

# Indice

## Contents

- 1** La Banca Olistica p. 6  
The Holistic Bank
- 2** Il processo invisibile del progettare p. 16  
attraverso un dialogo illustrato  
The invisible design process  
through an illustrated dialogue
- 3** Banca di Pisa e Fornacette: p. 96  
la storia, il nuovo progetto,  
l'ingegnerizzazione ambientale,  
le tecnologie sostenibili  
Bank of Pisa and Fornacette:  
the story, the new project, the environmental  
engineering, the sustainable technologies
- 4** Apparati p. 112  
Appendix

## The Holistic Bank

Massimo Mariani, architect, designer, painter and artist: an eclectic personality but a single creative synthesis, inseparable from his sensitivity and his personal biography that intertwine with that of the avant-garde unrest of the Seventies. That period of growth, when Italian culture was still the protagonist at the Biennale, is an integral part of Massimo Mariani's personal and professional life because he got involved in the revolution of that period and in the evolution of a critical thinking that led the Radical Design experiments.

The functionalist paradigm and its mechanical relationship between 'form, meaning and function' are destabilised by the 'narrative method' that substitutes the demiurgic rule with the new conceptual territory of the trans-avant-garde. Achille Bonito Oliva describes this as a phenomenon that «emphasises the subjectivity of the artist, manifested through the internal expressions of its language»<sup>1</sup>.

Art identifies with the flow of its process from which a new design concept emerges that, as Andrea Branzi points out, goes «beyond questions of performance and service, is intent on creating an emotional value [...] created not by the object's functionality, but by its expressive level»<sup>2</sup>. In his book *The Hot House*, Branzi gives the Masters of the New Design a place in the history of the 20th century but, beyond the value of each individual protagonist, Arata Isozaki, in the preface to the book, highlights how «these movements have passed beyond the labels 'avant-garde' and 'radical'. They have progressed to a stage that might be called critical rationalism»<sup>3</sup>.

This statement reinforces that historical change of direction that «in contrast to the values of sobriety and adherence to the plain function of the objects, enhanced by the modern movement, aims to move design on to a different relationship with the object based on affectivity, communication, sensory perception as an aesthetic relationship with reality»<sup>4</sup>.

In this intellectual climate, in 1986, Massimo Mariani founded Bolidism: the movement was short-lived but its manifesto still remains and lives on in the design of today. The Bolidist principles of dynamism, energy, hybridisation, imagination, invention and innovation convey the drive and vision of a global and trans-disciplinary design, in which sensory communication prevails over typological, institu-

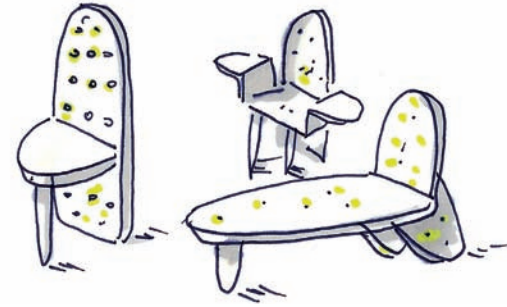
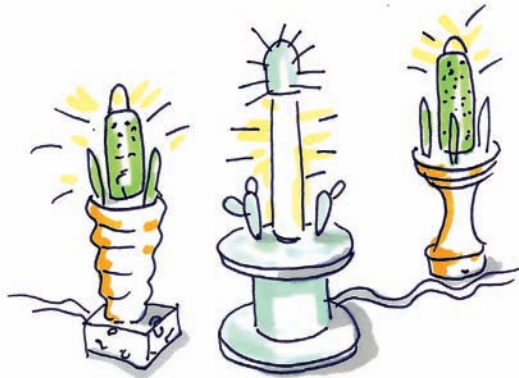
## La Banca Olistica

Massimo Mariani, architetto, designer, pittore, artista: una personalità eclettica ma una sola sintesi poetica, inscindibile dalla sua sensibilità e dai suoi trascorsi autobiografici che si intrecciano con i fermenti dell'avanguardia degli anni Settanta. Quel periodo propulsivo in cui la cultura italiana era ancora protagonista alla Biennale, è parte integrante della vita personale e professionale di Massimo Mariani, che assiste alla rivoluzione di quegli anni e all'evoluzione di un pensiero critico che sfocia nelle sperimentazioni del Design Radicale.

Il paradigma razionalista e il suo legame meccanicistico tra 'forma, significato e funzione' vengono delegittimati dal 'metodo narrativo' che sostituisce la regola demiurgica con i nuovi territori concettuali di quella trans-avanguardia che Achille Bonito Oliva descrive come quel fenomeno che «tende a rimpossessarsi della soggettività dell'artista, esprimendola attraverso le modalità interne del linguaggio»<sup>1</sup>.

L'arte si identifica con il flusso del suo processo, da cui emerge un nuovo concetto di progetto che, come ricorda Andrea Branzi, «supera gli obiettivi funzionali e prestazionali per comunicare una emozionalità [...] determinata dal suo livello espressivo»<sup>2</sup>. Nel volume *La Casa Calda*, Branzi inquadra i Maestri del New Design nel ciclo storico del Novecento ma, aldilà del valore dei singoli protagonisti, Arata Isozaki, nella prefazione al libro, mette in evidenza quanto «questi movimenti abbiano superato l'etichetta di 'avanguardie' e 'radical'. Hanno progredito in una fase che può essere chiamata 'razionalismo critico'»<sup>3</sup>. Quest'affermazione rafforza il senso di quella rifondazione disciplinare che «in opposizione ai valori di sobrietà e di aderenza alla nuda funzione degli oggetti, esaltati dalla tradizione moderna, mira a spostare la logica progettuale sul piano di un diverso rapporto con l'oggetto, fondato sull'affettività, la comunicazione, la sensorialità intesa come relazione estetica con le cose»<sup>4</sup>.

