesta en escena nerviosa de la persecución por el túnel y del tiroteo. Di Stefano explora más bien las potencialidades de una escritura cinematográfica marcada en parte por la influencia visual del cine negro clásico pero que se arraiga plenamente en la idiosincrasia italiana, a diferencia de sus anteriores largometrajes.

La identidad formal de este thriller autóctono estriba primero en la opción de rodar integralmente la cinta en 35 mm, sin recurso a los efectos digitales. El cineasta pretende así registrar el ambiente de una urbe literalmente negra, sumida en esa noche enunciada por el propio título, captando todo un espectro de claroscuros que no dejan de evocar la estética de «*no man's land* funerario» propia del cine negro estadounidense de los 40, según Noël Sismolo (2009: 13-18). Es de recordar que los maestros de dicha tradición cinematográfica plasmaron una retórica visual tributaria del cine expresionista alemán y del realismo poético francés (Borde y Chaumeton, 1955; Guérif, 1979; Esquenazi, 2012): la distorsión, la oscuridad dominante, los inquietantes juegos de claroscuros, la profundidad del encuadre así como los espacios irregularmente iluminados constituyen los parámetros semántico-sintácticos – según la aproximación teórica de Rick Altman (1999), actualizada por Raphaëlle Moine (2002)– de un género que erige la espacialidad en revelador de la fatalidad del mal y la monstruosidad humana (Sismolo, 2009: 23). A su manera, Andrea Di Stefano prolonga y actualiza esta genealogía, adaptando parte de

³ «la strada c'ha altre regole».

sus códigos formales a una historia criminal y un contexto diegético locales, como lo sugieren sus propias declaraciones:

Quería hacer un filme como los de antes, con película. Quería rodarlo por la noche, con claroscuros, con el amarillo dorado que reflejara la riqueza de Milán y creara sombras y rayos de luz sobre los actores, junto con las sirenas, con todo lo demás a contraluz. Quería que el protagonista se escondiera en esas zonas de sombra. Hay una presencia constante del enemigo, pero es sin rostro, el círculo se va cerrando poco a poco alrededor de Franco, el peligro está ahí, pero no sabemos de dónde viene (Scarpa, 2023)⁴.

Efectivamente el trabajo esmerado realizado sobre la fotografía, el predominio de las escenas nocturnas, la manipulación de la profundidad de campo, los recurrentes claroscuros teñidos del amarillo cálido de las luces artificiales (en particular las secuencias en el túnel), los reflejos, halos de luz y el contraluz que esculpen los rostros de los actores en la penumbra, confiriéndoles un mayor relieve dramático, así como la omnipresencia azulada –y sonora– de los faros giratorios de los vehículos policiales conforman una retórica visual intrínsecamente negra (F2). Traducen formalmente la atmósfera de tensión y peligro que impregna la última noche de Amore, atenazado entre el miedo a ser cogido por sus homólogos y las intimidaciones ejercidas por los mafiosos chinos. De ahí que el actor principal, Pierfrancesco Favino, a la hora de promover la película, califique *Última noche en Milán* de «clásico contemporáneo» (Fassio, 2023)⁵ donde lo negro es la expresión de algo «profundamente italiano, dramático, tenebroso» (Scarpa, 2023)⁶, o sea el rasgo genérico de una italianidad de la que la capital lombarda es aquí la sinécdoque, como se verá a continuación.

⁴ «Volevo fare un film come si faceva una volta, in pellicola. Volevo girarlo di notte, con i chiaroscuri, con il giallo oro che raccontasse la ricchezza di Milano, e creasse ombre e lame di luce sugli attori, insieme alle sirene, con tutto il resto in controluce. Volevo che il protagonista si nascondesse in quelle zone di ombra. C'è la presenza costante del nemico ma è senza volto, il cerchio si stringe pian piano attorno a Franco, il pericolo c'è ma non sappiamo da dove arriva.»

⁵ «classico contemporaneo».

⁶ «profondamente italiano, drammatico, cupo».



