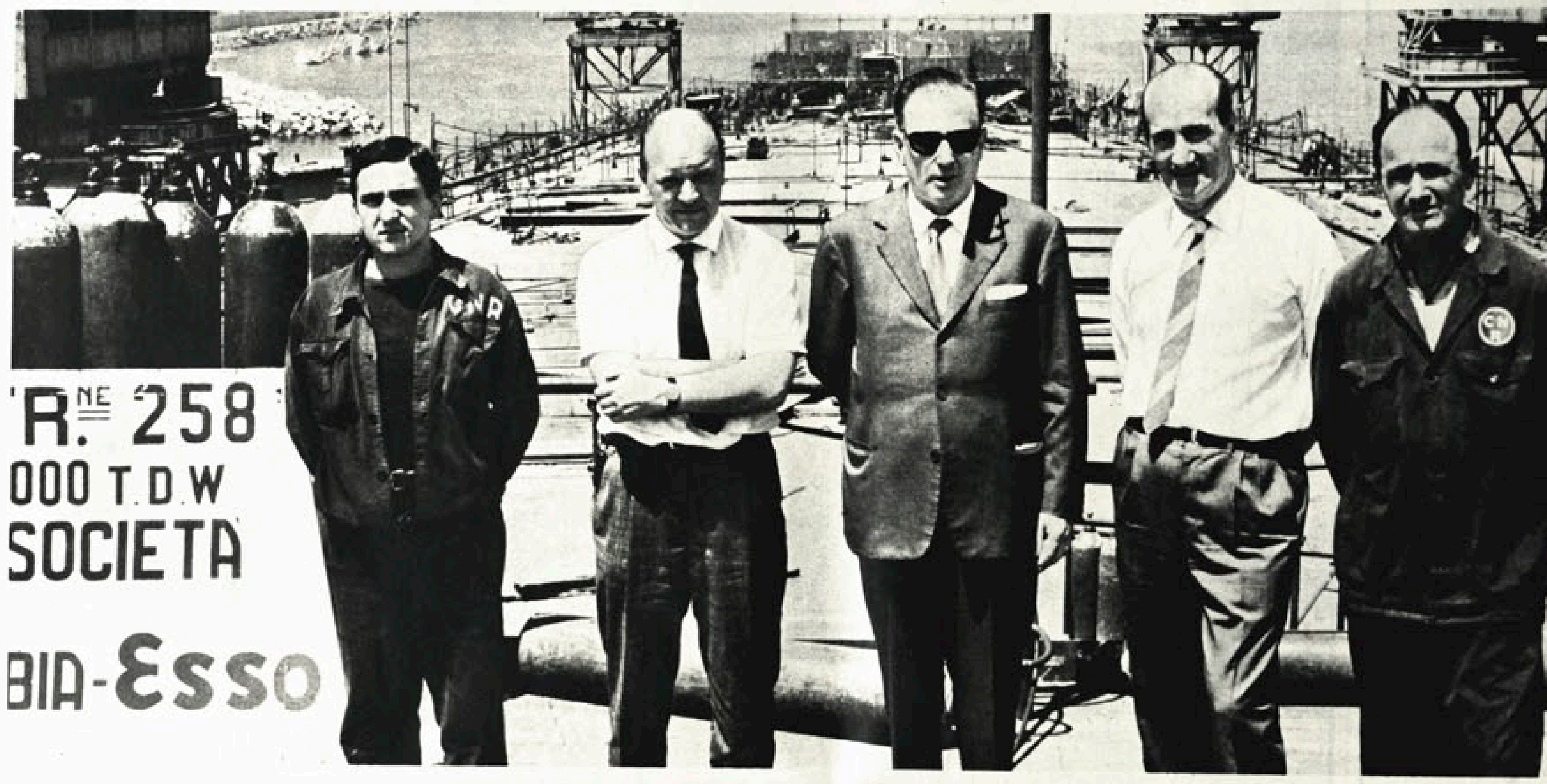
Cinque uomini una nave e una città

Le ordinazioni del gruppo Esso ai cantieri italiani raggiungono le 640 mila tonnellate per un valore di 64 miliardi. La Esso Milano è la sedicesima nave in costruzione. Una prova concreta di fiducia nel futuro dell'economia italiana.



