

FRANCESCO BORROMINI

---

L'austérité comme source d'innovation  
et de créativité



Textes de  
Mario Botta, Maria Felicia Nicoletti, Carla Mazzarelli, Ivan Battista

FRAN: BORROMINI  
ARCHITETTO DI BISSONE  
N: 1599. M: 1667.



## Introduction

*Francesco Castelli, dit Borromini, est né à Bissonne le 27 septembre 1599.*

*Dès son plus jeune âge, il travaille à la cathédrale de Milan, puis à Rome, où il rejoint Carlo Maderno. Entre 1637 et 1641, il construit pour l'Ordre des Trinitaires Déchaussés l'église San Carlo alle Quattro Fontane, chef-d'œuvre du baroque et parfait exemple de l'intégration d'un nouvel ouvrage dans le tissu historique de la ville.*

*En 1999, trois villes européennes ont célébré le quatrième centenaire de la naissance de Borromini en organisant divers événements et expositions:*

- Rome, qui fièrement abrite un grand nombre des œuvres du grand maître;
- Vienne, qui conserve la majeure partie de ses dessins à l'Albertina;
- Lugano et son lac, où l'illustre architecte a vu le jour.

*A la même époque fut également créée l'Université de la Suisse italienne. Il était donc tout à fait naturel que l'Académie d'architecture de Mendrisio participât à l'événement afin de célébrer la mémoire de ce génie du baroque. Ce fut également l'occasion rendre hommage à tous les architectes et bâtisseurs qui quittèrent cette terre pour émigrer aux quatre coins du monde, et de témoigner du nouvel engagement institutionnel du canton à travers l'Académie d'architecture, qui, sans Borromini et ses compatriotes, n'aurait guère eu de raison d'être.*

*Nous avons alors eu l'idée de construire, sur le lac de Lugano, une réplique en bois d'une section du chef-d'œuvre de jeunesse de Borromini, l'église San Carlo alle Quattro Fontane: une «folie raisonnée», comme la définit le conseiller d'État de l'époque, Giuseppe Buffi.*

*Le projet s'inspirait d'un constat surprenant de l'écrivain de la province de Côme Carlo Dossi qui, dans son journal «Note Azzurre», déclarait: «Les œuvres architecturales empruntent en général leurs principaux motifs aux formes de la nature et au paysage qui entourent l'artiste et forment son regard.».*

*Nous avons voulu vérifier cette équation. Existe-t-il en effet une relation directe entre l'espace, le paysage dans lequel grandit le jeune architecte et la réalité d'une œuvre architectonique comme San Carlino? De quelle manière a-t-il laissé mûrir, puis a-t-il façonné ses premiers regards posés sur les montagnes et le lac? Comment a-t-il vécu ses premières émotions? Comment a-t-il réussi à définir les rapports spatiaux entre des volumes pleins et des espaces vides?*

*La fascination qu'exerce l'opération de décontextualisation (dans le cas présent de Rome à Lugano) d'une œuvre architecturale provient de l'ambiguïté entre d'une part, sa représentation (San Carlo alle Quattro Fontane a été reproduite sur la base du relief) et d'autre part, la nouvelle réalité qu'elle devient: construite à l'échelle 1:1, d'une hauteur d'environ 33 mètres, San Carlino se détache, bien réelle, des édifices qui jalonnent les rives du lac.*

*Au cours des années suivantes, l'Académie d'architecture de Mendrisio a créé une chaire biennale en histoire de l'architecture, qui porte le nom de Borromini et signe donc le «retour» de l'illustre maître du baroque en son sein.*

**Mario Botta**  
Architecte

Page 1:  
Anonyme, Portrait de  
Francesco Borromini,  
s.d., huile sur toile.

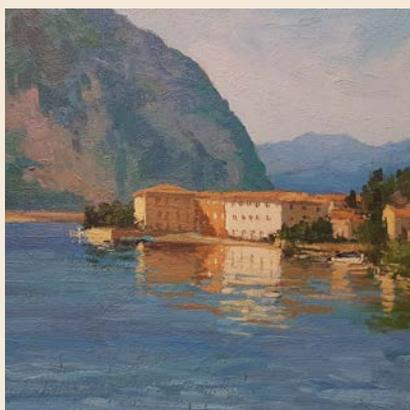
À gauche:  
Mario Botta,  
réplique en bois  
d'une section  
de l'église San  
Carlino, sur les bords  
du lac de Lugano,  
à l'échelle 1:1, 1999.



EQUES FRANCISCUS BORROMINIUS COMENSIS  
HUIUS ECCLESIAE ET CONUENTUS S. CAROLI AD QUATUOR  
FONTES PRÆCLARISSIMUS ARCHITECTUS ATQUE  
INSIGNIS BENEFACTOR OBYT ROMÆ 1667.

## Francesco Borromini (1599-1667): «Des concepts inédits et des trésors d'inventivité»

par Maria Felicia Nicoletti\*



À gauche:  
Anonyme, *Portrait de Francesco Borromini*,  
s.d., huile sur toile, San Carlo alle Quattro Fontane,  
114x88,5 cm, Rome.

Sur cette page:  
Auteur inconnu, *Bissone vu du lac*, s.d.,  
huile sur panneau, 20x30 cm.

**«Un artiste profondément absorbé par un flot incessant de pensées»<sup>1</sup>**

«[...] à la tête de son lit, il sortit de son fourreau l'épée suspendue à ces cierges bénis, se la passa dans le corps de part en part et, si étrangement blessé et transpercé par le fer, il tomba du lit à terre.»