F2. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/MeMo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution)

3. El lugar del crimen: Milán

Cuando muchas películas y series negras italianas del siglo XXI están ambientadas en Roma⁷ o Nápoles⁸, ciudades representadas como focos del crimen organizado controladas en muchos casos por clanes mafiosos, Andrea Di Stefano opta por otro escenario urbano al situar la historia de Franco Amore en Milán. En el panorama audiovisual actual, su película tampoco constituye una excepción ya que la capital lombarda se utiliza como trasfondo y «agente de la ficción» (Tadié, 1994)⁹ en otras producciones (verbigracia *Lo spietato*¹⁰ di Renato De Maria, adaptación cinematográfica del ensayo periodístico *Manager calibro 9* de Piero Colaprico y Luca Fazzo, inspirada en la historia de Saverio Morabito, mafioso arrepentido de la 'Ndrangheta), y especialmente series, que se estrenaron todas en el fructuoso año 2022 (*La Repubblica*, 2023): cítese *Blocco 181* (Sky Atlantic¹¹), *Monterossi* (Prime Video¹²), transposición de

⁷ Por ejemplo, la película *Romanzo Criminale* (Michele Placido, 2005) y la serie homónima (Stefano Sollima, 2008-2010) adaptadas de la novela de Giancarlo de Cataldo (2002); *Suburra – La serie* (Daniele Cesarano, Barbara Petronio, 2017-2020), inspirada en otro libro del mismo autor, *Suburra* (2013); parte de la filmografía de Matteo Garrone (*Terra di mezzo*, 1996; *Ospiti*, 1998; *L'imbalsamatore*, 2002)...

⁸ A modo de ilustración, se pueden citar la película *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Roberto Saviano. El propio autor creó *Gomorra – La serie* (2014-2021) para los canales Sky Atlantic y Rai 3; *L'Intrusa* (Leonardo di Costanzo, 2017) y *Nostalgia* (Mario Martone, 2022), dos dramas de tintes negros.

⁹ «agent de fiction».

¹⁰ 2019.

¹¹ Creada por Paolo Vari, Francesca de Lisi, Dario Bonamin, Miro Cetrangolo y Marco Borromei.

¹² Creada por Roan Johnson.

las novelas policiacas de Alessandro Robecchi, *Vostro onore* (Rai 1)¹³ y, cómo no, la serie creada por el propio Andrea Di Stefano para Prime Video, *Bang Bang Baby*, impregnada del imaginario pop de los *fumetti* de los 80.

3.1. Inmersión en el cuerpo urbano: de la skyline *meneghina*¹⁴...

Estos diversos ejemplos ponen de relieve la cinegenia de Milán que el director romano explota de una manera singular y pone al servicio de su thriller metropolitano, explorándola desde el prólogo como espacio cinematográfico simultáneamente en el triple sentido establecido por Antoine Gaudin (2015: 27): la ciudad es a la vez «escenario» fílmico (*scène* según la acepción escenográfica de la palabra), fuerza primera del relato (desde una perspectiva narratológica) y espacio figurativo (como motivo o trasfondo profílmico, identificable en el campo). A este respecto, la secuencia de los títulos de crédito iniciales brinda al largometraje un prólogo espectacular al plantear de entrada la primacía dramática de la ciudad, la cual no se reduce a un mero decorado, ni mucho menos, sino que se impone como verdadera coprotagonista del relato. La cinta se abre efectivamente con una larga vista aérea de unos cinco minutos, filmada de noche en helicóptero –fue todo un desafío en términos de producción–, partiendo del casco histórico de la capital lombarda (el Duomo, la Scala) hacia las siluetas futuristas de los rascacielos y las vías de la Stazione Centrale (F3) –lo que Andrea Di Stefano considera «los lugares-símbolos, la ciudad moderna» (Spaventa, 2023)¹⁵, o sea lugares afílmicos icónicos, que el cineasta excluirá de la espacialidad diegética en la mayor parte del relato¹⁶.

Sin embargo, cabe mencionar que este paisaje secundario de altos edificios, propios de los distritos financieros de las metrópolis globalizadas, instaura un imaginario de *skyline* influido por referentes visuales anglosajones. Un cuarto de hora después volverá a aparecer de día como telón de fondo en la secuencia de la terraza en casa de Bao Zhang, sugiriendo mediante la composición del plano y la profundidad de campo que los negocios sucios de los mafiosos chinos

¹³ Dirigida por Alessandro Casale.

¹⁴ Milanese. En italiano se utiliza el adjetivo como sinónimo de *milanese* en referencia al personaje de la *Commedia dell'arte* asociado con la ciudad de Milán.

¹⁵ «i luoghi simbolo, la città moderna».

¹⁶ Con excepción del final de la película, ambientado en el barrio céntrico del Duomo.

van conquistando cada vez más el corazón de la urbe y participan plenamente en las dinámicas económicas que dibujan su perfil.



F3. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/Memo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution).

