

CASI UNA RECTA

«Aquellas escalera (casa DE BONIS) nació también de una idea, todas las cosas nacen de una idea: la idea era aquella del árbol, de hacer una escalera que fuese como un árbol.» (M. RIDOLFI).

La cita está entresacada de la entrevista que en Controspazio se hizo a Ridolfi y a Frankl con ocasión de la edición de dos números dedicados a su obra en el año 1974. Más adelante leemos que la escalera De Bonis no se llega a realizar. La hermosa contradicción queda así planteada entre líneas. La idea genera la forma pero esta al pertenecer al mundo de lo material, de lo que tiene que construir, añade a la idea una servidumbre que tendería a separar una de otra. La escalera no llegará nunca a construir porque a la riqueza de la idea se le añade la dificultad de su concreción, llegando un momento en que perder conceptualmente parte de aquella riqueza deja de tener sentido.

La Arquitectura que saboreamos al recorrer la obra de estos arquitectos se nutre en gran medida de la extraordinaria capacidad para reunir el mundo de las ideas con la maestría que construye los proyectos, sin sentir la pérdida que en ese traslado, desde lo que se pensó hasta lo que se hizo, pudo tener la idea que conservará así toda la carga de matices y sugerencias de su concepción.

En Ridolfi y Frankl sobresalen dos recursos que ligan más intrínsecamente la Arquitectura construida y la concepción ideal de la misma, uno es la recuperación de la Geometría como instrumento de composición y desarrollo del proyecto, el segundo es la importancia de la Representación que desde el dibujo construye la obra desvelando eficazmente la belleza que la idea ocultaba y mostrando la realidad de su construcción. Estos recursos, que serían comunes a muchas Arquitecturas, en ellos se desarrollan de una forma especialmente intensa.

Cuando el dibujo se hace a mano alzada, con la maestría del dibujante y con la experiencia del arquitecto, el espacio, convertido en una abstracción cada vez mayor en las mesas de los estudios de Arquitectura se libera de aquella convención y se aproxima tanto a la realidad que ha de contener necesariamente la ligera incerti-

dumbre de la mano del hombre que la construye para el cual la línea absolutamente recta no existe. Sin embargo sería esta forma de dibujar las cosas, tan sensible e incierta en sus rasgos pero en realidad tan precisa, la que representaría la forma más exacta de aproximación entre el mundo de las ideas y este otro mundo de la materia.

La Geometría se entiende por ello como un instrumento fundamental en la Arquitectura puesto que condensa la perfección de la forma ideal extrayendo de aquel mundo platónico la forma más precisa; dicho de otro modo, mediante la elección de una determinada Geometría, que acompaña a la idea, se marcan los límites donde las ideas son capaces de llevarse a cabo desde el proyecto.

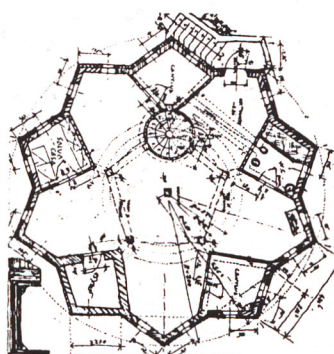
La nostalgia que encierra la utilización de la Geometría y el Dibujo, como método de aproximación entre la perfección y la realidad, se encuentra con las claves de la construcción de forma parecida a como Geometría, Representación y Construcción, estuvieron unidas en el Renacimiento. Por lo tanto, entiendo que la modernidad de su obra no tiene tanto que ver con la toma de posición Neorealista que tras la guerra le coloca frente a la Arquitectura Racionalista, como sucede con los maestros de la Arquitectura italiana del momento, sino en cuanto que la precaria situación de los años cuarenta da pie a retomar el hilo histórico de la tradición en la recuperación natural de unos medios de producción antiguos, encarnados en el *Manuale dell'Architetto* de 1946 que a partir de aquel momento servirán al arquitecto para el desarrollo tenaz de una obra y un lenguaje propios.

Las constantes alusiones hacia la tradición o el lugar siempre quedan filtradas por la obsesión y la confianza en el oficio artesanal, que se domina magistralmente, pero que le aísla y limita frente al discurrir de la historia, en una suerte de intemporalidad arquitectónica, que Tafuri llegó a definir como de *aislamiento aristocrático* (*L'Architecture D'Aujourd'hui*-Italia 75, 1975), reuniendo también en esta actitud a los demás maestros de la Arquitectura Italiana de post-guerra.

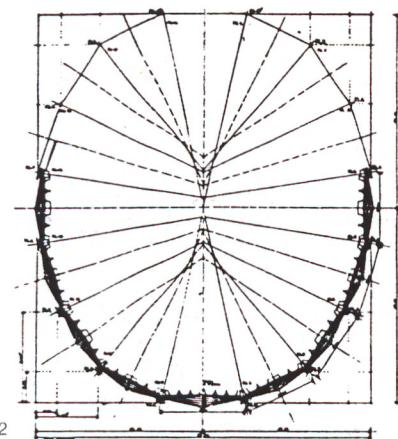
La gioia, la alegría de proyectar tantas veces mencionada por Ridolfi, tiene mucho de seguridad, de enfrentamiento victorioso, de sonrisa interior que se esboza ligeramente al ir dibujado, porque la

1. M. Ridolfi. Casa Iina. Marmore. 1966-67.

2. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. 1981-82.



1



2

idea luminosa es conducida hacia la realidad. Pero la realidad tiene rígidas y peligrosas leyes, a veces escollos insalvables, que sólo se saben esquivar cuando se aprende a dominarla. El dibujo y la geometría son por lo tanto la mejor arma que tienen estos arquitectos para dominar la realidad.

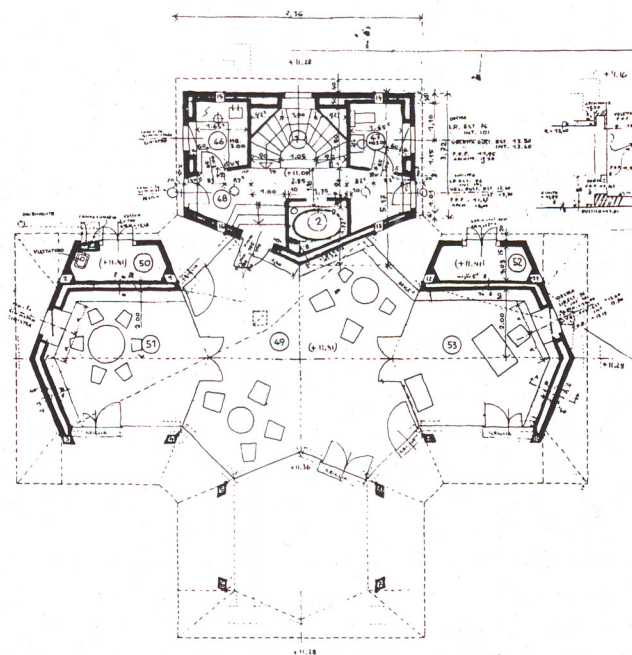
EN LA CIUDAD

La arquitectura de la ciudad se entiende como un posible *collage* o más bien como una superposición de formas que son admitidas y después asumidas, en la diversidad de la historia, componiendo el carácter concreto de cada ciudad. De alguna manera el collage urbano contiene, de forma natural, todas las piezas de arquitectura que se han superpuesto una sobre otra para componer un orden superior complejo que vuelve a ser arquitectónico.

En esta misma forma de entender la ciudad, se desenvuelve la manera de componer en Ridolfi y Frankl. Cuando un edificio se amplía, la ampliación adquiere un orden distinto a la construcción que ya existía. Las referencias son necesarias puesto que las dos construcciones se tocan y sin embargo al observarlas con atención parecen aislarse en una mutua autocontemplación.

En la sobre-elevación de la Villa Astaldi (1954-1955) una gruesa losa de hormigón separa la antigua villa, del siglo dieciocho, de la ampliación moderna siendo la escalera la única pieza que las dos arquitecturas comparten. El nuevo orden, que la actuación de Ridolfi propone en la villa, parece que da resultado cuanto más ajeno sea el edificio preexistente de la ampliación que se propone y por lo tanto parece lógico recurrir a una geometría muy cerrada y abstracta, el polígono estrellado del crucero interior del pabellón y la cruz griega del exterior, que sólo la habilidad del arquitecto ha sido capaz de convertirla en habitable, pero que antes de serlo contiene de antemano la seguridad que proporciona la Geometría.

A una escala distinta el proyecto del *Concurso para la ampliación de la estación termini* (1947) en colaboración con Ludovico Quaroni, con el que también trabajara en el barrio Tiburtino de Roma (1949-1954). El proyecto surge como clara alternativa de la Arqui-



3, 4. M. Ridolfi. Sobre-elevación de la Villa Astaldi. Roma. 1954-56.



Form and Place

«That stairwell (at the De Bonis house was also born of an idea, all things are born of an idea. The idea was he one about the tree, to make a tree-like stairway) (M. Ridolfi: Controspazio - Nov. 74).

Almost a straight line

The quote is from the interview of Ridolfi and Frankl by Controspazio on their publication of two issues in 1974 dedicated to their work. Further on we read that the De Bonis stairway never came to be. The beautiful contradiction is thus stated between the lines: The idea generates the shape, but, since it belongs to the world of the material, from which it must be constructed, the shape adds on obligation to the idea that would tend to alienate one from the other. The stairway will never be built because to the wealth of the idea must be added the difficulty of its concretion, there arriving a moment

in which to conceptually loose part of that wealth ceases to have any sense.