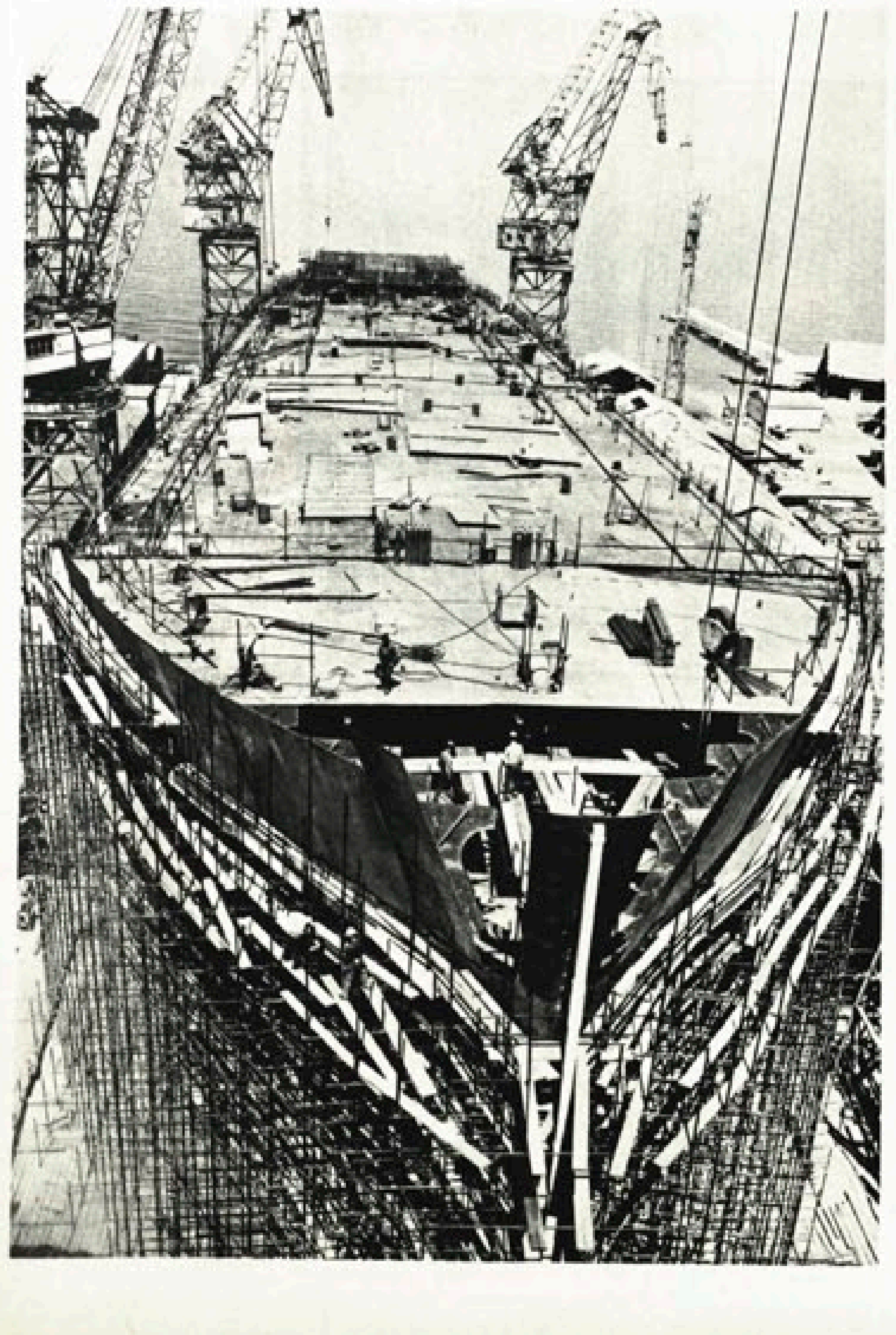
LAMBERTO TALACCHIA, *19 anni, il più giovane operaio che ha lavorato alla «Esso Milano»: «Io taglio le lamiere con la fiamma ossiacetilenica. I vecchi del cantiere dicono che oggi non c'è più la fatica fisica nel costruire le navi. Loro intagliavano gli oblò con lo scalpello e il martello sulle lamiere dello scafo: ora si lavora con la fiamma ossidrica. A me pare che sia meglio. Il mondo va avanti e anche questa nave servirà a farlo progredire. Spero che mi faccia diventare operaio qualificato.»*

LUCIANO SUSAT, *ingegnere dirigente delle costruzioni navali: «La "Esso Milano" si può confrontare con una costruzione grande come un grattacielo di 70 piani alto 243 metri. Ma non è un grattacielo: è una nave che è stato appassionante costruire su un disegno razionale spinto alle estreme conseguenze di semplicità per raggiungere la massima efficienza costruttiva. Il varo è il momento della verità: una nave da 65 mila tonnellate in movimento alla velocità di 7 metri al secondo per 43 interminabili secondi.»*

CLAUDIO BALMONI, *Sindaco di Ancona: «Ancona è una città di mare. Per duemila anni ha vissuto sul mare; ha tratto dal mare le ragioni della sua esistenza e del suo sviluppo e i cantieri navali hanno sempre rappresentato per Ancona l'espressione più tipica di questa sua funzione marinara.*
E' per questo che il varo della superpetroliera da 65 mila tonnellate della Società Esso è un avvenimento cui partecipa tutta la cittadinanza, che vede perpetuarsi l'antica tradizione che vuole il lavoro e il genio creativo degli anconetani irradiati in tutti i mari del mondo.»

LUIGI SIMEONI, *ingegnere dirigente del montaggio di apparati motori: «Sulla "Esso Milano" devo mettere a punto un motore che pesa 1270 tonnellate, pari al peso di dieci locomotori ferroviari dei più potenti. Ma con la forza di questo motore si potrebbero far viaggiare 54 treni merci di 30 vagoni l'uno. Montare pezzo a pezzo questo mostro di potenza non è cosa facile, ma sarà facile farlo funzionare, perché abbiamo fatto un gran passo avanti verso l'automazione dei grandi motori marini.»*

GUALTIERO PESARESI, *montatore navale, il più anziano operaio del cantiere: «La "Esso Milano" è la centosettantesima nave che vedo nascere dal 1923. Io appunto e fisso le lamiere dello scafo, poi viene il saldatore. Soltanto vent'anni fa ci sarebbero voluti non meno di quattro anni per costruirla. Adesso ci impieghiamo un anno. Io non mi lamento. Ho fatto il conto che si fatica dieci volte meno rispetto a quando ero giovane io e questo non è male perché così potranno fare sempre più navi e sempre migliori.»*



Da un anno la prua della nave entrava nella città. Avevano dovuto tagliare una fetta di Monte Guasco, sotto la cattedrale di San Ciriaco, per mettere sullo scalo tutti i 244 metri di lunghezza del grande scafo, il più grande che sia stato costruito nei Cantieri Navali Riuniti di Ancona. Vista di lontano, l'immensa mole di ferro rossiccio sembrava far parte del panorama della città, una continuazione del monte per proteggere meglio la baia, il porto, le case. Vista da vicino, la superpetroliera "Esso Milano" prima del varo sembrava ancora attraccata all'antica cattedrale, con l'immensa prua infilata nella montagna, ma c'era anche il formicolio di gente intorno al gigante, c'era il rumore lacerante dei grandi lavori. La città stessa si muoveva intorno alla nave con cura affettuosa.