A propósito de la diegetización de este panorama arquitectónico, el crítico italiano Manlio Gomarasca, director de la revista *Nocturno Cinema*, apunta que el Milán moderno, con su centro financiero, es el escenario idóneo para crear un producto cinematográfico de proyección internacional y propicio a la exportación comercial (Bolognini y Spaventa, 2022). Parece obvio que la predilección por este régimen de representación en ciertas ficciones criminales italianas como, por ejemplo, la película de Andrea Di Stefano (F4) o la serie *Monterossi*, atañe a la «americanización de los imaginarios en el mundo» (Martel, 2010: 15) diagnosticada por el sociólogo francés Frédéric Martel en la introducción de su libro dedicado a la cultura *mainstream* global. Por su parte, Rocco Moccagatta, crítico especialista de serialidad en el contexto mediático italiano, formula una analogía que corrobora semejante observación: «Hoy en día, noventa de cada cien producciones filman el skyline de Porta Nuova, como si fuera una pequeña Nueva York. La Milán posterior a la Expo tiene ambiciones de convertirse en un escenario de gran ciudad internacional» (Bolognini, Spaventa, 2022)¹⁷. La capital lombarda –aún más a raíz de la Exposición Universal de 2015– ha venido convirtiéndose entonces en una especie de

¹⁷ «Oggi novanta produzioni su cento filmano lo skyline di Porta Nuova, come fosse una piccola New York. La Milano del dopo Expo ha ambizioni da set di grande città internazionale.»

Cinecittà del crimen donde se ruedan parte de los productos audiovisuales negros contemporáneos: dentro del espectro de lugares afílmicos de la ciudad, algunos directores se apropian de la *skyline* para plasmar una representación metropolitana conforme a los criterios globalizados y homogeneizados de la cultura audiovisual *mainstream*, difundida en gran parte por las plataformas de *streaming*, con el evidente objetivo de favorecer la difusión transnacional de sus filmes y series.



F4. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/MeMo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution).

3.2. ... a los no-lugares periurbanos

Sin embargo, aunque aparezca desde la apertura de la cinta, el distrito financiero no es el teatro de la tragedia policiaca de Andrea Di Stefano, como lo revela a continuación el itinerario recorrido por el helicóptero. Tras sobrevolar el relieve del centro económico de la urbe, la cámara prosigue su exploración aérea hacia «la ciudad llana, la periferia infinita» (Spaventa, 2023)¹⁸ con sus luces anónimas que desgarran la noche, introduciendo el principio estético del claroscuro como marca genérica. De paso ofrece una vista de los ferrocarriles, carreteras y autopistas por donde transitan los vehículos. Estas imágenes programáticas anuncian la red de «no-lugares» afílmicos en la que se desarrolla la mayor parte de las secuencias nocturnas, rodadas en escenarios periurbanos naturales. Es de recordar que el antropólogo Marc Augé (1992) define el concepto de «no-lugar» como un espacio intercambiable, que no es identitario,

¹⁸ «la città piatta, la periferia infinita».

ni relacional, ni histórico, y donde el ser humano permanece anónimo, como los medios de transporte, los centros comerciales, las grandes cadenas hoteleras, las áreas de descanso, etc., o sea territorios de indeterminación que el investigador Filippo Zanghi (2014) llama por su parte, en su ensayo epónimo, «zonas indecisas». De hecho, el parking del aeropuerto de Malpensa, donde el dúo de policías recoge a la pareja china, la autopista A51, el intercambiador vial de Carugata –nombrados en el interrogatorio grabado por la fiscal–, por supuesto el túnel fatídico donde se concentra la acción (la carrera en coche, el tiroteo y las primicias de la investigación), así como la gasolinera cercana donde, tras la matanza, Franco le pide socorro a su esposa se inscriben de lleno en semejantes categorías y participan en el realismo negro de la película. Como un eco a la vista aérea de los títulos de crédito, los aplastantes picados cenitales del coche conducido por Amore circulando por la autopista y los grandes planos generales del intercambiador puntúan la escena que precede al tiroteo y ritman la creciente tensión (F5). Contribuyen a plasmar la representación de un espacio hostil, deshumanizado, que se estrecha en torno a los personajes hasta atraparlos y donde se activa el implacable mecanismo que desembocará en la masacre colectiva. El recurso al gran plano general materializa asimismo visualmente la idea ya evocada de *fatum* al sugerir que el protagonista y su amigo no son más que unos títeres entre las manos del destino, encarnado por quienes mueven los hilos de los tráficos encubiertos.



F5. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/Memo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution).