The architecture we savor in repasting the work by these architects feeds in great measure on the extraordinary capacity for blending the world of ideas with the matter that constructs projects, without the sense of loss that in that spanning from what was thought into what became done, could have had the idea that preserved thusly the full load of shadings and suggestions of its conception.

In Ridolfi and Frankl two resources stand out which more intrinsically bind constructed architecture with its ideal conception. One, the recovery of Geometry as a project composition and development planning tool; the second is the import of Representation which, from the draft, constructs the work efficiently displaying the beauty which the idea veiled and unfolding the reality of its construction. These resources, which would be

common to many Architectures, in these two instances develop in an especially intense manner.

When the drawing is traced freehand, with the skill of the draughtsman and the experience of the architect, space, turned into an abstraction, ever larger on the architectural drawing boards, rids itself of that convention and approaches reality so much that it must of necessity block the light uncertainty in the hand of the man who builds it, for whom the perfectly straight line is inexistent. Nevertheless, this manner of drafting, so sensible and uncertain in its strokes but really so accurate, would be the one to represent the most exact form of approachment between the world of ideas and this other world of matter.

Geometry is thereby understood to be a fundamental tool in Architecture since it condenses perfection of the ideal form extracting from that platonic world the most accurate shape. In other words, through selection of a

ectura Racionalista de la estación, que quedó inacabada durante la guerra y propone una pieza bien diversa de la preexistente que aloja un gran vestíbulo de pasajeros adosado a la construcción anterior.

Dejando de lado la cuestión política de aquellos años, se entiende bien el proyecto en esa constante disgregación de las piezas de arquitectura que luego se reúnen en un juego continuo de superposición. Parece que la ciudad pudiera ser un enorme tablero de ajedrez donde las piezas tienen valor en cuanto la figura que encarnan y la posición donde se colocan frente al juego y no por la similitud formal de cada una de ellas. La gran estructura de hormigón y cristal que se adelanta sobre la plaza opuesta en su transparencia al muro preexistente, hace pensar en lo cerca que se encuentra la estación, al otro lado de la plaza, de las Termas de Diocleciano.

El espacio unido que el siglo XIX mezclaba, en las grandes estructuras cristalinas, los trenes humeantes con el ir y venir de los viajeros, en la solución del concurso se disgrega en dos vestíbulos: uno de viajeros, más conectado con la ciudad, mientras que el otro, vuelto hacia fuera, parece pensar nada más que en las máquinas que han de salir o llegar. La estructura cristalina que se propone desde el proyecto contiene la hermosa ambigüedad de referirse formalmente a aquellas marquesinas de hierro y cristal aunque al girar 90° con respecto al eje de los andenes parece querer negar la longitudinalidad de los vagones para hacer frente a la ciudad que contiene más tensión e interés que el lineal deambular de los trenes.

La forma en que las termas se componían en sección, mediante lo que se vino a llamar *fluidez* espacial entre las piezas principales del edificio, contiene la lección que a una escala enorme contempla la inclusión del nuevo vestíbulo entre la Plaza del Cinquecento y el edificio de la estación. El proyecto, al interponer su cristalina presencia entre los andenes y la Plaza, está reuniendo estos espacios y ligándolos a un eje visual muy potente que coincide con la fuerza que toma en la ciudad el dibujo de las vías de estación.

Estos dos proyectos distintos sirven de ejemplo de como frente a la ciudad la arquitectura de Ridolfi y Frankl no intenta recomponer un espacio público básicamente unitario, como en las actuaciones

Neoclásicas o en los *sventramenti* de la época fascista, sino más bien situar una serie de piezas en el espacio urbano, que llegan a ordenar su entorno puntualmente, y cuya aparición sugiere un orden de escala mayor. Todas sus arquitecturas en la ciudad parecen hablar sobre la propia necesidad de su existencia una vez construidas y es desde esta perspectiva desde donde habrá que observar las actuaciones en la ciudad urbana de Terni.

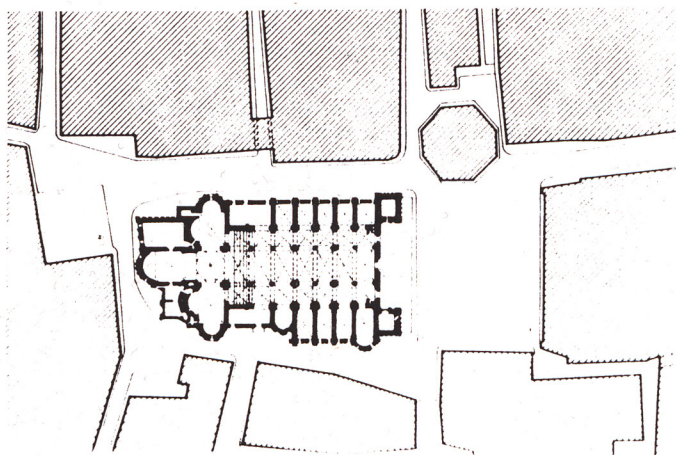
La lección que nos dan estos arquitectos, al edificar en la ciudad histórica, está no tanto en las evidentes alusiones que sus arquitecturas contienen del entorno, sino en cuanto que estas se alejan virtualmente de aquellas referencias inmediatas y parecen encerrarse en sí mismas, como *un soberano sentado sobre su trono* (M. Ridolfi «La Torre della continuità» Casabella, n° 483 marzo 1983). En este caso no es el mimetismo sutil de su arquitectura lo que más nos interesa sino su provocador planteamiento, heredero de la modernidad aunque presente también en la historia del movimiento libre de las piezas por un espacio urbano concreto.

Cuando pensamos en la plaza de Terni, no resistimos la tentación de imaginarnos, ya construido, el edificio para las nuevas oficinas del Ayuntamiento y es entonces, a través de la imagen soñada, cuando notamos cuanto tiene que ver con tantas plazas italianas que a lo largo de la historia se han compuesto de forma parecida a esta, en un exquisito juego de equilibrio entre las diferentes Arquitecturas que aparecen en un mismo perímetro consolidado, sin llegar a desdibujar el lenguaje concreto de cada una de ellas. El Baptisterio de Parma es un ejemplo tenido muy en cuenta, pero también están los de Pisa, Cremona o Florencia.

La hermosa forma del *saber estar* de estas construcciones sueltas en el interior de la ciudad contiene la gran lección de Arquitectura que se aplica a la hora de entrar a proyectar en la ciudad. Cuando se realiza el *plano regulador* de Terni, entre 1955 y 1960, son estos criterios los que más condicionan el proyecto urbanístico en la manera constante de relacionar ciudad y edificio y en la necesidad de recolocar una y otra vez los distintos edificios hasta dar con el equilibrio urbano.

En otro lugar tenemos la referencia que desde la arquitectura se hace de la Geometría pura de las Arquitecturas Platónicas.

5. Parma. Piazza de Duomo. Baptisterio.

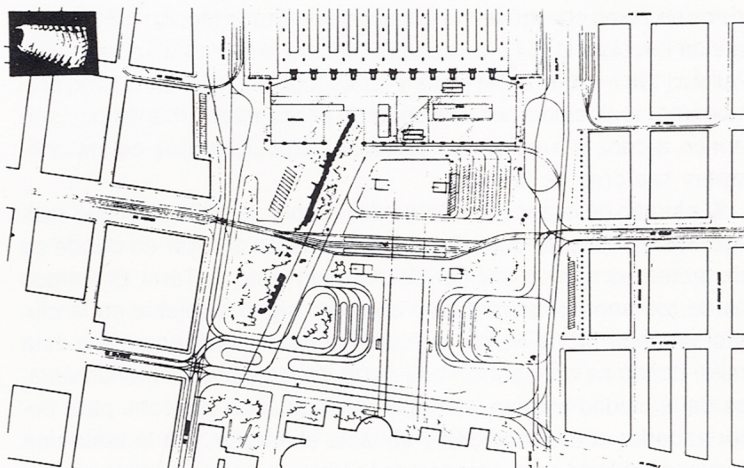
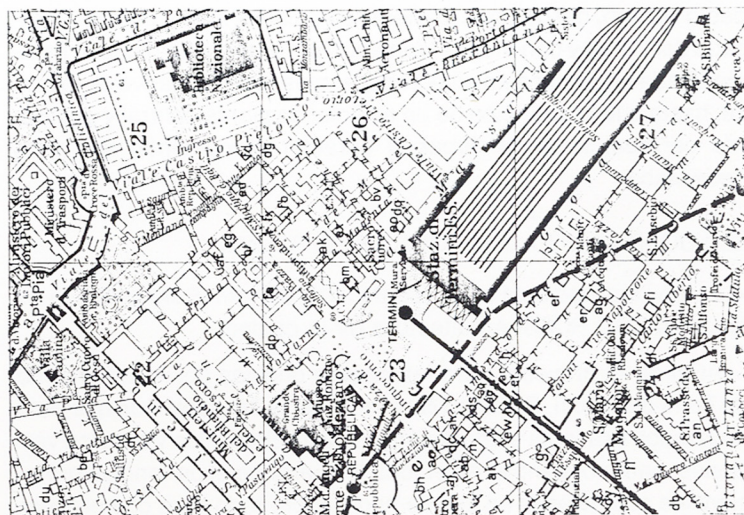


El aislamiento, con el que aparecen muchos de sus edificios, introduce una variante de incertidumbre en los proyectos que se refleja en la elección de una geometría capaz de concretar el problema. El cuadrado, el círculo, el pentágono, el óvalo estrellado, cierran el camino iniciado en la extracción, que se hace a una masa indiferenciada de construcción (el perímetro), de un volumen que se aproxima tanto a lo perfecto. El orden se establece así, como en los otros casos de arquitecturas en la ciudad, desde la construcción del objeto único que pone en resonancia, a través suyo, toda la forma urbana.