In questo clima intellettuale, nel 1986, Massimo Mariani fonda il Bolidismo: il movimento ha vita breve ma il suo manifesto permane e si rigenera ancora nella progettazione di oggi. I principi bolidisti di dinamismo, energia, ibridazione, immaginazione, invenzione, innovazione veicolano pulsioni e visioni di una progettazione globale e mutevole, in cui la comunicazione psicosensoriale prevale



su quella istituzionale, tipologica o funzionale. Ogni esperienza è una narrativa unica ma tutte condividono una filosofia riconoscibile, o meglio, un 'atteggiamento' che Mariani evoca nello statuto di Stilema che, non a caso, si conclude con una citazione di Bonito Oliva:

«La mia mente è girovaga e incerta e trova qua e là nel presente degli stimoli per progettare, ma non si innamora di nessuno; cavalca in maniera nomade alcuni filoni ma è subito pronta a rinnegarli per seguire altre strade. Vigila con attenzione su ciò che gli accade intorno e si nutre di immagini. Si concentra su di un dato figurativo, lo manipola e lo carica di nuovi usi e significati. Questo atteggiamento privilegia il 'talento' sul 'genio' ed è tipico dell'intellettuale manierista. Perché l'intellettuale manierista 'oscilla' sempre, è l'uomo del possibile, non dice mai: "questo è, quello non è", ma immagina; è dotato del senso della possibilità e non dà maggiore importanza a quello che è, o a quello che non è. "L'essere intermedio permette all'intellettuale manierista la possibilità di tutte le possibilità, in pratica gli consente una assenza di preferenza che azzerava ogni eccitazione e ogni disperazione"».

Con questo spirito da outsider, Massimo Mariani propone una rilettura della Modernità che esprime attraverso alcuni oggetti di design, tra metafore e metafisici *objets trouvés*, come quelli della serie delle "Lampade grasse" e dei "Cactus inquieti" (1984).

Gli anni Ottanta sono un periodo di intense indagini che rafforzano la formazione universitaria che lo aveva avvicinato a Maestri come Leonardo Savioli e Remo Buti, con cui approfondisce la ricerca dell'area Radicale fiorentina. Gli anni Novanta consolidano la carriera professionale che si concentra nel settore delle Banche dove Mariani

tional or functional aims. Every experience is a unique narrative but they all share a distinctive philosophy, or rather, an 'attitude' that Mariani evokes in Stilema's founding Manifesto, which, not surprisingly, ends with a quote from Bonito Oliva:

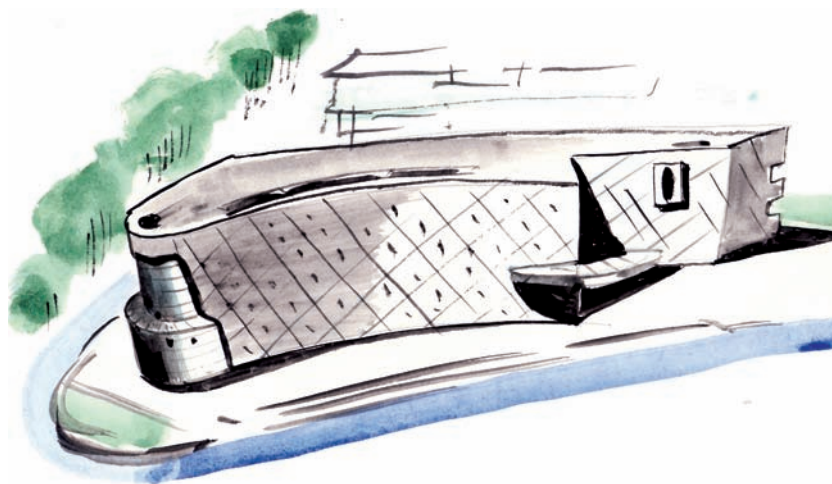
«My mind is wandering and uncertain and finds here and there in the present stimuli for design, but it falls in love with none; like a nomad, it rides along some paths but is prepared to leave them to follow other routes. It watches what is going on around it attentively and feeds on images. It focuses on an essential symbol; it manipulates it and gives it new uses and meanings. This approach favours 'talent' over 'genius' and is typical of the Mannerist intellectual. Because the Mannerist intellectual 'sways' constantly. He is the man of the possible. He never says: "this is, that is not", but imagines; he has a sense of possibility and does not give more importance to what is, or to what is not. "The intermediate being gives the Mannerist intellectual the possibility of all possibilities, basically allowing him a lack of preferences that eliminates every excitement and every desperation"».

With the spirit of an outsider, Massimo Mariani offers a reading of modernity that expresses itself through some design objects, between metaphorical and metaphysical *objets trouvés*, like those of the "Fat Lamps" and the "Restless Cacti" series (1984).

The 1980s was a period of intense investigations that added to the university education that had brought him closer to Masters like Leonardo Savioli and Remo Buti, with whom he had shared the research of the Florentine Radical Design. The 1990s consolidated his professional career that focuses on Banks, into which Mariani transfers a wealth of

Massimo Mariani, schizzi:  
"Lampade Grasse" e "Cactus  
Inquieti", Banca di Credito  
Cooperativo di Fornacette

Massimo Mariani, sketches:  
"Fat Lamps" and "Restless  
cactus". Fornacette Cooperative  
Bank



unique cultural and autobiographical experiences. On the other hand, the possibility to transform the Bank into a privileged experimental laboratory was also unique: until that time, in fact, the urban avant-garde space was confined to the shop-design trends. Mariani is the founder of modern bank-design, perhaps because the Bank, as he himself states, «is still a shop, even if the goods cannot be seen. So, why not turn it into a high-quality stage? A place where communication dominates over function and where an event is also dictated by the location and where our emotions are encapsulated too?».