C'est ainsi que s'éteignit le 3 août 1667 l'une des figures les plus géniales et les plus controversées de l'histoire de l'architecture: Francesco Borromini, qui fut admiré par ses fervents partisans et fustigé par ses détracteurs, mais dont nul ne pouvait nier l'incontestable talent.

Depuis quelque temps, il avait «sombé dans un grave état hypocondriaque»,<sup>2</sup> exacerbé par le décès soudain de Fioravante Martinelli, l'un de ses amis les plus chers, avec qui il partageait un projet éditorial fort ambitieux.<sup>3</sup> Une immense perte qui venait s'ajouter à la frustration causée par les revers professionnels essayés au cours des derniers mois.<sup>4</sup> Son «roulement d'yeux» constant, qui effrayait ses connaissances, trahissait l'angoisse qui le tourmentait tant, le poussant à se retirer chez lui pour s'adonner à de continuelles «ruminations». Un soir d'été, alors qu'il ne parvenait pas s'endormir, il demanda à son assistant de la lumière pour écrire, mais devant le refus catégorique de celui-ci («le médecin souhaite que votre Seigneurie se repose»<sup>5</sup>), son impatience se transforma en désespoir, au point qu'il commit ce geste extrême, qui traduisait son constant rejet de toute concession. En effet, celui qui était prêt à défier le pape, la plus haute autorité religieuse et politique de l'État ecclésiastique, rejeta les compromis toute sa vie durant, dès lors qu'il sentait que sa dignité, et surtout ses compétences professionnelles, étaient remises en cause.

Durant la longue agonie qui précéda sa mort, c'est avec une extrême lucidité qu'il exprima ses dernières volontés. Il demanda en particulier à être enterré dans l'église *San Giovanni dei Fiorentini* à Rome, aux côtés de l'architecte Carlo Maderno, et fit de son neveu Bernardo son légataire universel à condition qu'il épousât la fille de Maderno.

Ceci ne témoignait pas seulement du lien étroit qui l'unissait à celui qui avait été son maître, disparu près de quarante ans auparavant (Maderno était mort en 1629). Il s'agissait en quelque sorte d'un retour vers le passé, ou plutôt d'un retour aux sources, pour ces deux hommes qui, chacun à leur époque, avaient quitté les bords du lac de Lugano afin de tenter leur chance dans la Ville éternelle, à l'instar des Tessinois qui les précédèrent et les imitèrent.

**Tradition familiale**

Francesco Castelli Borromini est né le 27 septembre 1599 à Bissone, un village situé au bord du lac de Lugano, rattaché à la Confédération suisse à partir de 1515, mais faisant encore partie du vaste diocèse de Côme.

La région dite des Lacs (lac de Côme, lac de Lugano, lac Majeur), située entre l'Italie et la Suisse, était caractérisée par un phénomène de migration séculaire: ses habitants, qui souhaitaient améliorer leurs conditions économiques et sociales, allaient s'installer temporairement ou définitivement là où le travail les appelait. Ils étaient majoritairement spécialisés dans les travaux de chantier.<sup>6</sup> Maçons, stucateurs, tailleurs de pierre et architectes, souvent membres de la même famille, ils s'organisaient en sociétés de construction efficaces, affichant une grande vitesse d'exécution et une maîtrise technique remarquable, des atouts essentiels dans un secteur où sévissait une concurrence féroce. Les principales commandes étaient souvent confiées aux nombreux artisans qui avaient quitté le val d'Intelvi, Arogno, Bedano, Coldrerio, Maroggia, Melide, Morcote, Rovio et d'autres villages, pour se partager de véritables monopoles, au détriment des ouvriers locaux.

Le pays natal de Francesco en était typiquement l'exemple: à Bissone demeuraient en effet des dynasties de maîtres qui fournissaient de la main-d'œuvre spécialisée à de nombreux chantiers européens: les Bussi (Autriche, Hongrie et royaume de Bohême), les Caratti (royaume de Bohême), les Gaggini (Italie et Espagne), les Porri (Pologne, Allemagne et Suisse) et les Tencalla (royaume de Bohême, Pologne et Allemagne). L'architecture était une affaire de famille:<sup>7</sup> le père, Giovanni

Giovanni Antonio Magini, *Partie Alpestre du Duché de Milan comprenant le lac Majeur, le lac de Lugano et le lac de Côme*, carte géographique publiée en 1620, 35,2x48,3 cm.



Domenico Castelli, dit «il Bissonne»,<sup>8</sup> était architecte au service de la noble famille des Visconti Borromeo. Sa mère Anastasia faisait partie de la famille Garvo (ou Garovi), qui avait conforté son assise économique et sociale grâce aux deux frères Leone (père d'Anastasia et grand-père de Borromini) et Francesco, architectes appréciés dans les lointaines régions de Moravie et de Bohême. De nombreux liens de parenté unissaient les Garvo et les autres familles de maîtres du territoire,<sup>9</sup> notamment les Maderno, qui résidaient à Capolago, à sept kilomètres au sud de Bissonne. Leone Garvo, cousin de Francesco Borromini, était devenu le neveu par alliance de Carlo Maderno (1556-1629), en épousant en 1610 Cecilia Garovaglio, fille de Marta Maderno, sœur de l'architecte.<sup>10</sup> Une parenté prestigieuse, qui aura des conséquences notables sur la vie des deux cousins et sur leur futurs choix professionnels. Maderno non seulement était l'un des architectes les plus importants de Rome, qui exécutait les principales commandes de la ville,<sup>11</sup> mais il pouvait se targuer d'être le digne héritier des Fontana, ses oncles Domenico et Giovanni. Arrivés à Rome durant le Cinquecento, vers 1560, les deux frères s'étaient progressivement affirmés dans le milieu romain, jusqu'à assumer le contrôle total des chantiers publics durant le pontificat de Sixte-Quint (1585-1590). La charge d'«architecte principal de toutes