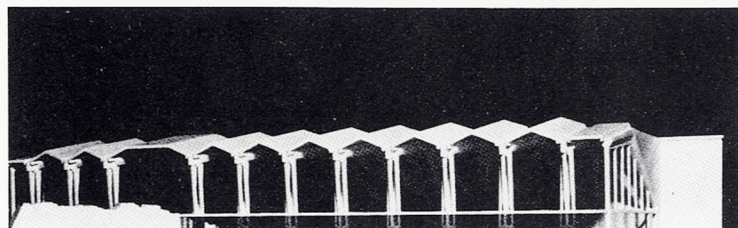
«... el deseo de determinar un ambiente, en vez de ser determinado por el, pone a nuestro entender la casa de la ciudad (de Termini) con todo su carácter de Monumento» (VITTORIO GREGOTTI-Alcune recenti opere di Mario Ridolfi; N.º 210, Casabella 1956).

Como en el discurso que Gregotti dedicaba a las primeras casas que Ridolfi y Frankl construyeron en Termini parece que la última decisión, que se propone desde el proyecto, da la sensación rica y ambigua de estar viendo un edificio que ha sabido apoderarse del Espíritu del Lugar, quizá imponiéndolo, al proyectar un edificio monumental en un lugar muy cargado ya de construcciones importantes; baste pensar en el Palacio renacentista de la familia Spada, última obra de Antonio de Sangallo el joven hacia 1540, o en las dos obras que el estudio de Ridolfi y Frankl había construido en el mismo lugar: la casa Pallotta de 1961-63 y las casas Franconi de 1959-60.

Es la claridad conceptual que aparece únicamente en las últimas soluciones la que nos convence del proceso de enriquecimiento individual del proyecto, en su larga relación de veinte años con el es-



6. M. Ridolfi. Concurso para la ampliación de la Estación. Termini. Roma, 1947. Maqueta, plano de Roma y planta de la propuesta.



given Geometry, which accompanies the idea, the limits where ideas are able to be accomplished from the plan area set.

The Nostalgia implicit in the use of Geometry and Draughtsmanship, as method for bridging perfection and reality, encounters keys for construction of the shape akin to how Geometry, Representation and Construction were once joined during the Renaissance. Therefore, I believe that the modernity of his work is not as related with the Neorealist posture which after the War placed him in the vanguard of Rationalist Architecture, as occurs with the masters of Italian Architecture of that moment, but rather inasmuch as the precarious situation of the 40's provides grounds for retaking the historical train of tradition in the natural recovery of an ancient means of production, incarnated in the *Manuale* that from that moment on shall serve the architect to steadfastly develop his personal work and language.

The constant references to Tradition or Location always remain filtered by the obsession and the trust in the artisan skill, which masterfully dominated, but which isolates and limits it in the face of history's passage, in the sort architectural unworldliness to which Tafuri referred as *of aristocratic isolation* (L'Architecture D'Aujourd'hui - Italia 75, 1975), also gathering in this attitude the other masters of Italian post-war Architecture.

La gioia, the joy of projecting so often mentioned by Ridolfi implies much of self-assurance, of triumphant clash, of hidden smile etched slightly while draughting, because the shiny idea guided towards truth. But truth has stiff and dangerous laws, oftentimes insurmountable obstacles, which can be avoided only by learning to master it. Draughtsmanship and Geometry are thus the best weapons available to architects in taming reality.

In the city

City architecture is understood as a possible *collage*, or rather as an overlaying of shapes which are first admitted and then assumed, in history's diversity, making up the specific shape of each city. Somehow the urban collage holds, naturally, all architectural pieces overlayed to make up a complex higher order which again becomes architectural.

This same way of understanding a city is reflected in the manner in which Ridolfi and Frankl compose. When a building is enlarged, the addition acquires a different order. References are necessary inasmuch as both constructions touch yet upon closer scrutiny seem to shy away from each other in mutual self appraisal.

In the overevaluation of the Villa Astaldi (1945-55) a thick concrete slab separates the old Villa, 18th century, from the modern addition, the stairway being the only piece shared by both architectures. The new order, which Ridolfi's participation suggests for the Villa,

pacio urbano, desde unas primeras soluciones más sumidas al trazado del Corso y con menos identidad formal en cuanto que el Palacio Spada encarnaba en ellas el papel más representativo de la plaza, hasta que la aparición de un edificio, de planta central y geometría cerrada, toma del lugar el carácter monumental que este necesitaba.

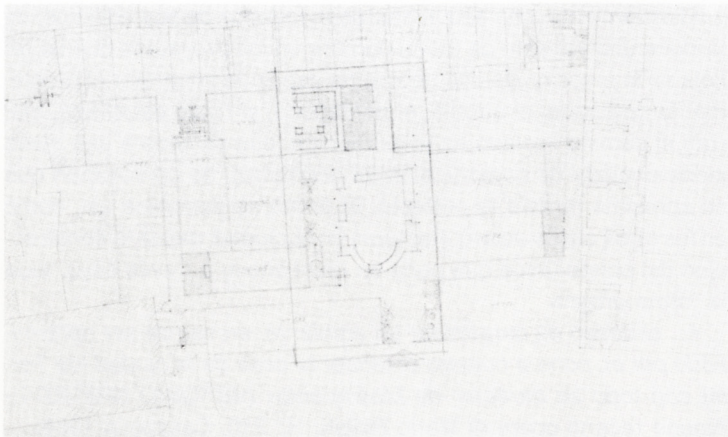
EL LUGAR COMO ALAMBIQUE DE LA FORMA

«La individualidad está en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado» (ALDO ROSSI-Arquitectura de la ciudad)

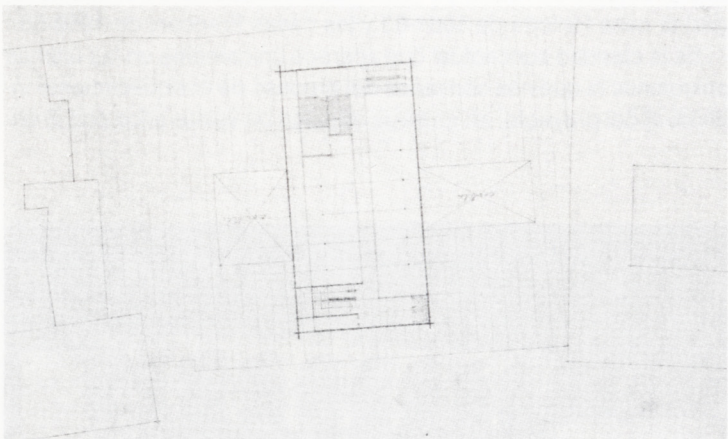
Al mirar el proyecto para las nuevas oficinas del Ayuntamiento de Terni de Ridolfi, Frankl y Malagrìcci, da la sensación de que este reclamaba esa lenta elaboración, de casi veinte años y catorce versiones, para concentrar en el toda la suerte de experiencias profesionales acumuladas en ese tiempo y sobre todo para comprender como el carácter singular de ese espacio urbano ha ido decantando la forma final de las arquitecturas que contiene.

En el momento de los primeros estudios del proyecto, entre mayo y julio de 1964, el trabajo de Ridolfi y Frankl ya había dado sus frutos en Terni, construyendo la Escuela de Grado Medio (1953-1961), la Villa Luccioni (1951), las casas Franconi (1959-1960) o las casas Pallota (1961-1963), entre otras y sobre todo se había estudiado profundamente la ciudad en una serie de propuestas urbanísticas que vienen a concretarse en los estudios particularizados de los diferentes sectores de la misma.

El estudio de la zona del Corso del Popolo de 1960 es el que más nos interesa puesto que afecta directamente al lugar en donde se proyectan las nuevas oficinas del Ayuntamiento de Terni. El antiguo Cardo romano que permanece como un signo indeleble en la ciudad, es decir la Via Roma, conduce al centro histórico; pero esta calle, donde se concentran una parte de los edificios monumentales de la ciudad antigua, se había ido quedando estrecha para poder acceder con comodidad y eficacia al interior, por lo tanto una nueva vía abierta en el corazón de la trama urbana, paralela al antiguo Cardo, descongestionaría esta y proporcionaría la imagen renovada del camino hacia el centro administrativo. El Corso del Po-



7. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión A, 1964. Planta baja. Planta del quinto piso. (Marzo 1964).



seems to issue better results the further the proposed additions from the existing edifice and therefore it seems logical to resort to a tight and abstract geometry, the stellate polygon of the pavilion's inside crosspiece and the outside Greek Cross, which only the architect's skill has managed to make habitable, but which before that holds the predetermined assurance granted by Geometry.

On a difficult scale is the project for the building for the addition to the *Termini* Station (1947) in cooperation with Ludovico Quaroni, with whom he also worked in the Tiburtino quarter of Rome (1949-1954). The project plan emerges as clear alternative to the station's Rationalist Architecture, which remained unfinished during the war, and suggests a piece so different from the standing that it incorporates a grand passenger vestibule attached thereto.