So, going against the trend and ahead of the times, Mariani does not limit himself to banks but plans their renovation that is still under way today. The nineteenth-century institutional image falls and the Bank liberates itself from its austere and impenetrable iconography to be reborn as an interactive space wrapped in magical chameleon-like skins that redefine the relationships between the city, the institution and the users.

The first project, which re-designed the bank typology, was the Pontedera Branch of the Fornacette Cooperative Bank (1990) that opens onto the street with three large glazed windows. In the middle, a bright golden vault shines as a fabulous window dressing.

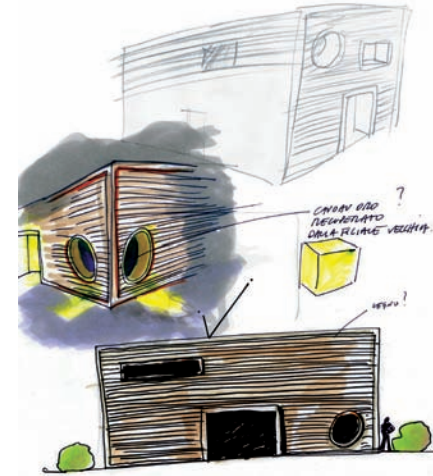
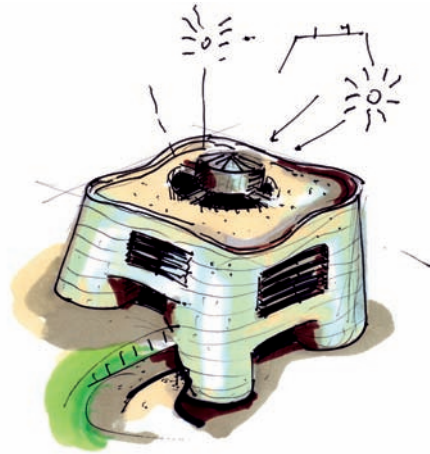
In 1995, he completed the first Headquarters of the Fornacette Cooperative Bank that immediately became a landmark of the area. The morphology follows the triangular shape of the site, expressed in perpendicular sides connected by an irregular hypotenuse as a result of intersections with arcs and circles. The architecture is a volumetric extrusion over three floors wrapped in a white aluminium skin that makes the projections, angles and inclinations of the façades more fluid.

trasferisce un bagaglio di esperienze culturali e autobiografiche uniche. D'altro canto, è altrettanto unica la possibilità di trasformare la Banca in un privilegiato laboratorio sperimentale: fino a quegli anni, infatti, lo spazio urbano dell'avanguardia era confinato alle tendenze dello *shop-design*. È Mariani il fondatore del *bank-design* contemporaneo, forse perché la banca, come lui stesso afferma, «è pur sempre un negozio, anche se la merce non si vede. E allora perché non pensare di fare della banca un palcoscenico di qualità? Un luogo dove la comunicazione domina sulla funzione e dove si rappresenta un evento dettato anche dal luogo e dove sono congelate anche le nostre emozioni?».

Così, in controtendenza e in anticipo con i tempi, Mariani non si limita a realizzare banche ma ne progetta il rinnovamento ancora oggi in atto. Cade il volto istituzionale di memoria ottocentesca e la Banca si libera della sua iconografia austera e impenetrabile per rinascere come spazio dialogante avvolto in magiche pelli camaleontiche che ridefiniscono i rapporti tra città, istituzione e utenza.

Il primo progetto, che sancisce la rifondazione tipologica bancaria, è la Filiale di Pontedera della Cassa Rurale e Artigiana di Fornacette (1990) che si apre sulla strada con tre sporti vetrati dove, al centro, risplende un luminoso caveau dorato, trattato come il fiabesco allestimento di una vetrina.

Nel 1995, realizza la prima Sede della Banca di Credito Cooperativo di Fornacette che diviene subito un landmark del territorio. La morfologia segue la conformazione triangolare del lotto dichiarata nei cateti perpendicolari della pianta, raccordati però da un'ipotenusa irregolare frutto di intersezioni con porzioni di archi e cerchi.



L'architettura è un'estrusione volumetrica di tre piani rivestita da una pelle in alluminio bianco che rende fluidi gli aggetti, i tagli e le inclinazioni dei piani dei prospetti.

È un progetto fondativo, manifesto di una ricerca che darà vita a una serie di inedite Banche, tra cui quelle di: Poggibonsi (1996), con la sua seduta totemica al centro della Hall pubblica; Castagneto Carducci (2002), definita da Mario Lupano un «esotico paesaggio da metafisica del quotidiano, un teatrino del bolidismo immobile»<sup>5</sup>; Pontedera (2003) ovvero «la Banca con gli occhi» che, di notte, emana suggestivi fasci di luce dai suoi oblò a filo rivestimento; Montelupo Fiorentino (2004), detta anche «Natura morta con Banca 2»; Cerreto Guidi (2004), il «Mulino con Banca», perchè ricavata all'interno di un mulino in disuso dove viene mantenuta la vecchia farineria in legno a testimonianza della cultura contadina e della storia del luogo; fino alla Filiale capo area di Firenze (2015), realizzata in un prominente lotto d'angolo lungo i viali ottocenteschi della città.

Nonostante ogni banca abbia una propria identità, inconfondibile e contestuale al tempo stesso, tutte comunicano la stessa coerenza di metodo che distingue l'opera di Massimo Mariani dagli esordi. Non esistono regole aprioristiche né formule manualistiche ma temi ricorrenti e una sensibilità che ricorda quella 'condizione' evocata da Jean-Francois Lyotard quando afferma: «un artista post-moderno è nella posizione di un filosofo: [...] il suo lavoro non è per principio prodotto da regole prestabilite, e non può essere giudicato da giudizi preconfezionati»<sup>6</sup>.