La secuencia inaugural plantea también otras dinámicas espaciales notables: el movimiento centrífugo iniciado desde los primeros segundos de la cinta va de la mano con un cambio de escala, acompañado por las luces, del gran plano general de la urbe enfocada como totalidad y entidad propia –la *skyline* mencionado anteriormente– hacia un estrechamiento en torno a las viviendas y vivencias individuales. Así lo expresa el cineasta: «Me interesaba la ciudad llena de energía, de historias, esas luces en el horizonte, cada una de las cuales representa una historia, y luego el hecho de concentrarse desde el conjunto en una calle y luego una ventana, en la historia que íbamos a seguir» (Spaventa, 2023)¹⁹. Al cabo de cuatro minutos, la cámara va bajando hacia un barrio suburbano, se inmoviliza a nivel de un edificio antes de acercarse a unas ventanas por las cuales se avista a un grupo de gente preparando una fiesta. Penetra en el piso y, en el salón adornado de globos, mediante un *trávelin* descendente, revela *in absentia* la identidad del futuro jubilado en cuyo honor se organiza esta celebración, Franco, cuya foto preside la mesa del bufé e identificado por el cariño –A/amore– que les inspira a sus allegados.

El análisis del prólogo requiere asimismo detenerse en la caracterización del sonido como rasgo de una ciudad personificada y parámetro crucial del texto fílmico. A este recorrido topográfico inicial del área milanese se añade una música extradiegética que, además de indicar la tonalidad genérica de la película, plantea también desde el principio la importancia de la banda sonora en la construcción de su universo negro. Mientras la cámara inicia su vuelo por encima del centro iluminado de Milán, se oye una especie de suspiro que se intensifica y, conforme están desfilando los créditos, se convierte casi en jadeo –un componente extradiegético que figura la respiración entrecortada, nerviosa, del propio cuerpo urbano. A continuación, se superponen poco a poco los diversos estratos del tema musical de la película, según el helicóptero se va alejando hacia la periferia: a la respiración inicial se van agregando percusiones y, luego, sonidos electrónicos que se volverán a escuchar en los momentos de mayor tensión, como *leitmotiv* sonoro, vía de expresión del suspense y también como pendiente de la omnipresencia diegética de las sirenas.

¹⁹ «Mi interessava la città piena di energia, di storie, queste luci all'orizzonte di cui ognuna rappresenta una storia, e poi il concentrarsi dal totale a una strada e poi a una finestra, alla storia che avremmo seguito.»

En resumidas cuentas, estos cinco minutos liminares conforman un íncipit programático que señala de entrada la subordinación de los destinos individuales a las lógicas deshumanizadoras de la urbe, representada como una entidad orgánica con su centro, sus miembros periféricos, sus arterias –las vías de circulación– y su voz. Pero la radiografía que ofrece Andrea Di Stefano es la de un cuerpo inestable, desequilibrado, de cuya mecánica perturbada los tráfico de todo tipo son el síntoma, en la línea de la gran ciudad italiana tal y como la pintaba el *poliziottesco* de los 70.

4. Bandidos (y policías) en Milán²⁰: herencia de un género italiano

La exploración de la capital lombarda en ocasión de las tres semanas de rodaje de la serie *Bang Bang Baby* en 2022 le inspiró al director la aproximación realista al microcosmos urbano tal y como lo retrata en su tercer largometraje. Aunque Andrea Di Stefano reivindique el impacto de ese encuentro con la realidad geográfica y policial milanesa antes que la influencia de las películas negras del pasado (Spaventa, 2023), *Última noche en Milán* se adscribe innegablemente en cierta tradición negra propiamente nacional que indagó las raíces urbanas de la criminalidad y se apropió particularmente de lo que Manlio Gomarasca define como «[l]a singularidad de Milán en la narración de la vida del hampa [...] ligada a su singularidad histórica, arquitectónica y social» (Spaventa, 2022)²¹. Si bien es cierto que la urbanidad atañe intrínsecamente al ADN del género negro desde sus orígenes (Pouy, 2009), el protagonismo de la ciudad italiana, y en este caso de la *capitale meneghina*, como foco de la delincuencia entronca asimismo con el modelo literario de los *gialli*, en particular los de Giorgio Scerbanenco. En los años 60, el novelista retrata efectivamente un país complejo, contradictorio, a la vez ansioso de modernización y desencantando, que rompe con la imagen edulcorada plasmada en la época del «boom económico». Elige especialmente Milán como trasfondo del ciclo Duca Lamberti, cuyos cuatro volúmenes se publicaron entre 1966 y 1969: entre

²⁰ *Bandidos en Milán* es el título español de la película fundadora del *poliziottesco*, *Banditi a Milano* (1968), dirigida por Carlo Lizzani. La película mezcla imágenes de actualidad y (falsos) documentales antes de entrar de lleno en la ficción. Se orienta después hacia el relato palpitante de una serie de atracos que acaban con una larga y alucinante persecución en la que Gian Maria Volonté, jefe demente de un grupo criminal, dispara a la multitud con delectación (Wautier, 2020).