Leaving aside those year's political situation, the project is well understood in that constant Ridolfian

dispersion of the architectural pieces which later come together in a running game of overlaying. It would seem that the city could be a huge chess board wherein each chessman has a value according to role and position not due to the formal similarity of each. The great concrete and glass structure which advances on the square, opposite in its transparency to the preexisting rampart, reminds one of the station's proximity, across the square, to the Diocletian hotbaths.

The sole space which the 19th Century mixed, in the large crystal structures, the trains billowing smoke among the comings and goings of the travelers, in the proposal for the bid disperses towards two foyers: one, for travelers, more tied to the city, the other, facing out, apparently enmeshed in thoughts of the outgoing and incoming engines. The crystal structure set forth from the plan contains the beautiful ambiguity of formally addressing those glass and iron mezzanines although upon making a 90 degree turn in relation to the

platforms'axis it seems to negate the lengthwise line of cabs to face the city, which holds more stress and interest than the linear sauntering of the trains.

The way in which the *Thermae* were composed in cross section, through what came to be called spatial fluency between main parts of the building, held the lesson that on an enormous scale views the inclusion of the new foyer between the Piazza dei Cinquecento and the station building. The project, on wedging its glassy presence between the platforms and the Piazza, is gathering these spaces and setting them on a very powerful visual axis matching the strength which drawing of the station's rails acquires in the city.

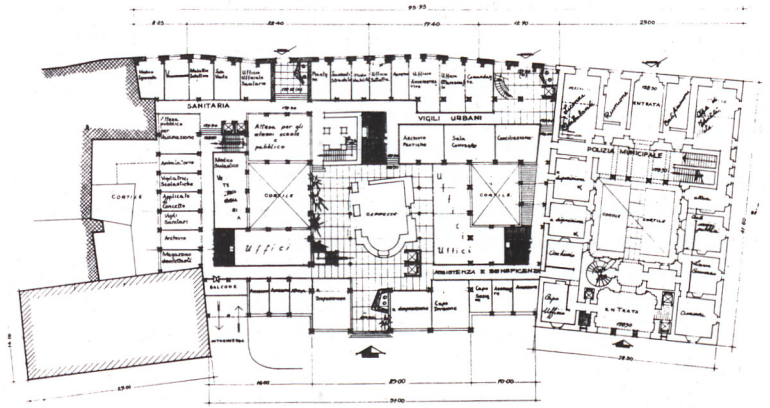
These two separate projects serve as examples of how, in relation to the city, the architecture by Ridolfi and Frankl does not attempt to rearrange a public space which is basically unitary, as in the Neoclassic performances or in the *sventramenti* of the Fascist era, but rather to set a series of pieces in the urban space,

polo es la nueva calle proyectada que viene a terminar en una plaza, ocupada antiguamente por el Foro Romano, que ha ido ganando el carácter urbano conforme se fueron haciendo realidad la construcción de los edificios que la forman.

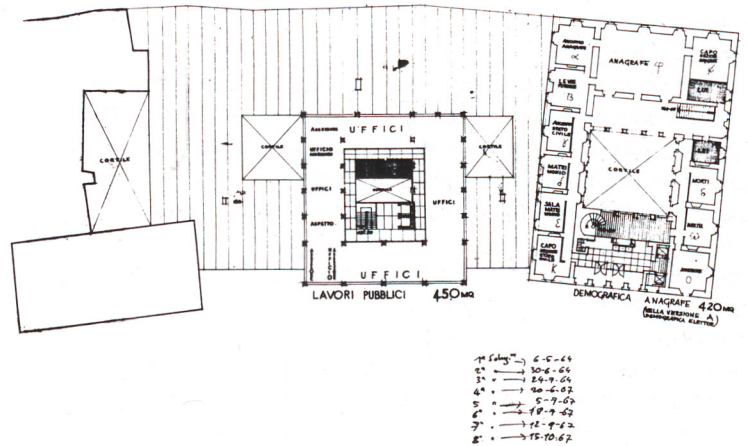
Gran parte de carácter que tiene la plaza viene desde los presupuestos del Plan urbanístico de la zona que fue consciente de la situación trasera con respecto a la Via Roma y la plaza Europa. Con la apertura del Corso del Popolo esta situación se modifica y la plaza se convierte en el centro representativo y administrativo de la ciudad moderna, pero íntimamente ligada a la ciudad antigua en cuyo centro se instala. En esa nueva plaza, surgida de los derribos y vacíos de la guerra, Ridolfi y Frankl tienen la ocasión de introducir las ideas que acerca de la ciudad habían ido madurando a lo largo de aquellos años. Toda la plaza, excepto el Palacio y un antiguo caserón, había sido proyectada por ellos y es desde el excepcional dominio de la situación que da el conocimiento del lugar desde donde el edificio de las nueve oficinas para el Ayuntamiento va ir concentrándose con la lentitud de una destilación alcohólica.

Las primeras soluciones A y B de 1964 ven la luz con la construcción del nuevo perímetro de la plaza ya consolidado, tal como hoy lo podemos ver: las casas Pallotta, las casas Franconi, el Palacio Spada, el Palacio Montani y mucho más abajo la iglesia Paleocristiana de San Salvador, ofrecen el entorno donde surgirá el nuevo proyecto. La línea de fachada del nuevo edificio se plantea desde el respeto al Plan previo de la zona, proyectado en 1960 antes de ver consolidado el perímetro, que preveía al Palacio Spada como final oblicuo de la perspectiva del Corso y por lo tanto se inscribe dentro de la línea de fachada que marca el Plan, quebrándola ligeramente en la voluntad de encontrar un cierto equilibrio de volúmenes frente al Palacio.

Las fachadas en estas primeras soluciones no se dibujan, porque lo que aparece verdaderamente importante es la subordinación que el Plan establece frente al Palacio Spada, aunque la planta nos da la clave de como sería su aspecto desde la construcción. La estructura se lleva a la fachada y modula esta de forma similar a la Escuela Media o a las casas Franconi, de quienes podría tomar las referencias más inmediatas.



8. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión B. 1964. Planta baja. Planta del quinto piso. Mayo 1965.



which gestures to reliably order its surroundings, and whose appearance suggest a higher scaled order. All of the architectures in the city seem to talk about the necessity itself for existence once built, and it is from this viewpoint whence the performances of Terni's threshold city will have to be observed.

The lesson taught by these architects upon building the historical city is not as much in the evident references by their architectures regarding the surroundings, but rather in the measure in which these virtually distance themselves from those near references and appear to withdraw into themselves, as a *Sovereign sitting upon his throne* (M. Ridolfi — «*La Torre della continuità*» — Casabella, N° 483, March 1983). In this case it is not the subtle mimicry of its architecture which interests us the most so much as its provoking exposition, heir to modernity though it also represents history, of the free motion of pieces over a specific urban space.

When evoking the Terni square we cannot resist temptation to imagine, built, the edifice for the new City Hall offices and it's then, through the sought image, when we realize how much it resembles so many other Italian piazzas laid out thusly, in an exquisite balancing act between the different Architectures present in the same consolidated perimeter, without quite unraveling the specific language of each. The Parma Baptistry is an example held forthrightly, but we also have those of Pisa, Cremona or Florence.

The beautiful manner of *bearing and behavior* of these constructions set down along the city's interior holds the great lesson of Architecture applied at the momento of entering the city to plan. When the *Regulating Plan* of Terni is made, between 1955 and 1960, these are the criteria which most condition the city plan in their steady manner of relating city and building and in the need for resetting once and again the different buildings until achieving balance.

In another place we set forth the reference to pure Geometry, to the Platonic Architecture, made from architecture.

The insolation accompanying many buildings forth a variant of uncertainty in plans which reflects itself in selection of a geometry that's able to sum up the problem. The square, the circle, the pentagon, the starry oval, shut the road started with the extraction, accomplished on a meaningless bulk of a construction (the perimeter), of a volume which so resembles perfection. The order is thus established, as in the other instances of city architectures, from the construction of the sole object that sets, through itself, the whole urban shape to harmonizing.

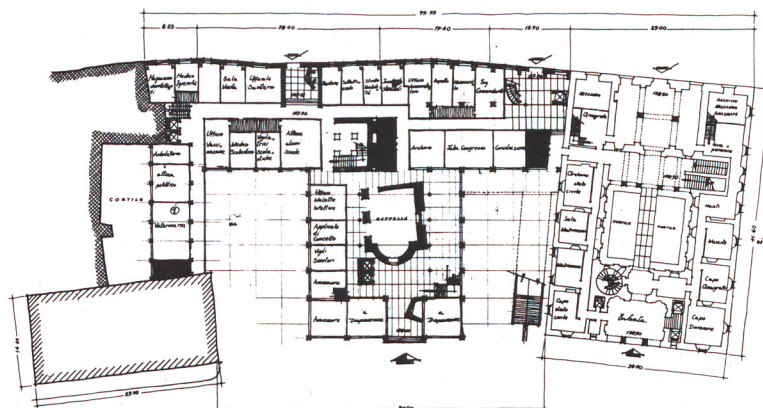
«...the desire to determine an environment, instead of being by it determined, places, to our understanding, the city within the city (Terni's city) with its full Monumental character.» (Vittorio Gregotti — «*Alcune recenti opere di Mario Ridolfi*», N° 210, Casabella 1956).