Nella Banca di Fornacette, che le circostanze hanno voluto attigua alla prima Sede del 1995, i riferimenti figurativi della Pop Art connotano il progetto secondo quella originale modalità che riesce a non decontestualizzare,

It is a seminal project, a manifesto of research that lead to a series of innovative Banks, including those of: Poggibonsi (1996), with its totem-like seat in the centre of the public Hall; Castagneto Carducci (2002), defined by Mario Lupano as an «exotic landscape of everyday metaphysics, a theatre of still bolidism»<sup>5</sup>; Pontedera (2003) or the «Bank with eyes» that, at night, emanates striking beams of light from its portholes flush with the cladding; Montelupo Fiorentino (2004), also called «Still Life with Bank 2»; Cerreto Guidi (2004), the «Mill with Bank» because it was built inside an abandoned mill of which it retained the wooden flour feeder as a testimony to the farming culture and history of the place; then more recently the local headquarters in Florence (2015), built in a prominent corner site along the nineteenth-century avenues of the city.

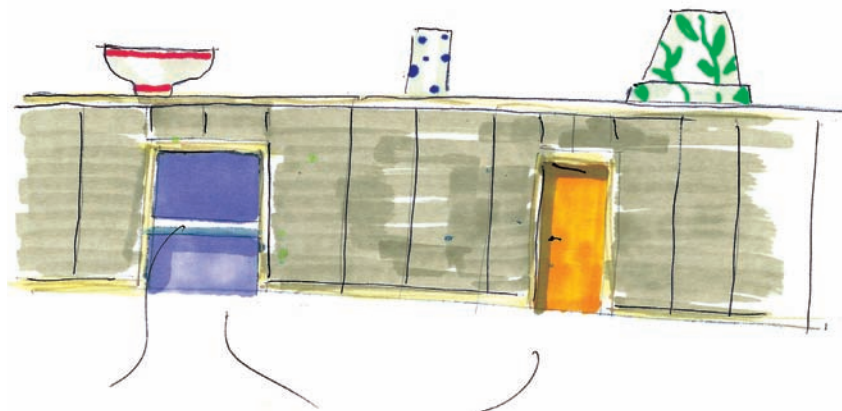
Although each bank has its own identity, unique and contextual at the same time, they all communicate the same consistency of approach that has characterised Massimo Mariani's work from the beginning. There are no theoretical nor formulaic recipes but recurring themes and a sensibility that is reminiscent of that «condition» evoked by Jean-Francois Lyotard when he says: «A postmodern artist is in the position of a philosopher: [...] the work he produces is not in principle governed by pre-established rules, and it cannot be judged according to a determining judgment»<sup>6</sup>.

In the Pisa and Fornacette Bank, which happens to be adjacent to the first Headquarters from 1995, the Pop Art references characterise the project in an original way that does not de-contextualise, but rather brings the architecture closer to the history of the place and the imagination of its Community.

Thus, the golden 'ingot' of the Fornacette is a clear refer-

Massimo Mariani, schizzi  
di studio: Banca di Credito  
Cooperativo di Castagneto  
Carducci. Banca a Pontedera.  
Banca a Montelupo Fiorentino

Massimo Mariani, study  
sketches: Castagneto Carducci  
Cooperative Bank. Bank in  
Pontedera. Bank in Montelupo  
Fiorentino



ence to the de-institutionalisation of the modern bank, but it also strongly affirms its presence in the region with a new but, at the same time, familiar image. Dualisms that become consistent thanks to a global vision of the project: the volume, the materials, the technology and the building envelope in fact contribute to a unique synthesis that qualifies the iconic communication of the architecture.

A recurring concept: just think of the stone facing that encases the sinuous morphology, reminiscent of sand castles on a beach, of the Bank of Donoratico, creating a 'jelly' pop reinterpretation of the Medici Fort by the Castagneto Carducci beach.

Massimo Mariani design can be recognised in many other aspects, such as: the presence of the pedestal that lifts and suspends the architecture above the ground as if it were an alien ship landed from a far away world; the stereometric but, at the same time, fluid volume; laser cut openings that observe the world like telescopes and, in the evening, send mysterious light signals outside.

These 'extensions of the individual imagination', to paraphrase Achille Bonito Oliva, however, are not only personal challenges but innovative responses to current trends that point to a banking system that is increasingly orientated towards internationalisation, with the advent of the new SMAC platforms (Social, Mobile, Analytics and Cloud) that are revolutionising the future of financial institutions. In Italy, there has also been an increase in business caused by social media and the mobile world that will inevitably affect the Bank model of tomorrow, which will become ever more removed from the stereotypes and increasingly assimilated to the image of its Brand.

However, we hope that the Bank will not become one of the many anonymous retail spaces, but that it will instead

ma anzi, ad avvicinare l'architettura alla storia dei luoghi e all'immaginario della sua Collettività.

Così, il 'lingotto' dorato di Fornacette è un chiaro riferimento alla de-istituzionalizzazione della banca contemporanea, che però afferma con forza la sua presenza nel territorio con un'immagine inedita e familiare al tempo stesso. Dualismi resi coerenti dalla visione di un progetto globale: il volume, la matericità, la tecnologia e l'involucro concorrono infatti a una unica sintesi che coincide con la comunicazione iconica dell'architettura.

Un concept ricorrente, basti pensare al paramento lapideo che avvolge la sinuosa morfologia, reminiscente dei castelli di sabbia sulla spiaggia, della Banca di Donoratico e restituisce una 'gommosa' rilettura pop del Forte mediceo in riva al mare di Castagneto Carducci.