les fabriques»,<sup>12</sup> que le pape avait confié à Domenico Fontana après l'exploit inédit que constitua le transport de l'obélisque à son emplacement actuel sur la place Saint-Pierre de Rome (1586), l'avait définitivement consacré. Il était désormais le principal architecte de la Ville éternelle. Sa gloire était telle que sa région d'origine en eut certainement écho. La rumeur se propagea probablement depuis Melide, le village natal de Fontana, jusqu'à Bissonne, sur la rive opposée du lac de Lugano, où Borromini naquit treize ans plus tard.

Il n'est donc guère surprenant que Borromini ait hérité de ce goût pour l'émigration et de cette vocation pour le chantier, en choisissant de se spécialiser dans la taille de la pierre. Sa constitution physique – c'était un homme robuste et corpulent –<sup>13</sup> se prêtait de façon idéale à ce travail.

### Milan au temps de Saint-Charles Borromée

Afin de pouvoir bénéficier d'un enseignement adéquat, le jeune Francesco, alors âgé de neuf ans seulement, quitte pour la première fois son village natal au bord du lac de Lugano pour se rendre dans l'une des villes les plus peuplées et les plus riches d'Europe, Milan, capitale du duché éponyme, à l'époque sous domination espagnole.<sup>14</sup> Il y arrive au moment de la canonisation de Saint-Charles Borromée

Francesco Borromini.  
Façade de l'Oratoire  
de San Filippo  
Neri, dessin,  
40,4 x 33,8 cm.

(1610), personnalité la plus influente de la seconde moitié du Cinquecento, dont l'esprit pastoral, animé d'une très grande rigueur, avait laissé une forte empreinte dans les domaines religieux, mais aussi artistique et architectonique. Son œuvre réformatrice avait trouvé en son cousin, le cardinal Frédéric Borromée, un fidèle allié, qui devint l'un des acteurs-clés d'une initiative extraordinaire: l'ouverture de la Bibliothèque Ambrosienne (1609), l'une des premières bibliothèques publiques, où le cardinal avait collectionnés avec passion des manuscrits grecs, latins et italiens. En ces temps, le mathématicien Muzio Oddi, ami de Galilée, prodiguait des leçons de mathématique, de perspective et d'architecture, ce qui s'ajoutait à la pléthore de cours dispensés dans la ville. Il va sans dire que l'atmosphère milanaise, si imprégnée d'influences religieuses et intellectuelles, contribua à façonner la personnalité curieuse et réceptive du garçonnet tessinois. L'univers architectural, caractérisé par une grande fécondité expérimentale, n'était pas en reste, avec les œuvres de Galeazzo Alessi, de Pellegrino Tibaldi et de Francesco Maria Ricchino. Ce dernier travaillait lui-même sur le chantier de la cathédrale, le plus grand de la ville, durant les années où Francesco effectuait son apprentissage auprès de

Gian Andrea Biffi, sculpteur renommé qui, à l'intérieur même de la cathédrale, dirigeait une école de dessin dédiée à la taille de pierre et à la sculpture, et ayant pour vocation de former les sculpteurs et les architectes. L'activité professionnelle de Biffi était concentrée sur les commandes plus prestigieuses et ses œuvres se prêtaient souvent à une lecture symbolique, caractéristique de l'ambiance culturelle. Elle eut une influence notable sur son élève. Finalement, le séjour milanais fut extrêmement profitable à Borromini, qui, même lorsqu'il s'installa définitivement à Rome, continua de se considérer comme un «*mediolanense*», revendiquant ainsi son appartenance à la ville qui avait forgé son caractère. Il y avait acquis une grande habileté technique dans le domaine de la taille des pierres tombales et une maîtrise extraordinaire du dessin, associée à une profonde connaissance de l'art local. Fort de ces solides atouts, il était prêt à «aller à Rome pour les grandes choses dont il entendait parler à propos de cette ville.»<sup>15</sup>

### La formation continue

Et pourtant sa formation n'était pas achevée: les monuments de la Rome antique et de la Renaissance s'offraient à l'étude du jeune homme ambitieux, qui, assoiffé de savoir, aspirait plus que tout à devenir architecte. Sa devise, «Qui suit les autres ne les dépasse jamais», était un défi au modèle inégalé, Michelangelo Buonarroti, dont le buste ornera sa demeure.<sup>16</sup> Borromini avait donc une vision claire de sa mission, qui l'avait poussé à fuir Milan à l'insu de ses parents, en finançant le voyage avec des deniers soustraits à son père (1619).