En aquel mismo año se dibujan dos nuevas soluciones (C y D), que al alejarse de la línea de la calle concentran la edificación principal en un prisma de planta cuadrada adosado por una de sus caras a un brazo secundario retranqueado, que libera el cuerpo principal de la construcción. Con esta operación se pone en valor la presencia del Palacio enfrentado a un volumen aislado que en realidad, al no acabar de encontrar su lugar, les introducirá en un juego conceptual con las piezas de Arquitectura, que Morandi abordó en su pintura llevándolo muy lejos, y que trata de la recolocación infinita, pero limitada dentro de un marco, de los mismos objetos hasta encontrar el punto exacto de equilibrio entre el perímetro y el volumen, la forma, la textura y el color.

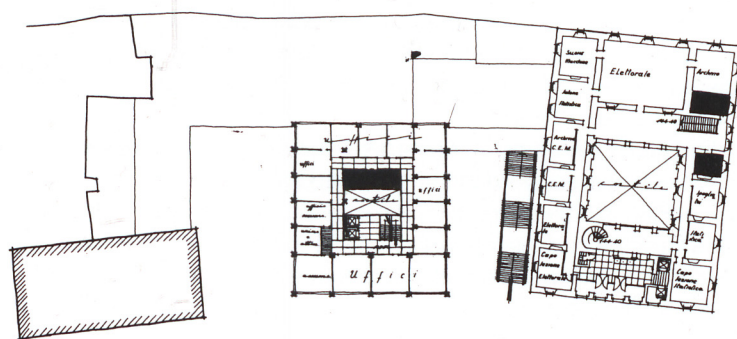
Las versiones posteriores de junio y julio de 1967 (E, F y G) vuelven de nuevo a replantear los problemas estudiados en el 64 y sobre todo retoman el tema del muro que constituye la línea de la calle, perdiendo además aquel énfasis en destacar parte del paño de fachada para compensar la potente imagen del Palacio. Pero ya en esta solución 6 una pequeña Loggia abierta y aislada en forma de Torre, se adelanta sobre la plaza, propone por primera vez la posibilidad de velar a la vista la fachada del Palacio desde el Corso del Popolo. A la Plaza se asoma también la medianería del Palacio Montani, que carece de interés y la presencia del Spada, y que desde el principio se toma la determinación de ocultar con una loggia-telón, puesto que daría hacia ella justamente cerrando el final de la perspectiva del Corso.

Después del verano, en aquel mismo año, la pequeña torre hueca que aparecía en la solución anterior se concreta en un edificio mayor que oculta definitivamente al Palacio Spada de la vista directa desde el Corso. (Solución H). Lo interesante de esta versión es el mismo con el que se dibuja la fachada, una sección y una vista aérea, que por primera vez hace notar el distanciamiento de esta solución frente a las anteriores, que sólo parecían preocuparse por los problemas de la planta ya que se estaba seguro de la condición secundaria del proyecto frente al Palacio Spada.

Desde el momento en que se decide destacar un volumen sobre la plaza, ocultando el Palacio Spada, se ha descubierto la pauta que condicionará de ahora en adelante el proyecto, que no es otra que



9. M. Ridolfi. Proyecto de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión 2. 1965. Planta baja. Planta del quinto piso. Junio 1964.



As in Gregotti's discourse dedicated to the first houses that Ridolfi and Frankl erected in Terni it seems that the last decision, advanced from the blueprint, gives the impression, rich and ambiguous, of viewing a building which has managed to take over, perhaps to impose, the Spirit of the Place, in planning a monumental structure at a place already weighted by important constructions; suffice it to think about the Renaissance Palace of the Spada family, the last work by Antonio de Sangallo the Younger, circa 1540, or in the other other two works which the architect's studio of Ridolfi and Frankl had built on the same spot: The Pallotta house from 1961 to 1963 and the Franconi houses from 1959 to 1960.

It is the conceptual clarity, displayed only in the last proposals, which sells us on the individually enriching process of the project plan, in its long 20-year relationship with the urban space, from the more submissive first proposals to the layout of the Corso, and

with less formal identity, in that the Palazzo Spada personified in them the square's most representative rôle, until the appearance of a building, of central plane and closed geometry, which took from the site the monumental character it needed.

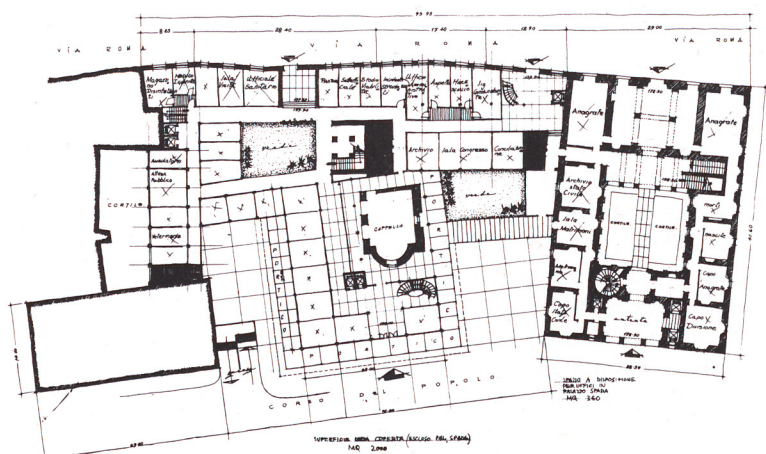
The place as distiller of from

«Individuality lies in the happening and in the sign that made it fast» (Aldo Rossi - Architecture of the City).

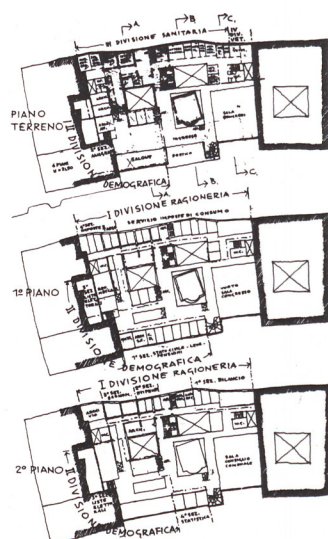
Looking at the plan for the new Terni City Hall Office Building drawn up by Ridolfi, Frankl and Malagracci one receives the impression that it required of that slow processing, of twenty-old years and fourteen renditions, in order to condense within it all sorts of professional experiences gathered during that period and above all to understand how the unique character of that urban space has been decanting the end form of its included architectures.

At the moment of the first project studies, between May and July or 1964, the work by Ridolfi and Frankl had already rendered its fruits in Terni, building the Middle Level School (1953-1961), the Villa Luccioni (1951), the Franconi houses (1959-1960) or the Pallotta houses (1961-1963), among others, and above all had deeply studied the city in a series of urbanistic proposals which became summed up in the particularized studies of its different sections.

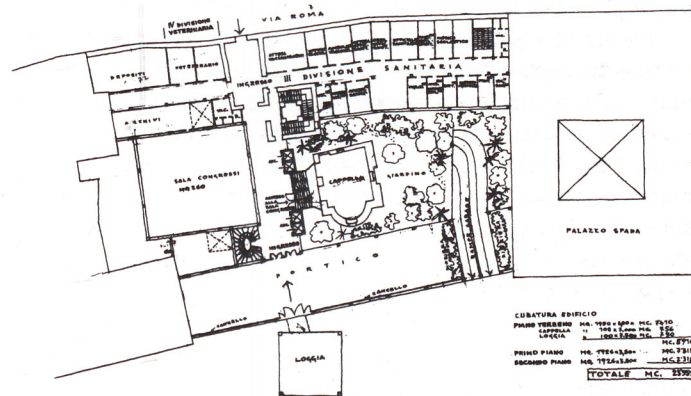
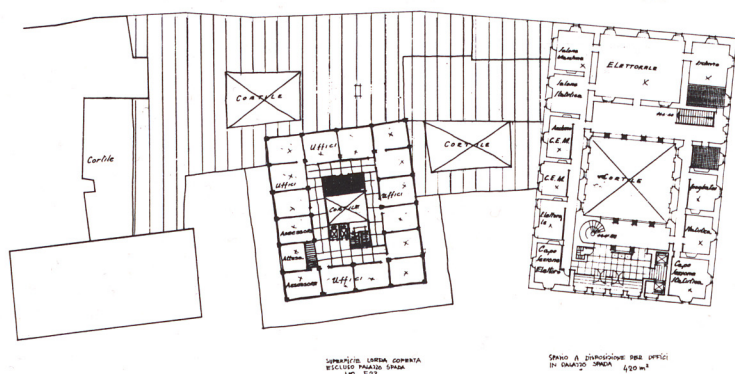
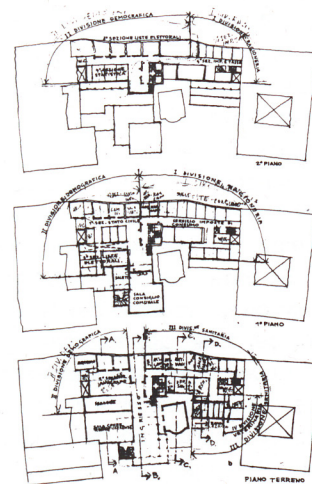
The study of the 1960 Corso del Popolo area interests us the most since it directly affects the location where the new Terni City Hall offices are planned. The old Roman Cardo which remains as an indelible symbol of the city, that is, the Via Roma, leads to the historical center; but this street, where a portion of the monumental buildings in the old city are concentrated, was becoming too narrow for comfortable fluidity inwards, thus a new avenue, open to the heart of the urban network, paralleling the old Cardo, would clear it



10. M. Ridolfi. Progetto de oficina para el Ayuntamiento. Terni. Versión D, 1964. Planta baja. Planta del quinto piso, Julio 1984



11. M. Ridolfi. Proyecto de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión 1° piso. Julio 1967.
12. Versión F. 1967. Planta baja. Planta del 1° piso. Planta 2° piso. Julio 1967.
13. Versión G. 1967. Planta baja. Julio 1967.



and provide the renewed image of the path to the administrative center. Corso del Popolo is that new planned street which has been gaining in urban character as the planned buildings have become a reality.