²¹ «[l]a singolarità di Milano sul versante del racconto della malavita [...] legata alla sua unicità storica, architettonica, sociale.»

ellos, *I ragazzi del massacro* (1968) fue llevado a la pantalla en 1969 por Fernando Di Leo, que se convertiría en uno de los maestros del cine negro italiano y, en la década 70, del *poliziottesco*.

De este género cinematográfico criminal, surgido después del *krimi* alemán, parece tributaria, por lo menos en parte, la película de Andrea Di Stefano. Lejos del manierismo coloreado y de los asesinatos estilizados del *giallo* (Laguarda, 2021), esta producción de marcada tendencia comercial que florece en los 70 (Wautier, 2020) pinta una realidad más cruda, la de un mundo violento poblado de gánsteres, mafiosos y policías cínicos, donde la extravagancia barroca deja paso a una brutalidad teñida de pesimismo. A pesar de las objeciones expresadas por Andrea Di Stefano, su tercer largometraje se deriva de esta genealogía, como lo señalan las traducciones extranjeras del propio título (*Última noche en Milán*, *Last Night in Milan*, *Dernière nuit à Milan...*), que explicitan la filiación con algunos de los títulos más destacados del *poliziottesco*, mediante la mención recurrente a la ciudad protagonista (Milán, Roma o Nápoles, las cuales parecen casi intercambiables): *Banditi a Milano* (Carlo Lizzani, 1968), película pionera del género, *Milano Calibro 9* (Fernando di Leo, 1972), primer capítulo de la llamada «trilogía del *milieu*»²², *Milano rovente* (Umberto Lenzi, 1973), *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (Sergio Martino, 1973), *Milano odia: la polizia non può sparare* (Umberto Lenzi, 1974: una de las cintas más violentas del género), *Roma violenta* (Marino Girolami, 1975), *Roma a mano armata* (Umberto Lenzi, 1976), *Napoli violenta* (Umberto Lenzi, 1976)... De hecho, la apertura de *Última noche en Milán* retoma el leitmotiv genérico de la exploración urbana liminar, que se suele efectuar en esos filmes por medio de una cámara colocada en el asiento del conductor. Ahora bien, la opción de la filmación desde el helicóptero actualiza este resorte expositivo planteando formalmente, a través del cambio de perspectiva, cierta distanciación respecto a los cánones del *poliziottesco*.

La fuerte presencia audiovisual de la *capitale meneghina* como madre y escenario del crimen, desde los años 70 hasta las películas y series de los años 2020, bosqueja el retrato de una sociedad urbana poblada de bandidos, donde

²² La completan *La mala ordina* (1972), ambientada en un Milán primaveral y solar, mientras que *Milano Calibro 9* muestra la faceta gris y oscura de la ciudad. En cambio, *Il boss* (1973) transcurre en el Palermo nocturno.

el delito y la violencia surgen como síntomas de las luchas de poder y los conflictos de intereses entre distintos grupos sociales. La peculiaridad del Milán así descrito estriba en el multiculturalismo encarnado diegéticamente, en esas ficciones, por las diversas comunidades étnicas que conviven en el tentacular espacio urbano: alrededor de los grandes financieros internacionales concentrados en el corazón de la ciudad, los delincuentes latinoamericanos de los suburbios filmados en la serie *Blocco 181* o las mafias chinas del barrio de Paolo Sarpi (el Chinatown milanés) en el largometraje de Andrea Di Stefano actúan para imponer sus propias leyes y conquistar la ciudad mediante sus actividades delictivas (F6).



F6. *Última noche en Milán* (Andrea di Stefano, Indiana Production/MeMo Films/Adler Entertainment/Vision Distribution).