Per più di un anno la nave è appartenuta alla città in modo speciale: non era soltanto una nave in una media città italiana, è stata e rimane una nave importante perché si è incominciato a costruirla quando in Italia e all'estero si parlava di crisi. La si vara in un momento in cui chi ha avuto fiducia può pensare di aver avuto ragione.

Nel 1964, nel pieno della "congiuntura", la Esso Standard Italiana, investiva denaro per dimostrare al paese che bisognava avere fiducia. Una grande compagnia internazionale può aspettare a manifestare la propria opinione sul momento economico di un paese in crisi, nessuno la obbliga a dire che cosa pensa. Invece il parere fu unanime e tutti, alla Esso, si dissero convinti che l'economia italiana ha in sé le possibilità di una effettiva e vigorosa ripresa. Non ci furono, l'anno scorso, soltanto dichiarazioni di principio o di fede. Ci fu, tra l'altro, l'inizio dei lavori per questa nave che si vara adesso nei cantieri di Ancona, la sedicesima ordinata dalla Esso a cantieri italiani. Un totale di 640 mila tonnellate per un valore di 64 miliardi di lire. Questa che scende in mare oggi è una delle più grandi petroliere costruite finora in Europa: 65 mila tonnellate di portata lorda, 16 miglia all'ora di velocità. I tecnici la considerano un gioiello. E' capace di traversare il Mediterraneo, tra la Libia e l'Italia, in meno di trenta ore alla velocità di una nave di linea per passeggeri, con un carico di 83 mila metri cubi di greggio, distribuito nelle tredici cisterne sistemate nel suo ventre capace, un vero mare di petrolio. Circa un migliaio di persone per quattordici mesi hanno lavorato giorno e notte nei cantieri di Ancona intorno alla "Esso Milano". Ancora un anno di lavoro e saranno completati l'apparato motore e l'allestimento definitivo. Ci sono da fare, tra l'altro, l'impianto di aria condizionata e una piscina per l'equipaggio (che sarà italiano).

Quando la commessa per la costruzione della nuova superpetroliera fu affidata ai Cantieri Navali Riuniti, Ancona attraversava un momento di grave preoccupazione. Si rifletteva sulla città l'inquietudine per la situazione economica. Una città media con una sola grande industria sulla quale gravita una intera regione.

Ora la nave si è staccata dalla collina di San Ciriaco ed è scivolata in mare, non fa più parte intimamente del panorama di Ancona, ma è ancora parte del paesaggio sociale della città. Gente ha lavorato, famiglie hanno vissuto, alcune giovani famiglie si sono formate con questa nave attaccata alle case.

Giustamente ha detto il ministro del Lavoro e della Previdenza Sociale, Umberto Delle Fave, il giorno in cui venne iniziata la costruzione, per spiegare il valore non commerciale della "Esso Milano": "Indice di responsabilità da parte di un grande complesso industriale privato".

Il convento di Dachau

UNA PRIGIONE PER SUORE

di BRUNO ZEVI

UN gesto di suprema pietà, degno del massimo rispetto e tuttavia tradizionale, irrimediabilmente inadeguato, non può trovare un'autentica configurazione architettonica. Ventun monache hanno scelto di murarsi vive nel campo di Dachau, seguendo l'esempio di quei sacerdoti che volontariamente morirono nelle camere a gas per riscattare l'indifferenza del "Vicario". Anche le carmelitane del Sacro Sangue intendono espiare, per se stesse e per tutti; ma quale artista, pur grande, saprebbe creare un convincente scenario edilizio per questa generosa, ultima illusione?

Josef Wiedemann, ricevuto l'incarico di progettare il convento, senza esitazioni ha "sacrificato" l'architettura alla memoria: secondo lui, una prigione, benché costruita nel segno della croce, doveva ripetere la struttura del Lager caratterizzata dall'ossessiva monotonia delle baracche, delle "stalle umane" ove decine di migliaia di persone sostarono prima di essere annientate per fame, per tortura o per gli esperimenti dei medici nazisti.