La firma di Massimo Mariani è riconoscibile in molti altri temi, come ad esempio: la presenza del basamento, che solleva e sospende l'architettura dal terreno come fosse una navetta aliena atterrata da mondi 'altrove'; la volumetria stereometrica ma, al tempo stesso, plastica; le aperture tagliate a filo che osservano il mondo come cannocchiali e, di sera, lanciano misteriosi segnali luminosi verso l'esterno.

Queste 'estensioni dell'immaginario individuale', parafrasando un'espressione di Achille Bonito Oliva, non sono però solo sfide personali, ma risposte innovative ai *trend* in atto che prefigurano un sistema bancario sempre più rivolto all'internazionalizzazione, grazie all'avvento delle nuove piattaforme SMAC (Social, Mobile Analytics e Cloud) che stanno rivoluzionando il futuro delle istituzioni finanziarie. Anche l'Italia registra un aumento del *business* attraverso i social media e il mondo mobile che inevitabilmente incidono sul modello di Banca di domani che

sarà sempre più lontana dagli stereotipi e sempre più assimilata all'immagine del suo brand. È auspicabile però che la Banca non diventi uno dei tanti anonimi spazi *retail*, ma contribuisca a rigenerare il contesto urbano e rimanga un Centro Civico al servizio della Collettività, perché la Banca, come la scuola, la chiesa, l'ospedale e il museo, resta pur sempre una centralità e un luogo deputato allo svolgersi di attività sociali e pubbliche.

L'architettura bancaria di Massimo Mariani parla di queste relazioni e della loro affascinante metamorfosi in corso che sta ridefinendo gli obiettivi del *bank-design* del Terzo Millennio. Una trasformazione che stravolge il rapporto tra progetto funzionale e architettonico, che non possono più riferirsi alle attività e all'iconografia storicizzata. Mariani propone un Modello di Banca che relaziona interno ed esterno con logiche complementari ma autonome. Come '*a box within a box*', l'architettura afferma la sua presenza sul territorio e, al tempo stesso, circoscrive il proprio territorio, quello della cittadella bancaria che vive dentro la città consolidata. In questo senso, non è casuale che Mariani parli delle sue Banche come piccole città con un proprio tessuto urbano fatto di corridoi, soste, luoghi di incontro. Architetture che di giorno mostrano il loro lato iconico e di sera si dematerializzano, diventano lanterne di luci e colori, riqualificando, 24 ore su 24, gli spesso anonimi contesti dove si inseriscono.

Così se l'esterno non rinuncia al suo ruolo di landmark, l'interno accoglie il visitatore e ospita chi vi lavora con l'intento di creare fluide atmosfere sensoriali che contribuiscono al benessere psicofisico.

Il progetto cromatico, illuminotecnico, dell'arredo diventano quindi un unico gesto globale dove le contaminazioni tra Arte, Design e Architettura comunicano una percezione olistica dello spazio. L'architetto diventa il regista di una scenografia in cui tutte le componenti sono pensate, studiate e disegnate a priori: un controllo multidisciplinare che richiede visione e collaboratori che contribuiscono a un unico progetto corale.

All'interno della Sede di Fornacette, l'ambiente di lavoro è anche luogo per la vita e lo scorrere sereno del quotidiano. L'illuminazione naturale pervade tutti gli spazi che godono sempre di vedute privilegiate verso il paesaggio naturale o verso le chiostre, caratterizzate da pannelli di verde verticale. Le ampie finestre inquadrano scorci cromatici che hanno il valore di quadri tridimensionali e trasformano la banca in un palcoscenico in cui si animano

help to regenerate its urban environment and remain a Civic Centre at the service of the Community, because Banks, like schools, churches, hospitals and museums, still have a central role and are a place dedicated to social and public activities.

Massimo Mariani's bank architecture speaks of these relationships and the fascinating metamorphosis that is under way and that is redefining the goals of 'bank-design' in the Third Millennium. A transformation that distorts the relationship between architecture and its functional role, which can no longer relate to the traditional activities and iconography. Mariani proposes a Bank Model that links the inside and outside with complementary but independent rationales. Like '*a box within a box*', the architecture asserts its presence in the area and, at the same time, defines its territory as the banking citadel that lives within the consolidated city. In this sense, it is not incidental that Mariani speaks of his banks as a small city with its own urban fabric made of corridors, waiting areas and meeting places. Buildings that during the day show their iconic side and in the evening dematerialise to become beacons of light and colour, regenerating, 24 hours a day, the often run-down contexts in which they are located.

Thus, while the outside does not give up its role as a landmark, the interior welcomes visitors and is home to those who work there with the intention of creating a fluid sensory atmosphere that contributes to everyone's psychological well-being.

The colour scheme, lighting and furnishings become a unique global gesture where the contamination between art, design and architecture communicates a holistic perception of space. The architect becomes the director of a scene in which all components are contemplated, researched and designed beforehand: a multi-faceted control that requires a vision and collaborators that contribute to a single choral project.

Within the Fornacette Office, the working environment is also a place for life and passing a peaceful day. Natural light fills all the spaces that always enjoy privileged views over the natural landscape or the courtyards, characterised by green vertical panels. The large windows frame views of colours that become three-dimensional paintings and transform the bank into a stage with fixed and dynamic scenes: the design, the art, the furniture but also the passing of the seasons, the movement of the people. A concept that recalls the words of Nigel Coates when he

writes: «Similarly, narrative architecture states this fundamental need to describe the *mise-en-scène* of buildings to overlap the complementary layers of situation, action, perception of form»<sup>7</sup>.

The interior goes beyond its basic functions to aspire to a global sustainability of environmental comfort, not only with regards to energy resource management, but also to the humanisation of the workplace.