Ese Milán de ficción ofrece por tanto alternativas a las mafias del sur y a la Suburra romana, hartamente representadas en la producción criminal italiana, abriendo el género a la relevancia de otros grupos delincuentes organizados cuya presencia sigue siendo relativamente inédita en pantalla (Spaventa, 2023). Precisamente el protagonismo de la comunidad china, encarnada por el padrino Bao Zhang y la nueva generación bilingüe, perfectamente integrada, a la que pertenece su sobrino, es una novedad en un panorama cinematográfico y serial nacional que, por lo demás, ha explorado sobremanera el ecosistema de las mafias italianas. Andrea Di Stefano hace hincapié en la potencia económica que han conquistado en el área milanese los mafiosos chinos y su manera de interactuar, de forma ya colaborativa ya

conflictiva, con mafias italianas regionales, como la 'Ndrangheta, representada por Cosimo y sus cómplices, e incluso los agentes del orden corruptos (el carabinieri que provoca la matanza en el túnel), en un proceso de actualización de las figuras de bandidos del *poliziottesco*. A este respecto, en la construcción de la película, son particularmente interesantes las secuencias de diálogos que hacen coexistir los idiomas (el italiano de Franco y los personajes milaneses, el dialecto o el acento calabrés, el mandarín), creando situaciones de difícil comunicación (el episodio en el coche con Franco, Dino y la pareja china antes del tiroteo), hasta de conflictividad, que dejan presagiar enfrentamientos posteriores –al final, el probable castigo ejemplar de Cosimo a quien Franco abandona entre las manos de Bao Zhang, fuera del campo narrativo, antes de llevarse los diamantes para poner a salvo a su familia.

A través del propio teniente Amore, que se halla supuestamente del lado de la justicia, el cineasta revisita asimismo a la figura arquetípica del policía desengañado, atrapado entre criminalidad y sistema judicial, que suele protagonizar los *poliziotteschi* y se va consolidando a partir de *La Polizia ringrazia* (Steno, 1972). Con *La polizia incrimina, la legge assolve* (Enzo G. Castellari, 1973), se codifica definitivamente al personaje del *commissario di ferro*, justiciero cínico, harto violento y excesivamente viril (Magni y Giobbio, 2010: 178) inspirado en el modelo estadounidense de Harry el sucio (Dirty Harry)²³. De este tipo Franco Amore, frustrado por un insuficiente reconocimiento social y económico como ya se ha señalado, hereda en parte la dualidad característica, pese a su fama de integridad moral: se jacta de no haber disparado jamás a nadie en treinta y cinco años de carrera pero cuando las cosas se tuercen, no duda en maquillar la escena del crimen, casi abate a la *carabinieri* malherida, renunciando in extremis, y, con la ayuda de su mujer, se inventa una coartada simulando volver de un footing a la hora de llegar a su fiesta de jubilación. Por cierto, desde el punto de vista narrativo, a estas alturas, después del hito que marca la matanza en la trayectoria de Amore, el relato reanuda con la secuencia festiva inicial, revelando el revés de su vuelta a casa que vemos por segunda vez: se percibe ahora desde la perspectiva del protagonista con el que el espectador ha llegado a identificarse a lo largo de una hora de flashback y de focalización interna. Esta arquitectura polifónica deconstruye la percepción inicial del

²³ Don Siegel, 1971, con Clint Eastwood en el papel de Harry Callahan.

espectador brindándole una omnisciencia narrativa que le coloca en la postura de testigo privilegiado de las acciones de Franco y de su vuelco moral.

La empatía suscitada en el público extradiegético por el teniente se debe indudablemente a que el personaje dista mucho de los agentes del orden ultraviolentos y llenos de testosterona interpretados a menudo por el inenarrable Maurizio Merli en la tradición cinematográfica del *poliziottesco*. A pesar de la ruptura ética que se opera en vísperas de su jubilación, el teniente Amore parece amparado de alguna manera por la suavidad que connota su propio apellido. Como una forma de respuesta a una realidad oscura y pesimista, o a lo mejor de resistencia frente a las leyes cínicas de un mundo carcomido por el delito y que corrompe hasta a los policías, el ecosistema relacional de Franco se polariza en torno al amor y al cariño: por su hija, por su amigo Dino, por el hijo de éste, incluso por sus compañeros de trabajo a quienes dirige su discurso final mediante la radio del coche, y, cómo no, por su mujer Viviana. La caracterización de la joven esposa calabresa de Franco rompe también con los patrones del *poliziottesco*: como adyuvante principal del protagonista, impone en el relato una feminidad activa que evacúa totalmente el régimen de representación machista de un género en el que las mujeres son casi sistemáticamente desnudadas, violentadas o asesinadas, cuando no están totalmente ausentes.