Son intégration dans le milieu des bâtisseurs romains fut facilitée, comme c'était l'usage dans les clans de maîtres tessinois, par le soutien de parents qui y vivaient. Et c'est ainsi qu'il franchit une première étape dans sa carrière. Son cousin Leone Garvo l'accueillit chez lui et l'introduisit sur le chantier de la basilique Saint-Pierre, où il exerçait la fonction de maître-maçon. Comme à Milan, Borromini eut la chance (et évidemment les compétences), à Rome, de travailler sur le chantier le plus important de la ville, qu'il étudia avec une



Francesco Borromini.  
Colonne salomonique  
pour le ciboire de  
l'autel de la  
Confession à Saint-  
Pierre. 1625, crayon  
et aquarelle sépia  
sur papier,  
49,6x21,4 cm.

extrême précision. Tandis que les autres tailleurs de pierre

«mangeaient ou jouaient aux piastrelle (au «carreau»), le jeune homme entraît dans la grande basilique, s'arrêtait à dessiner des figures, à mesurer les fascinantes formes architectoniques qui stimulaient tant son génie.»

L'architecte de la Fabrique de Saint-Pierre, Carlo Maderno, fut touché à la vue de ce jeune garçon penché sur ses feuilles dans l'immensité et la solitude de la basilique vaticane, et par la qualité de ses dessins. Les liens de parenté favorisèrent la collaboration entre les deux Tessinois, qui partageaient les mêmes exigences artistiques. Pour Maderno, qui était maintenant âgé et souffrait de problèmes de santé, l'architecte en herbe si talentueux apportait un soutien efficace sur les chantiers d'envergure qu'il dirigeait. Et pour Borromini, la collaboration avec ce célèbre parent offrait l'accès à l'étude la plus prestigieuse de Rome, qui avait géré les chantiers les plus ambitieux des trente-cinq dernières années, dont il conservait certainement les dessins, les contrats et les expertises. Carlo, en effet, s'était formé sur les chantiers des oncles Fontana, en prenant les rênes de l'entreprise familiale, quand Domenico s'était installé à Naples en 1594, et en continuant à travailler avec Giovanni, qui décédera quelques années plus tard, en 1614. A cette mission s'étaient ajoutées les charges dont il avait héritées suite au décès de deux autres architectes de premier plan sur la scène romaine: Francesco da Volterra (1594) et Giacomo della Porta (1602).<sup>17</sup> Ainsi, l'incomparable habileté technique de Maderno, grâce à laquelle il avait pu dresser des obélisques et des colonnes sur les places de Rome, ses connaissances en matière d'hydraulique, nécessaires à la réalisation d'aqueducs, de fontaines et de jeux d'eau, dans les villes et leurs périphéries, et enfin, ses capacités organisationnelles, qui lui avaient permis de mener de front de nombreux chantiers, étaient désormais à la disposition de Borromini, qui ne manqua pas de se les approprier et de les appliquer dans le cadre de sa pratique professionnelle.

Mais à l'expérience menée avec Maderno, Borromini a ajouté sa véritable inventivité, talent qu'il a entretenu avec dévotion



toute sa vie, tant dans la réflexion que dans le travail, étant toutefois conscient que «lorsqu'on invente des choses nouvelles, on ne peut cueillir le fruit de ses travaux que sur le tard.»<sup>18</sup> La bibliothèque très riche qu'il laissa à sa mort, et qui comptait pas moins de 917 livres, située entre son cabinet d'étude et sa chambre à coucher, témoigne de l'intense activité à laquelle il se livra pour étudier la théorie. Les bibliothèques de ses oncles (Domenico Fontana possédait 96 ouvrages et Carlo Maderno seulement 23), mais aussi toutes celles des architectes romains de son époque, faisaient piètre figure à côté de la sienne.<sup>19</sup>

A la lecture, Borromini associait le travail continu du dessin, expression de sa créativité, avec laquelle il explorait toutes les possibilités d'un projet jusqu'à son terme. Ses plans constituaient en outre un puissant moyen de communication, s'adressant d'une part aux ouvriers, en véhiculant des

instructions claires pour la conduite des chantiers, et d'autre part au commanditaire, en exprimant toute la force explosive de ses projets. Le soin qu'il apporta à ses dessins, qu'il considérait comme «ses propres enfants», est également reflété par les différents outils en sa possession<sup>20</sup>: la «table à dessin», «deux tire-lignes, un poinçon et un porte-crayon de laiton», une «grande équerre de fer», «un coffret contenant des palettes de couleurs» et surtout de nombreux compas (huit en laiton «de proportion et mathématique; trois en laiton (un double et deux autres simples); un «de fer de haute fabrication», outils symboliques des architectes, et qui figurent habituellement sur leurs portraits.

Afin de procéder à une vérification supplémentaire de ses projets, Borromini associait, à la représentation bidimensionnelle, des modèles tridimensionnels, qu'il «fabriquait de ses mains, avec de la cire et parfois de la terre». En effet, il avait chez lui un coffret en abèle,<sup>21</sup> dans lequel étaient disposées «plusieurs tablettes de cire à modeler», prêtes à l'usage. Cire et craie: des matières malléables, qui se prêtaient idéalement à la conception des lignes sinueuses qui caractérisaient ses œuvres. Sa nature curieuse le poussait à collectionner les objets les plus divers, parmi lesquels les appareils de géométrie ou de calcul tels que l'«instrument mathématique de laiton» et le «miroir pour dessiner le lointain», qui renvoie aux études sur l'optique qui étaient tellement en vogue durant le Seicento.

### L'Architecture comme vocation

La carrière professionnelle de Borromini suivit au départ deux chemins parallèles, qui paraissent inconciliables: tailleur de pierre, il travaillait les blocs, lourds et durs, de pierres tombales; dessinateur, il délaissait le burin pour le crayon, qu'il maniait avec légèreté. La première activité devait garantir son indépendance économique; la seconde allait lui ouvrir la voie du métier d'architecte.