A great measure of the square's character derives from the assumptions of the area's urban Plan, which was conscious of rear placement relative to the Via Roma and the Piazza Europa. With the opening of the Corso del Popolo this situation became altered and the square came to be the administrative and representative hub of the new city, yet tightly bound to the old city in whose center it's set. In that new square, risen from the ruins and voids of war, Ridolfi and Frankl have occasion to introduce their ideas regarding the city, which they had been brewing during those years. The whole square, save for the Palace and the old rambling house, had been planned by them, and it is from the exceptional mastery of the situation, that knowledge of the location affords, from which the new

City Hall Office Building would become firmly set with the deliberateness of an old spirits distillation.

The initial proposals, A and B, of 1964, saw first light with the construction of the new perimeter of the square a reality, just as we can see it today: The Pallotta houses, the Franconi houses, the Palazzo Spada, the Palazzo Montani and, much further on down, the paleochristian Church of San Salvatore all provide the surroundings amidst which the new project will rise. The façade line of the new building is laid out with due respect for the previous zoning plan, set forth in 1960 before the perimeter became embedded, which preconized the Palazzo Spada as the slanted end of the Corso perspective and therefore is included within the façade line set by the Plan, breaking it a trifle in its will to find a certain balance of volumes in the Palace front.

The façades in these first proposals are not drawn, because what seems truly important is the subordination

which the Plan establishes for the front of the Spada Palace, although the ground plan furnishes us with the key to its appearance after the construction. The structure is taken to the façade and modulates it in the same fashion as the Middle School or the Franconi houses, from which it could be drawing its closest references.

That same year two new proposals (C and D) are drawn which, on setting out from the street line, concentrate the main building on a square plane prism attached by one of its sides to a secondary arm, which frees the construction's main body. With this operation the presence of the Palace opposing an isolated mass is given import, which, in truth, unable to find its locus, will set them to in a conceptual play with the pieces of Architecture which Morandi undertook in his paintings, carrying it quite far, and which deals with the infinite relocation, albeit limited within a framework, of the same objects, until finding the exact center of

la ciudad misma. Después de muchos intentos, se ha caído en la cuenta de que el mejor remate del Corso del Popolo no debería ser la fachada oblicua del Palacio Renacentista sino el nuevo edificio que va a encarnar la representación político-administrativa de la ciudad. Desde que se toma la decisión de ocultar el Palacio, este adquiere un nuevo valor de protagonismo en la escena urbana, más reconocido en la nueva plaza, que le viene mejor desde su condición de fachada trasera puesto que la principal se asoma a la Via Roma, como si esta diera sobre un jardín urbano cerrado.

En todas las soluciones hasta ahora tratadas aparece la condición de conservar el abside semiderruido de una antigua Iglesia, dentro del solar, que en esa situación estorba a los proyectistas a la hora de mover comodamente las piezas por el perímetro de la parcela. A partir de este momento el abside va a desaparecer liberando, de alguna manera la posibilidad de colocar el nuevo edificio en el mejor lugar con respecto al Palacio.

Todo el proceso lo vamos entendiendo como la superación de las dificultades que apriori dilataban el problema del proyecto desde la rigidez del Plan urbanístico, que los propios arquitectos pensaron, a la necesidad de un fondo de perspectiva para la nueva Avenida o la modesta situación de un pedazo de Arquitectura, el abside en ruinas, que se acaba trasladando de sitio. De alguna manera la relación más importante que se establece con el lugar, tiene mucho que ver con este proceso de liberación que el proyecto va teniendo frente a la ciudad y con la libertad que el lugar, después de conocido, ofrece al arquitecto a la hora de escoger la forma del objeto.

Un año después, en 1968, se realiza el proyecto fallido para construir un Motel Agip en la autopista que conduce de Roma a Florencia, en la localidad de Settebagni muy próxima a Roma. Siendo este uno de los proyectos más hermosos de la carrera de Ridolfi y Frankl, apartado del camino antes de construirse, parece que algo del aspecto del Agip se va a impregnar en las obras posteriores hasta materializarse en el último proyecto que hoy tratamos. De hecho Ridolfi se aparta, tras la enorme decepción, en su casa de Terni, y desde allí la profesión de arquitecto se aproximará como nunca a la capacidad absoluta del oficio para dominar artesanalmente la forma, sobre todo al concretarse el tipo de encargo y por la intensi-

dad con que se aplica en ellos. La ligaduras con las ciudad donde vive se hacen más profundas y quizá menos evidentes y desde luego el proyecto para las nuevas oficinas del Ayuntamiento se nutrirá decisivamente de esta relación, ganando en complejidad aunque también en hondura y seguridad de presencia.

La introspección de su retiro, encerrado en esa perfecta geometría que es Casa Lina (Feb. 1964-Ago. 1967), serena la continuidad de la Torre con las anteriores y la torsión, el movimiento, *la respiración* por utilizar un término organicista querido por Ridolfi, que heredó el Motel Agip de la Torre de los Restaurantes (1928), se convierte en una calma aparente que no dejará de ser tensa. «Posar los ojos sobre el óvalo representativo de la Torre nos da la sensación de calma y de alegría. La sensación que noto es debida al hecho que la forma de planta central, típica de todo monumento, te hace pensar en un soberano sentado en su trono» (M. RIDOLFI-op. cit. Casabella. 1983).

Desde la versión de 1967 y siguientes hasta que el trabajo comienza de nuevo a avanzar en las últimas versiones, que a partir de 1978 solución I van a cuajar en el proyecto definitivo de julio de 1981, la idea de construir un edificio aislado de la edificación que le rodea sigue generando la planta aunque la búsqueda se dirige abiertamente hacia la materialización de una planta central única.

La versión de 1978 propone un edificio de planta octogonal con una fachada hacia la plaza retranqueada con respecto a las versiones del año 1968, con lo cual el Palacio Spada volverá a verse desde el Corso hasta que la solución del año 1981 adopte como definitiva el avance del nuevo edificio sobre la plaza. La fachada en esta solución, viene condicionada formalmente por el Palacio del cual se toman las referencias más inmediatas: como en el basamento, con el dibujo de una galería en imposta que rodea al octógono, en el subrayado pétreo de las jambas de las ventanas, o en la división de la fachada en los tres cuerpos canónicos, destacados a partir de la galería por la altura de la ventana central y la línea de cubierta que viene a marcar la diferencia entre cuerpo principal y remate.

Entre 1980 y 1981 se proyecta la versión definitiva del proyecto que cierra magistralmente el lentísimo proceso de materialización; una destilación de veinte años que desarrolla, versión a versión, una

gravity between perimeter and volume, form, texture and color.

Subsequent versions in June and July 1967 (E, F and G) again reexpound the problems studied in 1964 and above all retake the theme of the wall making up the street line, losing besides that emphasis in highlighting part of the façade panel to counteract the powerful Palace image. But already in this solution 6 a small Loggia, open and isolated in the shape of a Tower, which juts out unto the square, proposes for the first time the possibility of screening from sight the façade of the Palace from the Corso del Popolo. Also bowing over the Piazza is the median of the Spada, and which from the beginning adopts the determination of shutting out a loggia-curtain, which otherwise would face it precisely closing the end of the perspective of the Corso.

After the summer of that year the small hollow tower which jutted in the foregoing version became a major

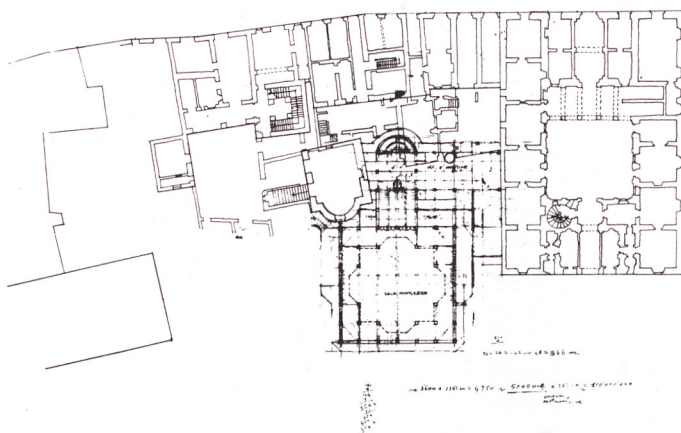
building definitely blocking the Palazzo Spada's direct view from the Corso (proposal H.). The interesting thing about this version is the care with which the façade is drawn, a section and a bird's eye view, which for the first time highlights the drawing away of this solution the problems of the ground plane, inasmuch as it was certain of the condition of the plane fronting the Palazzo Spada.