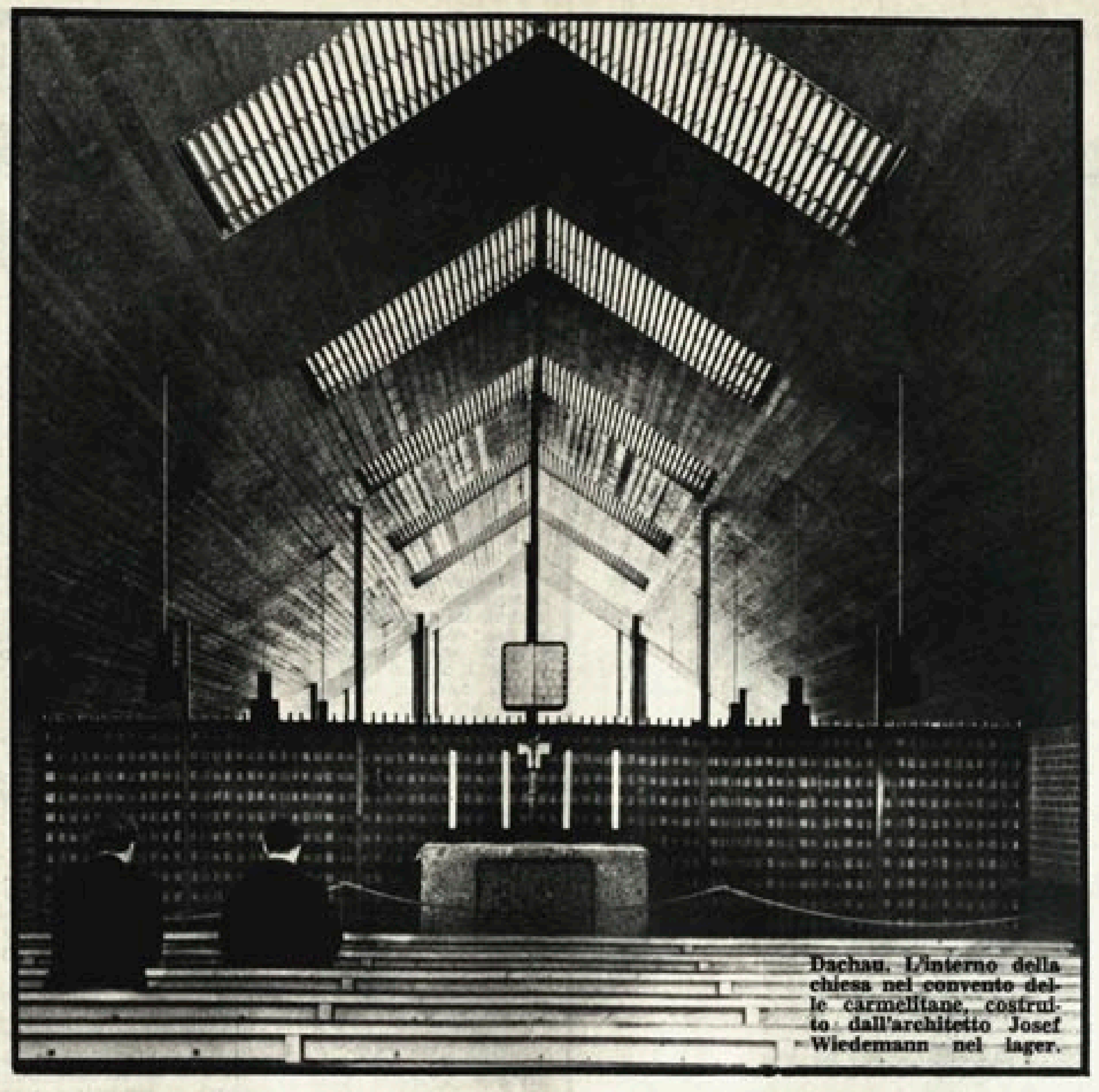
Il campo di Dachau, situato a venti chilometri a nord-est di Monaco di Baviera, era considerato un modello del genere. Enzo Rava narra di quattro ragazze ebree che, giungendovi da Auschwitz, esclamarono: «com'è bello!». E Pietro Pascoli, ne "I Deportati", descrive con precisione il suo impianto: «Blocchi e servizi sono disposti in perfetta simmetria intorno al piazzale delle adunate e lungo un ampio viale che da quel piazzale si protende a nord, diritto come un'antica strada romana». Circondavano l' "Appelplatz" i magazzini, il bunker della compagnia di disciplina, l'ospedale, la cantina, la biblioteca e la scuola delle SS. A nord invece, dopo i trenta baraccamenti dei prigionieri, erano sistemati, a destra, il canile che ospitava decine di cani ammaestrati ad avventarsi e a massacrare, e «il bordello per i fedeli di Hitler, composto da due salotti e dodici camere illuminate con lampade rosse...; sulle pareti due quadri ad olio raffiguravano pudiche dame e casti cavalieri del Settecento bavarese, in atteggiamenti scenici di amore romantico». A sinistra, la zona più tardi detta "storica": l'edificio in muratura del crematorio con dodici bocche, il mattatoio dove la gente veniva impiccata ad undici uncini metallici e squartata per la fabbricazione del sapone, la camera a gas con la scritta "Bagni di pulizia" in cui venivano introdotti continuamente, giorno e notte, scaglioni di 50-60 persone, ed infine "l'albero delle impiccagioni", muto testimone di centinaia di esecuzioni, e la "fossa del sangue" per gli stermini di massa.

Il convento delle carmelitane è stato ubicato a sud, nell'area del piazzale delle adunate. Una vecchia torre di guardia, dalla quale con riflettori e mitra venivano sorpresi e abbattuti i fuggitivi, ne forma l'ingresso. Attraversandolo, si penetra in una corte quadrata, disadorna e silenziosa. Di fronte è la chiesa con tetto a capanna, il cui interno è diviso da una grata che separa il settore accessibile al pubblico dal coro riservato alle monache; il tabernacolo è sospeso in alto, visibile da ambo i lati.