5. Conclusiones

En resumidas cuentas, desde el punto de vista axiológico, la película de Andrea Di Stefano, si bien hereda cierta concepción de la ciudad como entidad disfuncional y cuna del crimen, no se inscribe para nada en la línea ideológica de los *poliziotteschi* setenteros: en la inmensa mayoría de los filmes constituyentes de este género, la misoginia y el virilismo exacerbado se conjugan con la práctica fascitizante de la justicia expeditiva para expresar a nivel diegético el deseo de seguridad propio de la Italia democrática de los llamados «años de plomo», desestabilizada por la «estrategia de la tensión» (Moliterno, 2000: 794)²⁴ que se materializa entre 1964 y 1980 por el pulso entre grupos terroristas de extrema izquierda y extrema derecha. Ahora bien,

²⁴ «anni di piombo», «strategia della tensione».

Di Stefano, sin renunciar a la pintura de la violencia urbana como característica fundamental del cine negro, descarta ciertos arquetipos y, por consiguiente, el fondo político subyacente del *poliziottesco* –del que un filme como *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Pietri, 1970) ofrece un ejemplo paradigmático. El director tampoco invierte la tendencia reaccionaria del género para emitir, desde otro contexto de creación, un discurso reflexivo o crítico sobre una democracia italiana marcada por la resurgencia de la extrema derecha en los años 2020, que ha llevado al poder a la muy conservadora Giorgia Meloni.

Dicho de otro modo, aunque *Última noche en Milán* se edifique en parte en el legado de la tradición negra italiana y de cierta iconografía urbana derivada del *poliziottesco*, el cineasta también se emancipa de dichas matrices para elaborar un objeto singular, marcado por esa identidad genérica y concomitantemente muy personal. Su tragedia negra milanese, que compagina idiosincrasia autóctona y ciertas reminiscencias genéricas estadounidenses, le confiere ante todo la oportunidad de experimentar, a través de la reapropiación de ciertos parámetros semántico-sintácticos, las potencialidades del relato policíaco y los desplazamientos de perspectivas narrativas a través de su protagonista: Franco es «un policía que entra en la escena del crimen no como agente, sino como alguien que ya sabe lo que ha pasado. Es un poco como cuando, en las películas, ves al asesino que se queda en la escena del crimen y observa» (Unione Interregionale Triveneta Agis, 2024)²⁵.

Resulta que la cinta debe en parte la eficacia de este juego narrativo a la actuación matizada de Pierfrancesco Favino: en las antípodas de los machos monolíticos del *poliziottesco* interpretados por Maurizio Merli y Tomás Milián²⁶, su ambivalente personaje reactiva el recuerdo cinematográfico de los papeles memorables encarnados por el carismático actor romano en el cine nacional, con títulos volcados tanto hacia el (melo)drama (*Passato prossimo* de Maria Sole Tognazzi, *L'ultimo bacio*, *Baciarmi ancora* y *Gli anni più belli* de Gabriele Muccino, *Il Colibrì* de Francesca Archibugi...) como hacia el cine

²⁵ «un poliziotto che entra in una scena del crimine non come agente, ma come persona già al corrente di quel che è avvenuto. Un po' come quando, nei film, vedi l'assassino che resta sulla scena del crimine e osserva».

²⁶ Tomás Milián es la otra estrella del género: frente al arquetipo del agente de policía ultraviolento encarnado por Maurizio Merli, representa al gángster anarquista culto, que justifica sus robos por la lucha política.

negro (*Romanzo Criminale* de Michele Placido, *Il Traditore* de Marco Bellocchio, *Nostalgia* de Mario Martone...). En el caso de Última noche en Milán, la complejidad y la sustancia del teniente Amore nacen de la riqueza de la persona cinematográfica de su intérprete, combinada con la voluntad del actor de promover la identidad italiana²⁷. Di Stefano y Favino forjan así conjuntamente a un protagonista tierno y antiheroico que encarna literalmente la italianidad de la película y, en un contexto cultural y genérico muy distinto, prolonga las tipologías de hombres de a pie del neorrealismo y de la *commedia all'italiana*.

Corpus

DI STEFANO, Andrea (dir.) (2023), Última noche en Milán [L'ultima notte di Amore], DVD, Mustang Entertainment.

Referencias bibliográficas

ALTMAN, Rick (1999), *Film/Genre*, Londres: BFI Publishing.

AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París: Seuil.

BERLINALE ARCHIVE (2023), «L'ultima notte di Amore / The Last Night of Amore –
Berlinale Special Gala 2023». En: <https://www.berlinale.de/en/2023/programme/202314306.html> (fecha de consulta: 27-10-2025).

BOLOGNINI, Luigi y SPAVENTA, Simona (2022), «Milano come Cinecittà con oltre 700 set all'anno: "È diventata più sexy"», *La Repubblica*, 12 de marzo. En: https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/03/12/news/milano_come_cinecitta_conoltre_700_set_allanno_e_diventata_piu_sexy-341071766/ (fecha de consulta: 27-10-2025).