An out-of-the-box project but that also shares the same ethics of the Cooperative Bank, opening its spaces to culture and socialisation. With this mind set, the basement houses a multi-purpose hall, used also as an Art Gallery, which exhibits works by young contemporary artists from the private collection of the bank. All this has the feel of a revolution that brings to the fore the Bank's future: the holistic Bank.

scene fisse e dinamiche: il design, l'arte, l'arredo ma anche il passare delle stagioni, il movimento delle persone. Un concetto che ricorda le parole di Nigel Coates quando scrive: «l'architettura narrativa afferma il bisogno fondamentale di descrivere una *mise-en-scène* dell'edificio dove si sovrappongono i layers complementari delle situazioni, azioni, percezioni delle forme»<sup>7</sup>.

L'interior supera il suo esistere funzionale per aspirare ad una sostenibilità globale che riguarda il comfort dell'ambiente, inteso non solo come ottimizzazione nella gestione delle risorse energetiche, ma anche come umanizzazione del luogo di lavoro.

Un progetto lontano dagli schemi ma condiviso anche dall'etica della stessa Banca di Credito Cooperativo, la più antica in Italia, che apre i suoi spazi alla cultura e alla socializzazione. Con questo spirito di intenti, il piano seminterrato ospita una sala polivalente, adibita anche a Galleria d'Arte, dove vengono esposte opere di giovani artisti contemporanei della collezione privata della banca. Tutto questo ha il sapore di una rivoluzione da cui far emergere la Banca del futuro: la Banca olistica.

1. ACHILLE BONITO OLIVA, *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milano, 1982, p. 16.
2. ANDREA BRANZI, *La Casa Calda*, Idea Books, Milano, 1984, p. 143.
3. ARATA ISOZAKI, in: ANDREA BRANZI, *op.cit.*, p. 6.
4. MAURIZIO VITTA, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica 1851-2001*, Einaudi, Torino, 2001, p. 32.
5. MARIO LUPANO, *New look. Banca a Donoratico*, Polistampa, Firenze, 2003, p. 25.
6. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 81.
7. NIGEL COATES, "Street signs", in: JOHN TACKARA, *Design After Modernism*, Thames and Hudson, London, 1988, p. 100.





# 1

*Lo shop design è stato il primo vero spazio urbano dell'avanguardia perché, come scrive Nigel Coates nel 1988, «i negozi non aspirano a risolvere l'insoddisfazione del secolo con l'architettura e anche perché il proprietario di un negozio è più disposto a rischiare di una Banca in cerca di una sede nella City»<sup>1</sup>. In controtendenza, Lei progetta la sua prima Banca nel 1990 e, nel 1991, riceve l'incarico per la Filiale della Banca di Fornacette che occupa il lotto adiacente alla nuova Sede. Può parlarci di come nasce il rapporto con questo particolare Committente che sembra invece aver gradito aprire le porte all'avanguardia e con cui, negli anni, si è stabilito un rapporto di stima e fiducia reciproca?*

*Shop design was the first real urban avant-garde space because, as Nigel Coates wrote in 1988, «shops do not pretend to solve the century's disillusionment with architecture. Besides, the owner of a shop is usually more prepared to take risks than a Bank looking for a new home in the City»<sup>1</sup>. Going against this trend, you designed your first Bank in 1990 and, in 1991, you were appointed to design a Branch of the Fornacette Bank, located in the site adjacent to the new headquarters. Could you tell us about your relationship with this unique Client who seems to have welcomed the avant-garde and with whom, over the years, you have established a relationship of mutual respect and trust?*

The relationship with the Pisa and Fornacette Bank began in the 80s in a completely unexpected way. At that time, along with Alberto Casciani with whom I founded 'Stilema', I was more interested in conceptual research and in self-production in the field of product design but, above all, I spent a lot of time painting. My work was noticed by the then President of Cabel, Paolo Viviani, and by the General Manager, Mauro Benigni, both lovers and patrons of the Arts and of painting in particular. They began to buy some of my paintings then, one day, they decided to put me to the test with an experimental project, in other words without establishing a programme beforehand. They explained the conventional functions that a Bank needed to contain but they were open to my suggestions as far as the formal definition and language were concerned. Of course, I had to keep to the budget, which was quite restricted and mostly set aside for the technologies and facilities. The assignment was for the Fornacette Co-operative Bank in Pontedera. I must say I was very satisfied with how well the project was received and they did not change anything. Having free reign of the project was exciting but, for me, it was also a leap into the unknown. The brief was very short: "Design a branch with three cashier's desks". We developed the programme together through informal dialogues, such as: "It would be nice to have the vault in the Hall instead of hiding it in a bunker in the basement". The problem was that the Branch was located on a major road with three large glazed windows and all the passers-by would see it, as if it were on display!

Another suggestion arose from the idea of inventing a prototype cashier's desk where the staff and the clients were sat on the same level: a comfortable and informal area where, without fear and with plenty of privacy, you could talk about money and business. "As if it were a blossoming island", we said, so to speak. I took these suggestions literally and these "blossoming islands" were truly created with a floral laminate finish. The vault was designed to be on show too, like a display at the front of the Bank, just behind the central window. In the end, a bank is still a shop, even if the goods cannot be seen. So, why not turn it into a high-quality stage? A place where communication dominates over function, where events are dictated by the collective imagination and where our emotions are also encapsulated?