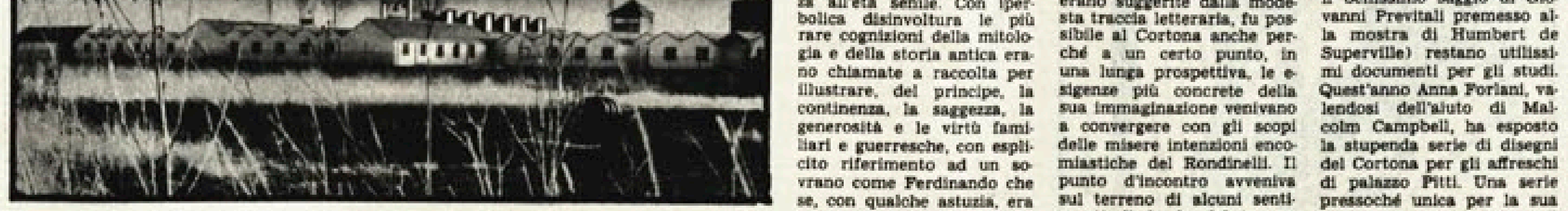
Per gli estranei, la visita finisce qui; nessuno può oltrepassare la corte; le celle di clausura sono allineate in corpi di fabbrica retrostanti, sfalsate l'una rispetto all'altra in modo che, affacciandosi alla finestra, non si possano vedere le altre camere. Commenta la rivista "Die Kunst": «Come in nessun altro luogo diviene qui chiaro il senso della rinuncia, della solitudine volontariamente scelta per soffrire ed espiare. L'osservatore è preso da un brivido di fronte a questo comportamento ascetico che così poco traspare all'esterno. Che qui accada, per spontanea scelta, ciò che migliaia soffrirono contro volontà, appare come un'estrema forma di riscatto».

Architettonicamente il proposito di Wiedemann è comprensibile, ma non è affatto riuscito. L'intento anti-velleitario sconfigge se stesso, lo sforzo di adeguarsi al passato ne sottolinea lo scarto insuperabile rispetto al presente. Tutto è silenzio, dove si sentivano urla disperate, maledizioni, preghiere soffocate; regna la pulizia, dove il fetore ammorbava l'aria già inquinata dai fumi perenni dei cadaveri bruciati; ogni monaca ha una sua stanza, mentre nel Lager costruito per accogliere un massimo di 8-10.000 detenuti ne furono accatastati fino a 60.000. Anche i particolari decorativi risultano stonati: i filari di aiuole fiorite, incassate nel pavimento dietro le eleganti lastre di cristallo striato del chiostro; la lampada, i candelieri, la griglia, la croce della chiesa, oggetti raffinati e quasi leziosi. Lo stesso puritanesimo delle celle, disegnate con una finestra quadrata asimmetrica ma bilanciata da un termosifone e da un tavolo, polemicamente contrasta col ricordo degli orrori; in effetti, è l'antitesi di Dachau 1933-45, macabra e mostruosa. La semplicità qui cade fatalmente nella rettorica.

L'errore di Josef Wiedemann è comune a quasi tutta l'architettura tedesca del dopoguerra, e ha un'origine morale. Non si negano l'angoscia mortale e l'inimmaginabile follia, ma si procede alla loro fredda registrazione e al loro congelamento in archivio. In sede artistica, il discorso riguarda l'espressionismo, studiato e valorizzato sul piano accademico ma in sostanza messo all'indice per ciò che attiene alle sue immense virtualità di rappresentare la tragedia e lo spasimo. Per questo convento occorreva non una linda parodia dei baraccamenti del Lager, ma un'architettura urlante, protestataria fino all'incredibile, sconvolta e sconvolgente nelle sue forme, strappata negli spazi e nei volumi, con una chiesa capace di denunciare come e più della cappella di Le Corbusier a Ronchamp. La clausura a Dachau è, per i suoi moventi, essenzialmente diversa che altrove; non si accompagna al sereno distacco dalle passioni, al pensiero della morte, alle speranze metafisiche, ma nasce dalla straziante rievocazione dei moderni assassinii di massa, della crudeltà burocratizzata, incomprensibile a mente umana. L'architetto Wiedemann doveva scartare ogni artificio mimetico, sapendo che a Dachau non si viene per trovare un'oasi di pace, e che la stessa preghiera, in quel contesto, assume il significato represso e magari estenuato di un anatema.



Dachau. L'interno della chiesa nel convento delle carmelitane, costruito dall'architetto Josef Wiedemann nel lager.



Dachau. Due vedute del convento delle suore carmelitane. In alto: il lato delle celle di clausura; in basso: il fronte d'ingresso con l'antica torre di guardia.

I disegni di Pietro da Cortona agli Uffizi

FU L'ARREDATORE DEL GRANDUCA AVARO

di GIULIANO BRIGANTI

FIRENZE. Ferdinando II de' Medici, quinto Granduca di Toscana, non era proprio quel che può dirsi un principe modello. Il sangue ormai esausto degli Asburgo, ereditato dalla madre, aveva impresso alla sua fisionomia un segno indelebile, in quel naso lungo e linfatico dalle narici rigonfie, nel labbro inferiore spropositato e pendente, nel doppio mento che accentuava la strettezza del volto. Ma se le fattezze che lo apparentavano al lugubre e nobilissimo aspetto dei maggiori rappresentanti delle monarchie assolute e dispotiche europee gli conferivano un certo "physique du rôle" in realtà non faceva paura a nessuno, se non quando si arrabbiava, e mancava totalmente di quelle ferree qualità che erano proprie dei suoi avi paterni e materni. La sua dote, se mai, consisteva in una certa simpatia ispirata dalla bonaria inconcludenza, dalla mancanza d'ipocrisia, da una scettica attitudine allo scherzo unita alle qualità tipicamente toscane della furberia e della parsimonia. Condivideva per di più, con il turbolento fratello il cardinal Gian Carlo, una decisa propensione per l'omosessualità e non nascondeva più di quanto non fosse strettamente necessario le pratiche licenziose della sua vita. Sapeva anzi, se era il caso, scherzarci sopra. Quando sua madre, la bigottissima e austera arciduchessa Maria Maddalena, gli riferì di aver scoperto con sgomento quanto fosse diffuso a Firenze, e in ogni ceto, quel vizio carnale e gli presentò una lista di colpevoli invocandone la punizione col rogo, Ferdinando senza scomporsi prese una penna e scrisse il suo nome in cima alla lista. La sua parsimonia poi, che non era proprio avarizia, è ben dimostrata da un episodio riferito da un viaggiatore inglese contemporaneo: a Palazzo Pitti dove dimorava con la guardia svizzera, arrivava a vendere il vino che sopravanzava i bisogni della mensa e lo vendeva apertamente, nelle cantine di casa sua, tanto che festoni di fiaschi pendevano dall'entrata principale del palazzo, a guisa d'insegna di vinaio.