BORDE, Raymond y CHAUMETON, Étienne (1955), *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, París: Les Éditions de Minuit.

CHION, Michel (1985), *Le Son au cinéma*, París: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.

CINEACTION FILMISNOW (2023), «L'ultima notte di Amore (2023). Dietro le quinte del film con Pierfrancesco Favino», YouTube. En: <https://www.youtube.com/watch?v=e3PE7t1hfRk> (fecha de consulta: 27-10-2025).

²⁷ «Estoy especialmente orgulloso de mi identidad italiana y estoy convencido de que se puede hacer cine a gran escala hablando nuestra lengua.» / «Io sono particolarmente orgoglioso della mia italianità e sono convinto che si possa fare un cinema di una certa scala parlando la nostra lingua.» Pierfrancesco Favino (CineAction FilmsNow, 2023).

- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2012), *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, París: CNRS Éditions.
- FASSIO, Valentina (2023), «Nella Milano notturna la vita si rimette in gioco», *La Stampa*, 10 de marzo. En: https://www.lastampa.it/asti/2023/03/10/news/nella_milano_notturna_la_vita_si_rimette_in_gioco-12685387/ (fecha de consulta: 27-10-2025).
- GAUDIN, Antoine (2015), *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, París: Armand Colin.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París: Seuil.
- GUÉRIF, François (1979), *Le Film noir américain*, París: Henri Veyrier.
- JOUSSE, Thierry y PAQUOT, Thierry, dirs. (2005), *La Ville au cinéma. Encyclopédie*, París: Cahiers du cinéma.
- LAGUARDA, Alice (2021), *L'ultima maniera. Le giallo, un cinéma des passions*, Pertuis: Rouge Profond.
- LA REPUBBLICA (2023), «Milano è tutta un set: nel 2022 oltre 1.200 richieste per film, spot e serie in città. Sala: "Non solo centro, si gira anche nelle periferie"», *La Repubblica*, 31 de enero. En: https://milano.repubblica.it/cronaca/2023/01/31/news/milano_set_film_cinema_beppe_sala-385889887/ (fecha de consulta: 31-03-2024).
- LÓPEZ-QUESADA, Álvaro (2022), «Suburra – La serie como resultado de un proceso transmedial», *SERIARTE. Revista Científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, vol. 2, julio, pp. 95-107. <https://doi.org/10.21071/seriar.te.v2i.14565>
- MAGNI, Daniele y GIOBBIO, Silvio (2010), *Ancora più... Cinici, infami e violenti. Dizionario dei film polizieschi italiani anni '70*, Milán: Bloodbuster.
- MARTEL, Frédéric (2010), *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, París: Flammarion.
- MOLITERNO, Gino, ed. (2000), *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Londres / Nueva York: Routledge.
- POUY, Jean-Bernard (2009), *Une brève histoire du roman noir*, París: L'Œil neuf.
- POYATO, Pedro (2023), «Cine, migración y realismo(s): de *Surcos* (Nieves Conde, 1951) a *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960)», en BRACCO, Diane, dir., *Cinemas méditerranéens. D'une péninsule à l'autre*, Limoges: PULIM, pp. 111-120.
- SCARPA, Vittoria (2023), «Andrea Di Stefano – Regista di *L'ultima notte di Amore*», *Cineuropa*, 27 de febrero. En: <https://cineuropa.org/it/interview/439270/> (fecha de consulta: 27-10-2025).
- SIMSOLO, Noël (2007), *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*, trad. de Alicia Martorell Linares, Madrid: Alianza.
- SPAVENTA, Simona (2023), «Milano noir, così tra skyline e nuove mafie la città è diventata un set da esportazione per film e serie», *La Repubblica*, 2 de abril. En: https://milano.repubblica.it/cronaca/2023/04/02/news/film_noir_set_milano_ultima_notte_amore-394613951/ (fecha de consulta: 27-10-2025).

TADIÉ, Jean-Yves (1994), *Le Récit poétique*, París: Gallimard.

UNIONE INTERREGIONALE TRIVENETA AGIS (s. f.), «*L'ultima notte di Amore – Andrea Di Stefano*». En: <https://www.agistriveneto.it/film/lultima-notte-di-amore/> (fecha de consulta: 27-10-2025).

WAUTIER, Julien (2020), «*La botte policière*», *Revus & corrigés*, n.º 8, *Mondo Police. Forces de l'ordre et du désordre au cinéma*, pp. 32-35.