La mort soudaine de son cousin Leone, victime d'un accident dans la basilique vaticane en 1620, marquera le début de son émancipation: l'année suivante, sous la supervision de Maderno, il hérita des marbres et des autres biens de son cousin,

et fonda une *compagnia* avec les tailleurs de pierre Girolamo Novo et Bernardino Daria, tous deux originaires du diocèse de Côme et présents à Rome depuis des années déjà. Plus tard, des documents témoigneront de sa présence sur divers chantiers papaux où il collaborait avec un Tessinois, Battista Castelli, et deux Toscans, Carlo Fancelli et Agostino Radi, se libérant ainsi de la sphère exclusivement tessinoise. Agostino Radi était entre autres le cousin de Gian Lorenzo Bernini, jeune sculpteur du même âge que Borromini, qui, à cette époque, avait déjà conquis la cour papale, laquelle lui avait confié une commande très convoitée, le baldaquin de bronze (1624) placé sous la coupole du Vatican.

Officiellement inscrit comme maître chef tailleur de pierre à l'*Università dei Marmorari di Roma* (1628)<sup>22</sup>, Borromini réalisait à la même époque de nombreuses ébauches pour les chantiers dirigés par Maderno, parmi lesquelles celle de la coupole dessinée en grand «sur le mur» pour les ouvriers de l'église *Sant'Andrea della Valle*.<sup>23</sup> Seule la mort de Maderno, qui survint alors que Borromini était désormais prêt à effectuer le grand saut pour devenir architecte, mit fin aux liens professionnels et humains qui unissaient le mentor et son élève. Quelle ne fut alors la déception de ce dernier lorsque le pape Urbain VIII, qui aurait dû le nommer architecte de la Fabrique de Saint-Pierre en tant que digne successeur de Maderno, pour lui avoir prêté assistance durant tant d'années, lui préféra le Bernin, le favori. Celui-ci, pourtant, avait encore peu d'expérience dans le domaine de l'architecture.

La violente rivalité qui opposa les deux génies du Seicento romain a fait couler beaucoup d'encre: deux personnalités antagonistes s'affrontaient, d'un côté le brillant et polyvalent Bernin, adoré par ses commanditaires, de l'autre, le «difficile et inflexible»<sup>24</sup> Borromini, qui menaçait de quitter le chantier si ses instructions n'étaient pas respectées, ce qui provoquait parfois des conflits insolubles avec ses maîtres d'ouvrage.

En effet, la concurrence entre les deux jeunes hommes était certainement inévitable. Mais cette rivalité exacerbée alimenta surtout le conflit qui, dans le domaine

artistique romain, opposait depuis des années les architectes ayant suivi une formation orientée vers le dessin et ceux dont l'atout majeur était la pratique, axée sur le chantier. Même si le Bernin, impressionné par l'indéniable talent de Borromini dans le domaine du dessin, l'avait pris comme assistant pour ses premiers projets, il continuait (ainsi que son entourage) de le considérer comme le tailleur de pierre lombard héritier des Fontana, certes d'«excellents maçons», mais pas des architectes doués, comme cela fut formulé de façon peu flatteuse à la fin du Cinquecento.<sup>25</sup> Un préjugé aussitôt démenti par Borromini, qui, dans le cadre de ses projets, alliait le génie technique et la virtuosité conceptuelle, déployée non pas comme une fin en soi, mais pour répondre aux exigences de ses commanditaires.

Et ce fut donc le Bernin lui-même, qui, sollicité par le cardinal Francesco Barberini, choisit le «neveu de Maderno»<sup>26</sup> comme architecte de l'université romaine, la *Sapienza* (1632), ce qui sera sa première mission en cette qualité. Cette nomination lui permit d'accéder à un cercle culturel raffiné, fréquenté notamment par le collectionneur et antiquaire Cassiano Dal Pozzo et par le mathématicien Benedetto Castelli, élève de Galilée. Ces influences, outre les effets qu'elles eurent sur sa conception de l'architecture en tant qu'«étude de mathématique pratique»,<sup>27</sup> se traduisirent par la réalisation de l'excentrique église de *Sant'Ivo*, considérée comme *unicum* dans l'histoire de l'architecture.

Ce caractère unique a également été souligné par ses contemporains à propos de *San Carlo alle Quattro Fontane* (1634),

«un ouvrage si digne, si rare, de l'avis de tout le monde, qu'on ne peut en trouver un seul autre au monde qui lui soit semblable au regard du savoir-faire, de la fantaisie, en qualité et en singularité. En témoignent les visiteurs de différentes nations qui, lorsqu'ils arrivent à Rome, en demandent toujours les dessins.»<sup>28</sup>

Pendant qu'il suivait le chantier de *San Carlo*, Borromini devint également l'architecte de la congrégation de l'Oratoire (1637), fondée par San Filippo Neri, figure de premier plan dans la vie sociale et religieuse

de Rome. Il assura cette mission pendant treize ans, redéfini l'ensemble du complexe philippin et instaura une collaboration fructueuse avec l'oratorien Virgilio Spada, qui rédigea au nom de Borromini une description précise de l'œuvre réalisée, apportant des éclaircissements sur les choix effectués.