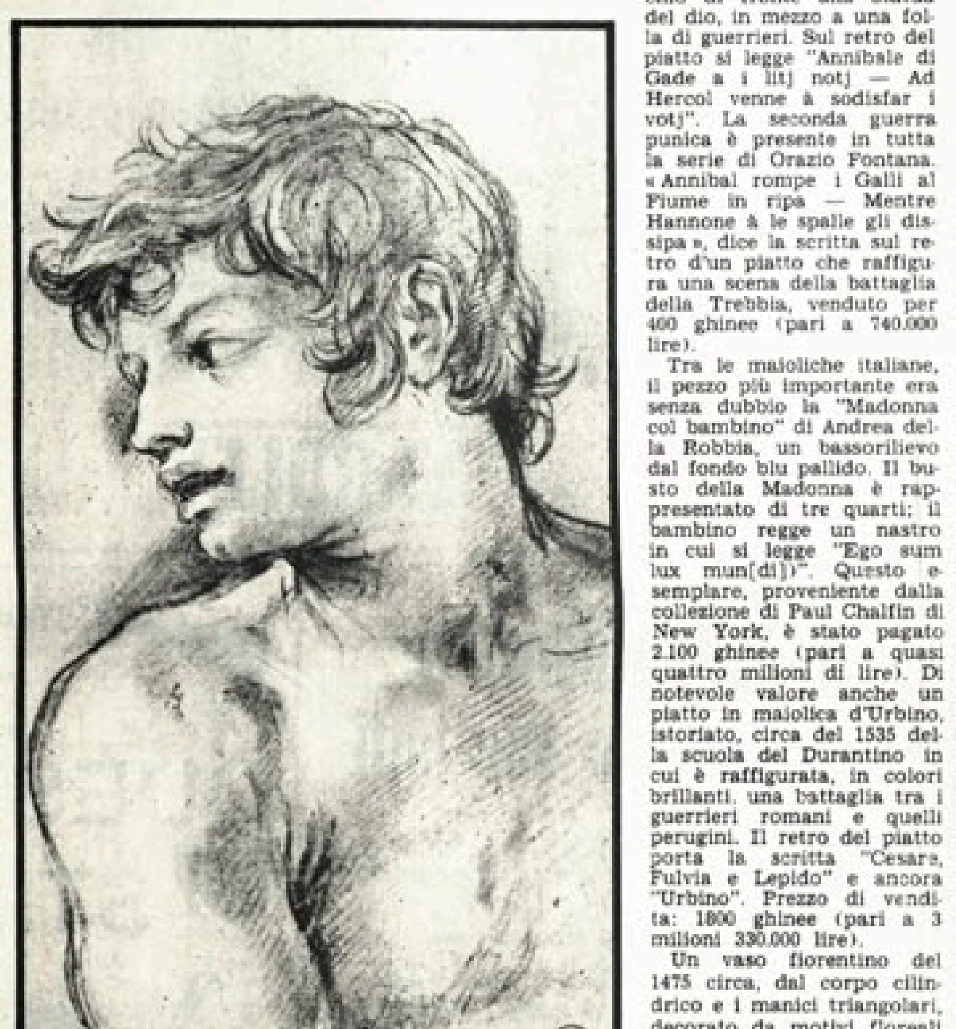
Fu proprio un principe siffatto che intese glorificare nel modo più solenne la alta missione di governo destinata ad un sovrano, promovendo una grande impresa pittorica, forse una delle maggiori del tempo, in quel palazzo dove con tanta semplicità vendeva il suo vino e dove, con forse minore semplicità, svolgeva le sue divaganti pratiche amorose all'insaputa della moglie malata e intrattabile.

L'idea era quella di affrescarne, con figurazioni adeguate, le grandi sale del primo piano e Ferdinando II attenendosi ad un progetto ambizioso si rivolse all'artista di maggior fama che fosse allora disponibile, Pietro da Cortona, e lo fece venire da Roma mentre affidò a Francesco Rondinelli, mediocre letterato di corte, il compito di elaborare le storie. Non durò molta fatica costui, tanto era invalsa l'abitudine al panegirico fra i letterati, a concepire un soggetto unitario che aveva per tema quali fossero, sotto il segno dei pianeti, le virtù necessarie ad un principe assoluto dall'adolescenza all'età senile. Con iperbolica disinvoltura le più rare cognizioni della mitologia e della storia antica erano chiamate a raccolta per illustrare, del principe, la continenza, la saggezza, la generosità e le virtù familiari e guerresche, con esplicito riferimento ad un sovrano come Ferdinando che se, con qualche astuzia, era riuscito a procacciarsi certa parvenza di credito militare grazie ad una sola battaglia in cui erano morti in tutto venticinque uomini da una parte e dall'altra, le altre virtù messe in un fascio non sapeva nemmeno dove stessero di casa. Una così sfacciata discrepanza fra propositi encomiastici e realtà non era certo un fatto nuovo, specie in quel secolo, ma c'è da domandarsi come mai opere nate da una occasione siffatta non suonino poi così false al nostro sentimento e siano ben lungi dall'apparirci retoriche e artificiose. La ragione, in fondo, non è da ritrovarsi solo nella loro altissima qualità pittorica e, d'altra parte, anche questa, per un inevitabile rapporto con i contenuti, richiede la sua spiegazione.