Il rapporto con la Banca di Pisa e Fornacette inizia negli anni Ottanta in modo del tutto inusuale. In quegli anni, insieme ad Alberto Casciani con cui avevo fondato 'Stilema', mi interessavo più di ricerca concettuale e di autoproduzione nel campo del design che di architettura ma, soprattutto, passavo molto tempo a dipingere. I miei lavori furono notati dall'allora Presidente della Cabel, Paolo Viviani e dal Direttore Generale Mauro Benigni, entrambi amanti e patroni dell'Arte e della pittura in particolare. Cominciarono ad acquistare alcuni miei quadri, fino al giorno che decisero di mettermi alla prova con un progetto sperimentale, senza cioè stabilire un programma a priori. Mi spiegarono le funzioni convenzionali che doveva contenere la Banca, ma sulla definizione formale e sul linguaggio erano aperti alle mie proposte. Naturalmente non dovevo sfiorare i budget, che erano piuttosto contenuti e in gran parte dedicati alle tecnologie e agli impianti. L'incarico riguardava la Filiale della Cassa Rurale e Artigiana di Fornacette a Pontedera. Con soddisfazione devo dire che il progetto fu molto ben accolto e non cambiarono niente.

Era stimolante avere carta bianca ma, per me, era anche un salto nel buio. Il programma era molto sintetico: «progettare una Filiale con tre casse». I contenuti li svilupparammo insieme, attraverso colloqui informali, del tipo: «sarebbe bello che il caveau fosse nella Hall d'ingresso, invece che nascosto in un bunker nel sottosuolo». Il problema era che la Filiale si affacciava lungo una strada di grande scorrimento con tre grandi sporti vetrati e tutti i passanti avrebbero visto il caveau, come fosse in vetrina!

Un altro suggerimento scaturì dall'idea di inventare un prototipo di postazione dove i funzionari e gli utenti fossero seduti sullo stesso livello: un luogo confortevole e informale in cui, senza timore e in tutta privacy, si potesse discutere di soldi e di affari. «Come fosse un'isola fiorita», si disse, così parlando. Io questi suggerimenti li prendevo alla lettera e queste 'isole fiorite' le realizzai veramente, utilizzando un rivestimento in laminato fiorito.

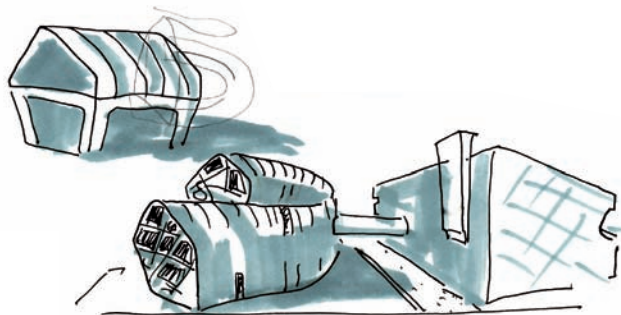
Anche il caveau fu progettato per essere esibito come un allestimento sul fronte della Banca e collocato proprio dietro alla vetrata centrale. La banca in fondo è pur sempre un negozio, anche se la merce non si vede. E allora perché non pensare di trasformarla in

un palcoscenico di qualità? Un luogo dove la comunicazione domina sulla funzione, dove si rappresentano eventi dettati dall'immaginario collettivo e dove si incapsulano anche le nostre emozioni?

Così, il caveau divenne un cubo rivestito a sfoglia d'oro che emanava luce sulla strada. Era una chiara citazione del tesoro di Paperon De' Paperoni: una metafora ribadita da un grande quadro che riportava l'espressione crittografata "LOSIA LED OROSET", anagramma di "ISOLA DEL TESORO".

Indubbiamente, per quegli anni era un progetto rivoluzionario ma il pubblico lo apprezzò molto e la Banca ne fu molto felice. Nello stesso anno, sulla scia del successo di questo primo progetto, ebbi l'incarico di realizzare la Sede della Banca di Pisa e Fornacette. Un progetto altrettanto avveniristico che evoca una sorta di nave, che voleva simboleggiare l'inizio di un lungo viaggio per la Banca, ma anche per noi! Un viaggio che ci ha portato a una serie di progetti per sedi bancarie sperimentali. Così, lavorando per piccole banche abbiamo realizzato tanti pezzi unici, piccoli e grandi prototipi di una stessa filosofia progettuale, fino a comporre un più ampio progetto corale, che è poi l'immagine aziendale dei nostri clienti.

Un'immagine che si è voluta più vicina all'immaginario pop che a quella della Banca istituzionale. Ne avemmo la conferma quando realizzammo il primo servizio fotografico per la prima filiale, perché le persone si fermavano per chiederci se si stava per inaugurare un nuovo locale. Questo era il segnale del nostro successo... eravamo sulla strada giusta.



Thus, the vault became a cube covered in gold leaf that shone its light onto the road. It was a clear reference to Scrooge McDuck's treasure trove: a metaphor echoed by a large painting that contained the encrypted expression "LOSIA LED OROSET", an anagram of "ISOLA DEL TESORO" (Treasure Island).

Undoubtedly, it was a revolutionary project for its time but the public appreciated it very much and the Bank was very happy with it. That same year, in the wake of the success of this first project, I was given the task of creating the headquarters of the Pisa and Fornacette Bank. An equally futuristic project that recalls a kind of ship that symbolises the beginning of a long journey for the Bank, but also for us! A journey that has brought about a number of projects for experimental banks. Therefore, by working for small banks, we have created many unique one-offs, large and small prototypes with the same design philosophy, thus composing a larger choral project, which is the corporate identity of our clients.

An identity that is closer to Pop imaginary than to that of the institutional Bank. We received confirmation of this when we had the first photo shoot for the first branch and people stopped to ask if we were about to open a new club. This demonstrated our success. We were on the right track.