Borromini s'était affirmé sur la scène romaine. Si les commandes prestigieuses se multipliaient, elles côtoyaient également des demandes de maîtres d'ouvrage plus modestes, mais dont les œuvres n'allaient pas passer inaperçues. D'autres ordres religieux, d'importants cardinaux, de riches commerçants et des représentants de la noblesse italienne s'adressèrent à Borromini pour la conception d'églises et de couvents, d'imposants palazzi et de flamboyantes chapelles, à l'extérieur de Rome. Son succès atteignit son apogée durant la papauté d'Innocent X (1644-1655) qui, à la différence de son prédécesseur (Urbain VIII) et de son successeur (Alexandre VII), le préféra au Bernin. Il fut en effet nommé architecte de la riche et puissante «*Congregazione di Propaganda Fide*», fut impliqué dans de grandes commandes papales et surtout, fut chargé de restaurer la basilique Saint-Jean-de-Latran, chantier qui fut mené en maintenant la structure existante et en respectant le délai incontournable du Jubilé convoqué par le pape en 1650. Innocent X

Graveur romain, San Carlo alle Quattro Fontane, entre 1680 et 1699, eau-forte, 49x39,6 cm



fut si satisfait du résultat qu'il fit l'honneur à Borromini de l'élever au rang de Chevalier de l'Ordre du Christ et lui versa pas moins de 3000 écus, «une belle somme qui lui permit de vivre à son aise.»<sup>29</sup> Si Borromini recevait des appointements qui lui permettaient de vivre dignement de son métier, il ne songea pas à augmenter sa fortune. Contrairement à Fontana et à Maderno, qui diversifièrent leurs sources de revenus soit avec des activités liées aux chantiers de construction (par exemple le transport de matériel), soit avec des placements financiers (emprunts dans des sociétés, mont-de-piété, revenus d'intérêts), Borromini, mis à part quelques emprunts effectués dans les années trente,<sup>30</sup> se contenta de déposer ses économies à la *Banco del Monte di Pietà*, et laissa à sa mort 9450 écus en héritage.<sup>31</sup> Ses principaux postes de dépenses consistèrent probablement en l'acquisition de livres, de peintures et de divers objets qui décorèrent sa maison, située aux environs de l'église *San Giovanni dei Fiorentini*, et qui devait être plutôt modeste.<sup>32</sup> Il ne s'intéressa pas à la mode vestimentaire et se nourrit avec sobriété. Il ne se maria pas et ne courtisa pas les femmes. Une vie chaste, apparemment loin de tout excès, entièrement dévouée à «son art, pour l'amour duquel il ne lésina pas sur le travail.»<sup>33</sup>

Mais son existence fut également ponctuée de revers et de sombres événements: il fut dépossédé du chantier de Saint-Agnès (1657) et provoqua l'homicide du chanoine Marco Antonio Bussoni (1649). Sur ordre de Borromini, ce dernier fut en effet emprisonné par les ouvriers et battu à mort, pour avoir été surpris en train d'endommager les marbres de la basilique Saint-Jean-de-Latran. Des épisodes imputables à la passion de Borromini pour son travail, et au fait que, parfois incontrôlable, l'architecte ne souffrait aucune contestation.

Telle une médaille à deux facettes, cette passion fut aussi funeste que créatrice. Borromini dirigea ses chantiers d'une main de fer. Sa présence quotidienne sur le chantier de la coupole de *San'Ivo* était notoire: «Borrominus architectus quotidie assistit».<sup>34</sup> Une assistance qui allait jusqu'à valider aussi le travail des ouvriers, lesquels avaient la lourde tâche de donner forme à

ses projets complexes: durant la restauration de la basilique Saint-Jean-de-Latran, il arriva même sur le chantier armé d'une épée et resta jusqu'à ce les travaux soient confiés à ses propres ouvriers.<sup>35</sup> La présence de nombreux Tessinois sur ses chantiers n'était d'ailleurs pas un hasard. Plus tard, il y intégrera même son neveu Bernard qu'il avait fait venir exprès à Rome.<sup>36</sup> De la conception à la réalisation, Borromini se voua corps et âme à cet art qui était tout le sens de sa vie. Et, comme Maderno, qui avait admiré le jeune garçon penché sur ses feuilles dans la basilique vaticane, le procureur de *San Carlo* en brosse lui aussi le portrait, alors que l'architecte observe ses ouvriers à la tâche:

«C'est que le seigneur Francesco gouverne tout lui-même: maçon, il manie la truelle; stucateur, la spatule; menuisier, la scie; sculpteur, le ciseau; paveur, le levier; et ferronnier, la lime.»<sup>37</sup>

#### **\*Maria Felicia Nicoletti**

*Chercheuse post-doc auprès de l'Archivio del Moderno (Université de la Suisse italienne) dans le domaine du projet de recherche «Les bâtisseurs Fontana entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle; modalités opérationnelles, techniques et tâches des ouvriers»*, financé par le Fonds national suisse.

Auteur inconnu, *Portrait de Carlo Maderno*, début du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 125 x 100 cm.

Notes

<sup>1</sup> Les citations, sauf mention contraire, sont extraites de la biographie écrite par BALDINUCCI, qui, pour la rédiger, rencontra parents et connaissances de Borromini; dans *Delle Notizie de Professori del disegno* [...], tome XVII, Florence, 1773, Giovanni Battista Stecchi et Anton Giuseppe Pagani, pp. 61-71.

<sup>2</sup> Propos rapportés par le mémorialiste Carlo Cartari; dans MARCELLO DEL PIAZZO (sous la dir. de), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria* (Détails borrominiens. Exposition documentaire), catalogue de l'exposition, Ministère de l'intérieur, Rome 1968, p. 32, doc. 24.