Perché, ci chiediamo ad esempio (e il paragone ci sembra appropriato) siamo colti da un sottile disagio di fronte al fatto che il Tiepolo, più di un secolo dopo, abbia riservato il suo capolavoro ad affresco alla gloria di un personaggio così insignificante come il principe vescovo di Würzburg, scomodando, con non dissimile disinvoltura, storia e mitologia per tessere il panegirico di un mondo altrettanto altezzoso e scadente? Perché ne cogliamo subito gli aspetti di involontaria comicità mentre lo stesso disagio non lo sentiamo davanti agli affreschi del Cortona? Il fatto è che il Cortona era diversamente e più direttamente impegnato nei riguardi del mondo in figura che andava creando: credeva a suo modo a quanto rappresentava, e ci credeva senza bisogno, se così può dirsi, di compromettere la propria integrità morale, senza sminuire la tensione del proprio stile. In altre parole, quei concetti privi di ogni valore sul piano della realtà contingente e delle personali allusioni sapeva ricondurli ad una loro antica essenza, dando loro vita fra le immagini della sua fervida fantasia, riportandoli cioè a un mondo di valori autonomi e veri. Un mondo cui non erano estranee le aspirazioni più vive e valide del proprio tempo. Riportare nell'ambito di una cultura figurativa in pieno processo d'espansione, com'era quella cui apparteneva, quelle figurazioni che gli erano suggerite dalla modesta traccia letteraria, fu possibile al Cortona anche perché a un certo punto, in una lunga prospettiva, le esigenze più concrete della sua immaginazione venivano a convergere con gli scopi delle misere intenzioni encomiastiche del Rondinelli. Il punto d'incontro avveniva sul terreno di alcuni sentimenti di fondo del tempo, tutt'altro che negativi, e che vertevano attorno allo spirito che dava vita in Europa all'assolutismo e che corrispondeva al crescere di nuove e stabili forze nazionali sul terreno del raggiunto equilibrio religioso. Fatti, questi, che avevano perso ormai ogni valore progressivo al tempo del Tiepolo. Ciò non manca di riflettere una luce appropriata sulla scelta da parte del Granduca di un artista che affrontò strenuamente l'impresa in uno stile che non può dirsi né fiorentino né romano, ma nato piuttosto dai propositi universali del Barocco.

M'accorgo di non aver ancora citata l'occasione di queste considerazioni: la bella mostra di disegni di Pietro da Cortona aperta ora a Firenze. Seguendo una antica tradizione di esporre temporaneamente gruppi di disegni estratti da quella inesauribile miniera delle collezioni degli Uffizi, la direzione del Gabinetto dei Disegni delle Gallerie Fiorentine è riuscita in questi ultimi anni a promuovere mostre di notevole interesse che per essere corredate da un catalogo critico spesso assai approfondito (ricordo il bellissimo saggio di Giovanni Previtali premesso alla mostra di Humbert de Superville) restano utilissimi documenti per gli studi. Quest'anno Anna Forlani, valendosi dell'aiuto di Malcolm Campbell, ha esposto la stupenda serie di disegni del Cortona per gli affreschi di palazzo Pitti. Una serie pressoché unica per la sua completezza e che deve il suo grande interesse non solo all'altissima qualità dei fogli, fra i più belli del nostro Seicento, ma anche al fatto che ci documenta, con ricchezza di particolari, del sorgere nella mente dell'artista e del prender lentamente forma di un'opera che è fra le maggiori del suo tempo, fornendoci elementi preziosi per ricostruire il suo metodo di lavoro. L'intera serie, di cui ben 77 disegni sono esposti, proviene dalla raccolta del Cardinal Leopoldo, fratello del Granduca, accanito raccoglitore, che li acquistò direttamente dal Cortona stesso, forse a opera ultimata. Si riferiscono agli affreschi della sala della Stufa (1637-41) e delle sale di Venere (1641-42), di Giove (1643-46), di Marte (1646-47) e Apollo (1647). Si tratta per lo più di studi di singole figure, o di particolari di figure, teste, mani, panneggi, assai raramente di disegni d'insieme. Eseguiti con una morbida matita nera e tocchi di biacca, raggiungono la più felice, semplice naturalezza che sia dato immaginare. E' difficile comprendere la portata del Cortona e la natura del Barocco romano se non si conoscono questi disegni. C'è da augurarsi quindi che la mostra, corredata da un catalogo che resterà essenziale strumento di studio, incontri il successo che merita, e che meritano anche i due organizzatori.

G. B.



Pietro da Cortona. Disegno per l'Età dell'Oro.

NOTIZIE

Al Museo Municipale di Saint-Paul-de-Vence, una mostra intitolata "L'école de Saint Paul hier et aujourd'hui", espone, fino a settembre, opere di Matisse, Bonnard, Fautrier, Signac, Marie Laurencin, Chagall, Enzo Cini, Verdet.

Al Musée des Beaux-Arts di Lione è aperta, fino alla fine di agosto, una mostra che illustra l'opera di Maurice Marinot, uno dei primi "fauves".