1. Nigel Coates, "Street Signs", in: John Thackara, *Design After Modernism*, Thames and Hudson, London, 1988, p.109.

Banca di Credito Cooperativo  
di Fornacette (1991-95), vista  
dell'ingresso

Fornacette Cooperative Bank  
(1991-95), view of the entrance



## 2

*Il lotto dove sorge la nuova sede direzionale e amministrativa della Banca presenta una regolare conformazione rettangolare per la quale sono state studiate molte varianti edificatorie sia a volumetria compatta che articolata in singole unità sfalsate o speculari. Cosa ha poi determinato la morfologia e la volumetria finale dell'edificio?*

*The site where the new corporate and administrative headquarters of the Bank stands is a regular rectangular shape and many development variations were studied including both compact volumes and ones divided into staggered or mirrored individual units. What factors determined the final morphology and volume of the building?*

Design is a subjective process, which for me always starts with giving free expression to creativity and imagination. My interests at the time concerned the iconography of the archetype block and therefore a very stereometric shape, which I used to elaborate possible variants: curved, staggered, etc. Then we examined the space and legislative constraints, the needs of the client and the functional aspects: factors that also changed during the dynamic interaction with the context. Last but not least, the client expressed some doubts about the potential of a 4,500-square-metre area and specifically asked to create a flexible and easily divisible building.

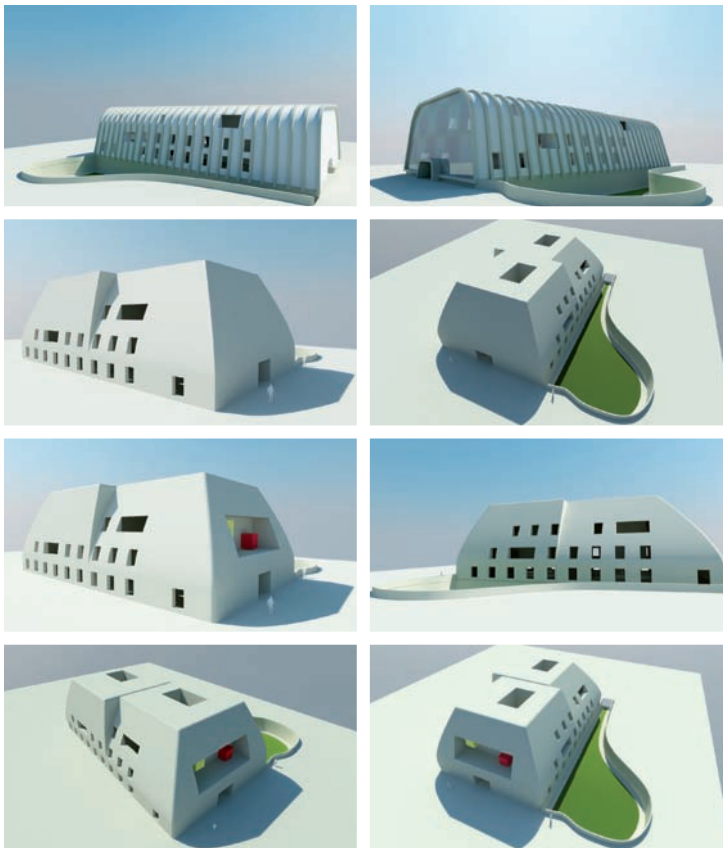
In this way, we arrived at a compact unity that can be cut into slices like a cake! The analogy with the 'desert' was loved by all in the studio from the beginning of the project. All these apparently conflicting considerations latched on to a synthesis that also resolved the metaphor of the project. We said to ourselves, since it is a bank, why not design an ingot and so we designed a deep parallelepiped with a tapered top with two internal staggered cloisters, fairly closed views with regularly-spaced windows and a more open and public façade, looking north towards the mountains, along the Tosco-Romagnola road.

Therefore, although the project complies with all the regulatory and functional requirements, the architecture favours symbolic analogies over institutional logics and expresses itself through a popular image, easily recognised and linked to the Pop aesthetic that has always fascinated me.

La progettazione è un processo soggettivo che per me inizia sempre lasciando libera espressione alla creatività e alla fantasia. I miei interessi del momento riguardavano l'iconografia dell'archetipo di isolato e quindi una forma molto stereometrica su cui ho elaborato possibili varianti: mosse, sfalsate... Poi ci siamo confrontati con i vincoli del luogo, della normativa, delle esigenze del committente e del programma funzionale: fattori essi stessi che si sono modificati nel confronto dinamico con il contesto. Non ultimo, il Committente espresse qualche perplessità sulla potenzialità di costruire una superficie di 4.500 mq e ci chiese espressamente di prevedere un edificio flessibile e facilmente divisibile.

Così, siamo approdati a un elemento compatto che si potesse tagliare a fette come uno zuccotto! Tanto è vero che all'inizio del progetto l'analogia con il 'dolce' era molto condivisa in studio. Tutte queste considerazioni, apparentemente conflittuali sono poi approdate a una sintesi che risolve anche la metafora del progetto. Ci siamo detti, visto che è una banca, perché non progettiamo un lingotto e quindi abbiamo disegnato un parallelepipedo rastremato in alto, profondo in pianta con due chiostre interne sfalsate, prospetti abbastanza chiusi con finestrature regolari e un fronte pubblico, più aperto e pubblicitario, a nord verso le montagne, lungo la via Tosco -Romagnola.

Nonostante il progetto sia conforme a tutti i requisiti normativi e funzionali, l'architettura favorisce le analogie simboliche alle logiche istituzionali e si esprime attraverso un'immagine popolare, facilmente riconoscibile e legata all'estetica pop che mi ha sempre affascinato.



Render di studio della volumetria.  
Veduta serale della nuova banca  
lungo la via Tosco Romagnola

Volume study visualisations. View  
of the new bank along Via Tosco  
Romagnola in the evening















Alla pagina precedente, vista del  
fronte nord d'ingresso

On the previous page, view of  
the north entrance side