<sup>3</sup> JOSEPH CONNORS, *Francesco Borromini: la vita* (Vie de Francesco Borromini) (1599-1667), dans *Richard Bösel et Christoph L. Frommel* (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Rome (Palais des Expositions, 16 décembre 1999 – 28 février 2000) et à Vienne (Collection des arts graphiques de l'Albertina, 12 avril 2000 – 25 juin 2000), Electa, Milan 1999, p. 18; Martinelli (1599-1667), enterré le 24 juillet, avait écrit une monographie sur l'Université romaine *Sapienza*, qui devait être illustrée par des dessins de Borromini.

<sup>4</sup> Il fut en particulier dépossédé de la commande de la tombe d'Innocent X, son plus grand protecteur. Une reconstruction détaillée du suicide de l'architecte et des circonstances qui le provoquèrent figure dans MARTIN RASPE, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide* (Le problème final. L'échec du projet de publication de Borromini et son suicide), dans «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», n° 13, 2001, pp. 121-136.

<sup>5</sup> Ces paroles furent prononcées par Borromini lui-même dans le rapport qu'il dicta avant de mourir (DEL PIAZZO 1968, p. 30, doc. 20). L'architecte fit une tentative de suicide dans la matinée du 2 août et mourut le lendemain.

<sup>6</sup> Une étude exhaustive de ce phénomène figure dans STEFANO DELLA TORRE – TIZIANO MANNONI – VALERIA PRACCHI (sous la dir. de), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi* (Maîtres européens: événements, relations et structures autour de la migration d'artistes et de bâtisseurs de la région des lacs de Lombardie), rapport de la conférence des 23-26 octobre 1996, Nodo Libri, Côme 1997.

<sup>7</sup> Sur les origines familiales de Borromini: NICOLA NAVONE, *Le origini familiari di Francesco*

*Borromini: note a margine di alcuni documenti inediti* (Les origines familiales de Francesco Borromini: notes dans les marges de quelques documents inédits), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli (sous la dir. de), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 33-39.

<sup>8</sup> FRANCESCO REPISHTI, *I Castelli: ramificazione di una famiglia. Schede* (Châteaux: l'expansion d'une famille. Notes), p. 83. Francesco était à l'origine un Castelli: il y ajoutera plus tard le nom de Borromini, et vers 1630, ne portera plus que le nom de Borromini: JOSEPH CONNORS, p. 7. La question complexe du double nom a fait l'objet de diverses interprétations, voir également: DEL PIAZZO, 159-161; FRANCESCO REPISHTI, en particulier pp. 83, 86.

<sup>9</sup> Pietro Tencalla, par exemple, fut témoin au mariage des parents de Francesco (en 1589); Donato Garovaglio était son parrain; sa sœur Lucrezia épousa Giulio Perlasca (en 1617): DEL PIAZZO, pp. 19-20, 1/a, 1/b, 2.

<sup>10</sup> Leone était le fils de Tommaso, le frère de la mère de Borromini; pour en savoir plus sur son mariage avec Cecilia: *Ibid.*, pp. 186, doc. 45; 192, doc. 55.

<sup>11</sup> Architecte de la Fabrique de Saint-Pierre (1602), du Tevere (1610), du Sacré Palais (1623), Architecte du Peuple Romain (1623): MARIA CRISTINA LOI, *Maderno, Carlo*, dans DBI, vol. 67, Rome 2006, version en ligne: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>12</sup> GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna* (Les vies des peintres, sculpteurs et architectes du pontificat de Grégoire XIII en 1572 jusqu'au pape Urbain VIII en 1642. Ecrites par Gio. Baglione Romano et dédiées à son très Eminent et Révérend Prince Girolamo Colonna), à Rome à l'imprimerie d'Andrea Fei, 1642, p. 84. Sur l'ascension enviable des Fontana, consulter en particulier MARCELLO FAGIOLO – GIUSEPPE BONACCORSO (sous la dir. de), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (Etudes sur les Fontana: une dynastie d'architectes tessinois à Rome,

entre les périodes du maniérisme et du baroque), 1543-1607, Gangemi Editore, Rome 2008 et GIOVANNA CURCIO – NICOLA NAVONE – SERGIO VILLARI (sous la dir. de), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607* (Études sur les Fontana, 1543-1607), Mendrisio Academy Press – Silvana Editoriale, Mendrisio – Milan 2011.

<sup>13</sup> S'arrêtant sur l'apparence physique de Borromini, Balducci le définit en outre comme «un homme de belle stature et de noble apparence» et «robuste».

<sup>14</sup> Sur la période milanaise: AURORA SCOTTI – NICOLA SOLDINI, *Borromini milanese* (Borromini à Milan) dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli, pp. 53-75.

<sup>15</sup> Telles furent les paroles prononcées par Bernardo, le neveu de Borromini, qui raconte le départ de son oncle pour Rome et en explique les raisons. HEINRICH THELEN, *Francesco Borromini. Personalità, disegni giovanili* (Francesco Borromini. Personnalité et dessins de jeunesse), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli, p. 17.

<sup>16</sup> C'est ce qui figure dans son inventaire dressé après sa mort: DEL PIAZZO, p. 167.

<sup>17</sup> Pour en savoir plus sur la carrière de Maderno: HOWARD HIBBARD, *Carlo Maderno*, sous la dir. de Aurora Scotti Tosini, Electa, Milan 2001, voir en particulier pp. 51-52.