Collezionista

A TAVOLA CON I CARTAGINESI

di TITANIA

A DISTANZA di pochi giorni le gallerie di Londra, Sotheby e Christie, nel corso di aste di maioliche, mobili e oggetti d'arredamento hanno messo in vendita importanti oggetti italiani. Due avvenimenti, questi, che devono certamente aver interessato più i compratori italiani che quelli stranieri. E' fin troppo noto infatti che i grandi antiquari di Roma, di Milano, di Torino riforniscono le proprie gallerie comprando all'estero. Oggi però s'assiste a un'evoluzione del nostro antiquariato. Se un tempo i mercanti italiani vendevano alle gallerie di Londra o Parigi le belle credenze lombarde, i cassettoni veneti, ora avviene piuttosto il contrario. Il mobile italiano non è più un'esclusiva dei cercatori locali. Certi bureaux veneziani del Settecento, certi tavoli genovesi non si cercano soltanto alle clamorose aste pubbliche di qualche villa o palazzo. Attraversare la Manica, addirittura l'Atlantico, è diventata un'abitudine familiare per il grande antiquario italiano. Ecco perché due aste come quelle di Christie e di Sotheby non sono passate inosservate. E' una questione di prestigio. L'antiquario che ci tiene a conservare la sua clientela, si sente in dovere di rinnovare, con una certa frequenza, gli arredi della propria galleria. A volte basta un solo pezzo a dar tono a una bottega ed è proprio questo pezzo che, quando non si trova in Italia, bisogna cercare altrove, a Parigi, a Londra, magari a New York.

La collezione di maioliche vendute recentemente da Christie, non ha deluso i compratori italiani che si sono recati a Londra. Molto importante era la raccolta di piatti istoriati in maiolica d'Urbino, nove esemplari decorati da Orazio Fontana tra il 1540 e il 1545. Un piatto della serie proveniente dalla Hastings Collection e venduto da Christie, nel marzo del 1888, è esposto al Victoria and Albert Museum di Londra. Altri pezzi sono al British Museum, altri al Bargello di Firenze e altri, infine, fanno parte della Wallace Collection. Il loro prezzo di vendita è oscillante tra le 85 e le 620 ghinee (pari a 1.150.000 lire), raggiunte queste ultime da un piatto che raffigura Annibale che offre un sacrificio a Ercole, a Cadice. Il capo dei cartaginesi è in ginocchio di fronte alla statua del dio, in mezzo a una folla di guerrieri. Sul retro del piatto si legge "Annibale di Gade a i litj notj — Ad Hercol venne à sodisfar i votj". La seconda guerra punica è presente in tutta la serie di Orazio Fontana. «Annibal rompe i Galli al Fiume in ripa — Mentre Hannone à le spalle gli dissipa», dice la scritta sul retro d'un piatto che raffigura una scena della battaglia della Trebbia, venduto per 400 ghinee (pari a 740.000 lire).

Tra le maioliche italiane, il pezzo più importante era senza dubbio la "Madonna col bambino" di Andrea della Robbia, un bassorilievo dal fondo blu pallido. Il busto della Madonna è rappresentato di tre quarti; il bambino regge un nastro in cui si legge "Ego sum lux mun[di])". Questo esemplare, proveniente dalla collezione di Paul Chalfin di New York, è stato pagato 2.100 ghinee (pari a quasi quattro milioni di lire). Di notevole valore anche un piatto in maiolica d'Urbino, istoriato, circa del 1535 della scuola del Durantino in cui è raffigurata, in colori brillanti, una battaglia tra i guerrieri romani e quelli perugini. Il retro del piatto porta la scritta "Cesare, Fulvia e Lepido" e ancora "Urbino". Prezzo di vendita: 1800 ghinee (pari a 3 milioni 330.000 lire).

Un vaso fiorentino del 1475 circa, dal corpo cilindrico e i manici triangolari, decorato da motivi floreali nei toni del giallo, blu, verde, manganese, è stato acquistato per 620 ghinee (pari a 1.150.000 lire), superando la cifra raggiunta da un altro vaso fiorentino che risale tra il 1460 e il 1480. Questo esemplare, decorato dallo stemma dei Ranieri di Perugia nei colori verde, giallo, blu e manganese, ha raggiunto 460 ghinee (pari a 850.000 lire). Una piccola tazza di Faenza, del 1520 circa, decorata dalle figure d'una Santa, di S. Antonio da Padova e S. Giovanni, sullo sfondo d'un paesaggio sui toni del blu, è stata pagata 380 ghinee (pari a 700 mila lire).

Il pezzo italiano più importante dell'asta di Sotheby, dedicata ai mobili e agli oggetti d'arredamento, è certamente una commode della metà del Settecento venduta per 5.800 sterline (pari a circa dieci milioni di lire). Si tratta d'un mobile dipinto di gusto rococò, con la facciata ondulata a serpentina, due grandi cassetti, sormontato da un marmo col bordo modellato e decorato da motivi di foglie di argento intagliato. Mazzi di fiori spiccano sul fondo celeste pallido della commode. Due commodes bombate di linea Luigi XV, decorate da intarsi di legni diversi e sormontate da un piano di marmo color albicocca, sono state vendute per 850 sterline (pari a circa un milione e mezzo di lire), mentre una coppia di commodes dipinte veneziane, sormontate da una lastra di marmo di Siena trattenuta da un doppio bordo modellato, sono costate 550 sterline (963 mila lire). Gli sportelli sono decorati da bordi di rose e altri fiori: al centro un medaglione floreale.