From the moment the decision is made to mount a volume over the square, blocking the Palazzo Spada, the beat, which is none other than the city's, is called henceforth to condition the plan accordingly. After many attempts, the realization has dawned that the best finish to the Corso del Popolo should be not the slanted façade of the Renaissance Palace but rather the new building which will embody the political-administrative representation of the city. From the moment the decision to veil the Palace is taken, it assumes a leading rôle in the urban scene, better

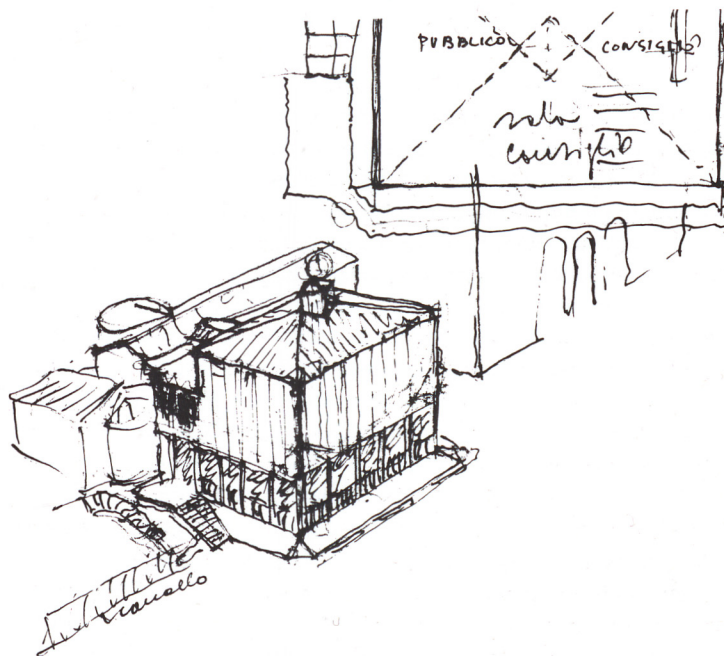
reflected in the new square, which fits better from its status as rear façade inasmuch as the main one overlooks Via Roma, as if facing on an enclosed urban courtyard.

All the proposals heretofore broached retained the condition that the semiruin of an old church be preserved, within the plot, which thereby kept the planners from freely moving the pieces around the plot's perimeter. Thereafter the apsis would disappear, allowing, in a way, the prospect of placing the new building in the best location relative to the Palace.

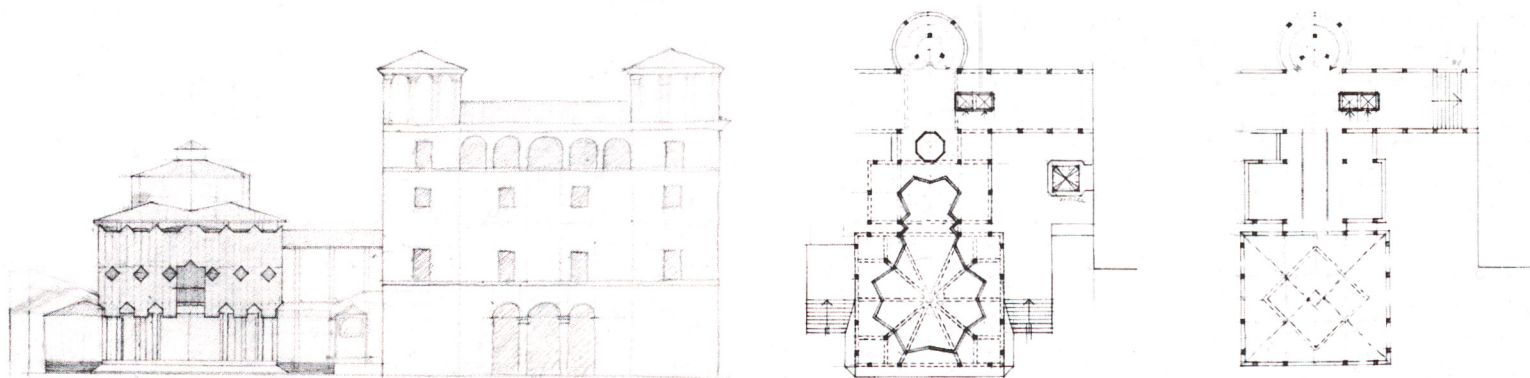
We come to see the whole process as an overcoming of the difficulties that *a priori* amplified the design problem from the stiffness of the urban Plan, which the architects themselves thought, facing the need for a perspective backdrop for the new avenue or the nettlesome situation of a piece of Architecture such as the apsis ruins, would end by moving it to another location. Somehow, the main relationship



14. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión H. 1967. Planta baja. Croquis volumétrico. Septiembre 1967.



15. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión H. 1967. Alzado original. Plantas segunda y tercera. Octubre 1967.



established with the place has a lot to do with this liberation process which the plan comes to assume towards the city and with the freedom that the place, once known, offers to the architect at the moment of choosing the shape of the object.

A year later, in 1968, the failure of a plan to install an AGIP company Motel in the Rome-Florence highway rears up in Settebagni, very near Rome. Since this was one of the most beautiful projects in the professional careers of Ridolfi and Frankl, gone by the wayside, some of the AGIP specter apparently would stain subsequent projects until materializing in the latest project being addressed here. In effect, Ridolfi withdraws, after the huge disappointment, to his home at Marmore in Terni, and thence his profession as architect will reach as never the peaks of skillful capability to master the form with craftsmanship, especially when sorting out the commissioned works and due to the intensity with he delves into them. The

ties to his home city become deeper and perhaps less evident, and for certain the plan for the new City «all offices will decisively feed from this relationship, gaining in complexity albeit also in depth and assurance.»

The soul searching of his retreat, ensconced within that perfect geometry that is Casa Lina (Feb 1964-Aug 1967), steadies the continuity of the Tower with the foregoing, and the tension, the motion, the *breath* to use the organicist term loved by Ridolfi, which the Motel AGIP inherited from the Tower of Restaurants (1928) becomes an apparent calm which will not cease being tense «To settle the eyes upon the representative oval of the Tower gives us the feeling of quiet and of happiness. The feeling I note is due to the fact that the central plan, typical of every monument, makes you think of a Sovereign sitting on his throne.» (M. Ridolfi - op. cit., Casabella 1983).

From the 1967 and subsequent renditions until the work starts its progress once more in the latest

versions, which after 1978 (proposal I) will materialize into a definite plan of July 1981, the notion of erecting a building isolated from its surrounding construction continues generating the plane although the search tends openly towards materialization of a sole central plane.

The 1978 version proposes an octagonal plane building with its façade toward the square somewhat line-sighted respecting 1968 versions, with which the Palazzo Spada will again be seen from the Corso until the 1981 proposal adopts as definitive the encroachment of the new edifice on the square. The façade in this proposal is formally conditioned by the Palace whence immediate references are taken: such as the groundworks, with the drawing of gallery in the impost that surrounds the polygon, in the rocky underlining of the window posts, or in the division of the façade into three canon bodies, highlighted from the gallery by the height of the center window and

relación muy próxima entre el proyecto, y por lo tanto los proyectistas, y el lugar.

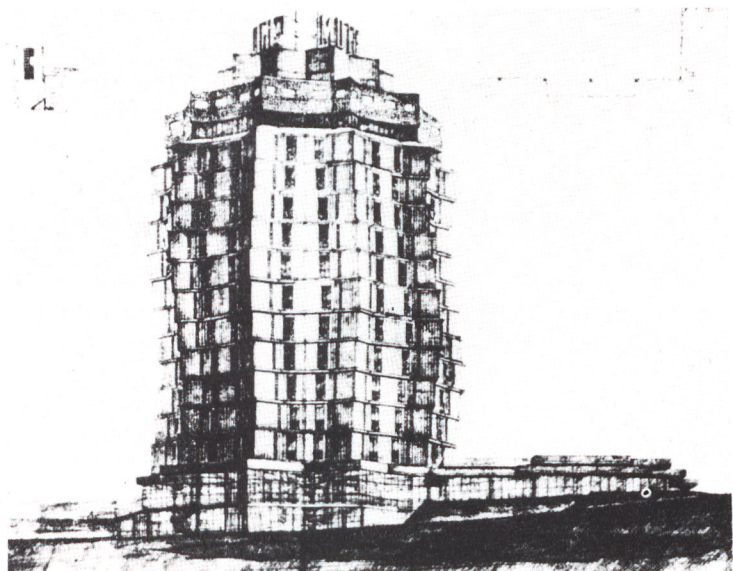
Después de tanto tiempo de meditación y trabajo la encarnación del lugar en el edificio parecerá concretarse a través de una relación inversa con el mismo, es decir que más que señalar la proximidad o la promiscuidad de la construcción frente al *Locus*, el proyecto sabiamente se sustraerá al lugar, se aislará como un objeto único, como un Monumento que dará carácter a su vez a la plaza, enriqueciendo todo el conjunto de relaciones entre los objetos que contiene. De hecho introducirá una nueva variable en el perímetro urbano, que podrá quizá dificultar su comprensión como espacio cerrado y terminado, pero que condensará verdaderamente, a través de la Arquitectura, las contracciones y enseñanzas del lugar.

La versión definitiva de julio de 1981, conservada en la última redacción del proyecto de 1986 ya sin Ridolfi, lo despojará de todas las ambigüedades que venía manteniendo hasta ahora, como por ejemplo en la unión del edificio con el caserío trasero que se resuelve a través de una pequeña torre, entrelazada a la antigua estructura de casas, que contiene los baños, los ascensores y las escaleras.

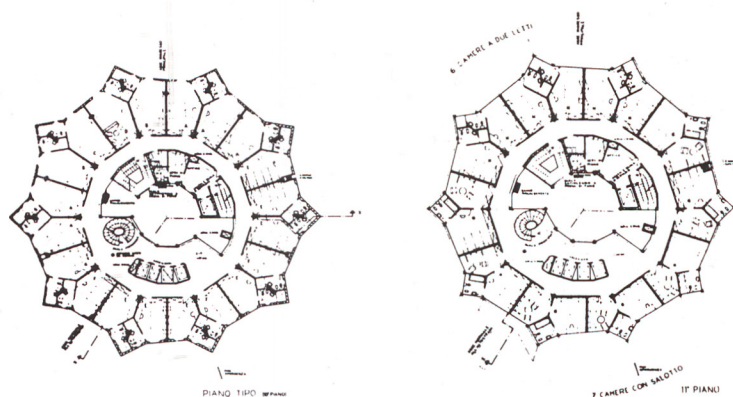
La figura que hasta ahora componía la planta como el cuadrado o el octógono en las soluciones de 1964, de 1967 y de 1978, se aísla del perímetro y se alarga según el eje perpendicular al Corso, convirtiendo la Geometría de un único centro en un óvalo de muchos polos. Al aumentar la dimensión, según el eje mayor, cierra definitivamente las dudas sobre la perspectiva velada del Corso sobre el Palacio Spada y se instala en la plaza como la pieza principal de Arquitectura en ella, que sobresale de la línea virtual de cornisa del Corso del Popolo, y se propone desde allí como hito y referencia fundamental en la ciudad.

...«La sensación que experimento es debida al hecho de que el edificio tiene una forma templaria, porque debe representar la sacralidad y el respeto por el trabajo de los hombres que administran a otros hombres, e iluminar sus decisiones para que convivan en paz, por eso su forma recuerda al Baptisterio, sobre todo aquel de Parma.» (M. RIDOLFI).

El edificio al adueñarse del lugar, superándose intencionadamente de las referencias más inmediatas, se convierte en un cuerpo casi



16. M. Ridolfi. Proyecto del Motel Agip. Settebagni. 1968. Perspectiva. Planta tipo. Planta del piso 11.



the covered line which sets off the difference between main body and finial.

Between 1980 and 1981 the definitive version of the plan that masterfully closes the excruciatingly slow materialization process is drawn up: a distillation of twenty years which sets forth, version after version, a relation very proximate between the plan, and hence the drafters, and the Location.

After all that time of meditation and work the embodiment of the place into a building will seem to sum itself up through an inverse relation with the former. That is, that more than pointing to the blueprint will wisely shrink from the place, isolating itself as a unique object, as a Monument which in its own turn will impart character to the square, enriching the overall complex of relationships between its included objects. In fact it will introduce a new variable into the urban perimeter, which perhaps will be able to hinder its understanding as a closed and finished space, but

which will truly condense, through Architecture, the contradictions and teachings of The Place.

The July 1981 definitive version, presented in the plan's final print of 1986, without Ridolfi now, will divert it of all ambiguities heretofore attached, such as in the joining of the building to the rear rambling house which is settled via a small tower, entwined with the old housing structure, housing the rest rooms, elevators and stairwells.

The figure which till now composed the plane, such as the square or the octagon in the 1964, 1967 and 1978 proposals, is set apart from the perimeter and lengthened along the axis perpendicular to the Corso, turning Geometry into the sole center in a multi-poled oval. When increasing the size, following the main axis, it definitely settles all doubts regarding the screened perspective of the Corso on the Palazzo Spada and sets down on the square as the main piece of Architecture there, which juts out from the virtual

cornice line of the Corso del Popolo, sallying from there as benchmark and basic reference for the city.

«The sensation I feel is due to the fact that the building has a templar shape because it must represent the holiness and the respect for work of the men who manage other men, and illuminate their decisions so they can live in peace, that is why their form reminds us of the baptistry, specially the one in Parma. (M. Rodolfi, op. cit.).

The building, upon taking possession of The place, intentionally segregating itself from the nearest references, becomes an almost abstract body which subdivides and transforms in its moveable surface seeking a certain vibration held by the uncovered pillars that run along the façade continuing down the roof as if only the structural strength were capable of containing the forms: The ribs holding the breathing organism, Ridolfi could say, always set on comparing his buildings to live beings.

abstracto que se divide y se transforma en su movida superficie buscando una cierta vibración contenida por los pilares vistos que recorren la fachada y continúan por la cubierta, como si solo la fuerza de la estructura fuera la única capaz de contener la forma: las costillas que sujetan al organismo que respira, podría decir Ridolfi siempre empeñado en comprar a sus edificios con los seres vivos.

Cuando los arquitectos mencionan la inmediata referencia a la forma del Baptisterio y más concretamente aquel de Parma se repropone un modelo histórico en la línea que Rossi menciona: «*Por ello también las grandes arquitecturas se proponen la Arquitectura de la Antigüedad como si la relación estuviera fijada para siempre; pero cada vez se repropone con una individualidad diferente*» (A. ROSSI-La Arquitectura de la ciudad). En esta línea el edificio para las nuevas oficinas del Ayuntamiento de Terni es un Monumento moderno que está repropone la forma histórica de otro Monumento, y la imagen tiene la fuerza suficiente como para ser capaz de trascender al lugar y, a través del modelo, hacerlo propio.

Si viéramos desde el aire el edificio ya construido observaríamos un óculo que desde allá lo estaría ligando a los patios de los edificios vecinos, para en realidad descubrir que aquel referirse al Baptisterio sólo es una cuestión de forma urbana, que en contradicción con aquel no es un volumen casi hueco sino que en esa unión entre lo sacro y lo profano, que Ridolfi pensaba como la *función mística* de la Administración, el óculo-patio representaría un interior necesario de luz que lejos de estar hueco se divide para contener el *trabajo de los hombres*.

En el proyecto la superficie de la plaza se hunde ligeramente en una nueva referencia al lugar como si a través de ese enraizamiento con su sitio, como en tantas Arquitecturas enterradas, se buscará una última justificación de la presencia del edificio en aquella plaza. Último puesto que evoca la metáfora del *Locus* que necesita reencontrarse en cada una de las formas que lo invaden. Pero en la impaciencia del artista no cabe tanta espera y piensa que su obra, colocada en el centro de una huella excavada en la tierra, florecerá y arraigará en el espíritu de un lugar que se encuentra con el hijo perdido.

When the architects mention the immediate reference to the form of the Baptistery and more concretely to the one in Parma a historical model is reproduced in the line mentioned by Rossi:

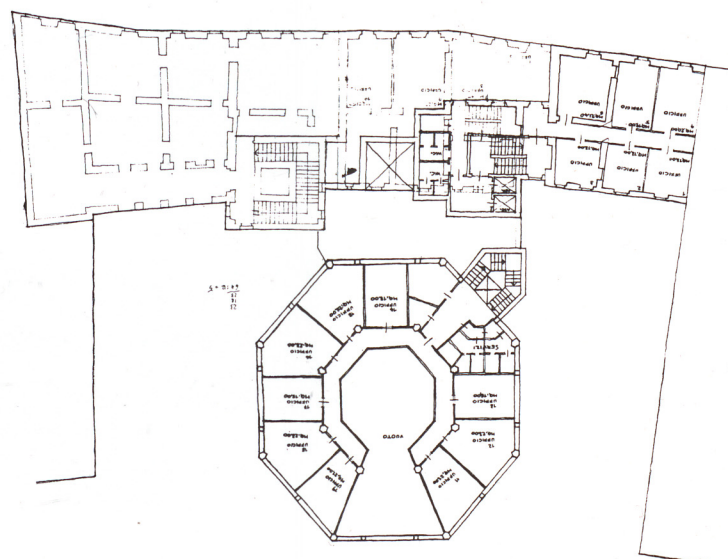
«*That is why great architects also repropose to themselves the Architecture of Antiquity as if the relationship were forever fixed; but each time it is reproposed with a different individuality*» (A. Rossi - Architecture in the City). In line with this, the building for the new Terni City Hall Offices is a modern Monument which is reproposing the historic form of another Monument, and the image is strong enough to be able to transcend the place and, through the model, possess it.

If we saw the finished construction from above we would observe an eye which from there was blending with the courtyards of adjacent buildings, to discover that in reality that reference to the Baptistery is only a question of urban form, that in contradiction with that

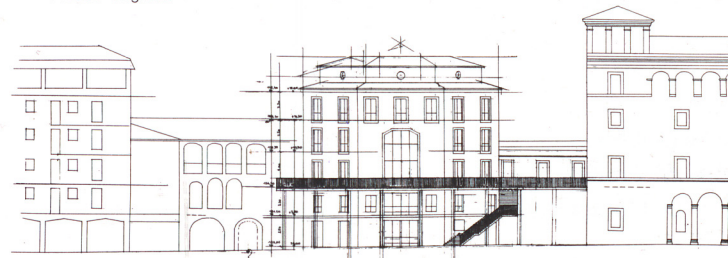
it is not an almost empty document but that in that union between the holy and the worldly, which Ridolfi used to think of as the *mystical function* of the Administration, the eye-courtyard would represent an interior needy of lights that far from being hollow divides itself to contain the work of man.

In the plan the surface of the square sinks slightly into a new reference to the place as if through that rooting with its place, as in so many buried Architectures, a last justification were sought for the building's presence in the square. Last, because it evokes a metaphor of the *Locus* which needs to incarnate of the artist there is no room for so much waiting and he believes his work, placed in the middle of a track excavated upon the earth, will flower and take root in the spirit of a place which reenounters the lost son.

Alvaro Soto



17. M. Ridolfi. Edificio de oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión 1978. Planta 2º piso. Alzado original.



18. M. Ridolfi. Edificio oficinas para el Ayuntamiento. Terni. Versión 1980-1981. Alzado principal. Enero 1981.