<sup>18</sup> L'une des phrases les plus célèbres de Borromini, rapportée notamment par RUDOLF WITTKOWER, *Francesco Borromini: Personalità e destino*, (Francesco Borromini: Personnalité et destin), dans *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (Études sur Borromini. Rapport de la conférence promue par l'Académie nationale de Saint-Luc), vol. I, De Luca Editori d'Arte, Rome 1970, p. 33.

<sup>19</sup> Onorio Longhi possédait lui aussi une bibliothèque très riche, mais dont on ne connaissait pas exactement le contenu, tandis que Francesco Peparelli, en 1642, comptait 180 livres. Pour en savoir plus sur les bibliothèques des architectes du Seicento: MARGHERITA FRATARCANGELI, *Libri sugli scaffali: architetti romani del Seicento* (Les livres sur les étagères des architectes romains du Seicento), dans Giovanna Curcio – Marco Rosario Nobile – Aurora Scotti Tosini (sous la dir. de): *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)* (Les livres et le génie: études des bibliothèques d'architecte du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle), Caracol, Palerme 2010, en particulier, p. 56-60.

<sup>20</sup> Les objets cités ici sont mentionnés dans

l'inventaire rédigé après sa mort: DEL PIAZZO, pp. 164, 167, 169, 175.

<sup>21</sup> L'abèle est une variété de peuplier également appelé peuplier blanc ou *Populus alba*.

<sup>22</sup> Les actes notariés relatifs à sa carrière de tailleur de pierre figurent dans DEL PIAZZO pp. 22 (doc. 6), 52 (doc. 63), 56-57 (doc. 72), 69 (doc. 94).

<sup>23</sup> Paiements du 11 et du 20 juillet 1622: *Ibid.*, p. 76.

<sup>24</sup> En raison de sa «nature difficile et inflexible», Borromini est licencié du chantier (1657): RUDOLF WITTKOWER, p. 30.

<sup>25</sup> Giacomo Della Porta s'exprimait ainsi en 1593: ISABELLA SALVAGNI, *La crisi degli anni Novanta: l'Accademia di San Luca e gli architetti*, dans *Studi su Domenico Fontana 1543-1607* (La crise des années 1590: les architectes et l'Académie de Saint-Luc), dans Giovanna Curcio – Nicola Navone – Sergio Villari, p. 247, qui rapporte également la polémique sur la scène artistique romaine, ainsi que dans: GIOVANNA CURCIO, «*Veramente si possono gloriare d'havere sì valentissimi*». *I maestri dei Laghi e Francesco Borromini tra Corporazioni e Accademia in Roma all'inizio del Seicento* («Ils peuvent se vanter d'avoir de grands hommes»). Les maîtres de la région des lacs et Francesco Borromini, des corporations aux académies à Rome au début du 17<sup>e</sup> siècle), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli, pp. 194 et ss; JOSEPH CONNORS, p. 10.

<sup>26</sup> C'est ainsi que Borromini est mentionné dans DEL PIAZZO p. 131, doc. 197.

<sup>27</sup> ROBERT STALLA, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano* (L'œuvre architecturale de Francesco Borromini dans le contexte politique, culturel et historique du Seicento romain) dans Richard Bösel – Christoph L. Frommel, p. 30.

<sup>28</sup> Ainsi s'exprima le procureur général des Trinitaires espagnols, commanditaires du complexe regroupant l'église et le couvent de *San Carlo*.

<sup>29</sup> GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta* (Vies de peintres, de sculpteurs et d'architectes qui travaillèrent à Rome et moururent entre 1641 et 1673, par Giambattista Passeri, peintre et poète), première édition, dans Rome 1772, libraire Gregorio Settari, au Corso all'insegna d'Omero, p. 386.

<sup>30</sup> Entre 1638 et 1639, Borromini octroya trois prêts, de 200 écus chacun, à des envoyés de la curie papale, tous remboursés en 1641: DEL PIAZZO, pp. 25-27, doc. 13-15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 34, doc. 27.

<sup>32</sup> Concernant la maison de Francesco Borromini: GIUSEPPE BONACCORSO, *L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi* (La maison de Francesco Borromini au Vicolo dell'Agnello: pièces, objets et personnes), dans Cristoph L. Frommel – Elisabeth Sladek (sous la dir. de), *Francesco Borromini*, rapport de la conférence internationale à Rome, 13-15 janvier 2000, Electa, Milan 2000, pp. 171-180.

<sup>33</sup> Commentaire extrait de BALDINUCCI, p. 70. Informations détaillées sur son habillement dans: GIOVANNI BATTISTA PASSERI, p. 389.

<sup>34</sup> 14 avril 1652: DEL PIAZZO, p. 134.

<sup>35</sup> JOSEPH CONNORS, p. 14.

<sup>36</sup> HEINRICH THELEN dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli, p. 13.

<sup>37</sup> EBERHARD HEMPEL, *Francesco Borromini*, édition italienne autorisée avec préface de Corrado Ricci, Società editrice d'Arte Illustrata, Rome-Milan – Anton Schroll & Co, Vienne [1922?], p. 31.

### Bibliographie

BAGLIONE, GIOVANNI *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna* (Les vies des peintres, sculpteurs et architectes du pontificat de Grégoire XIII en 1572 jusqu'au pape Urbain VIII en 1642. Ecrites par Gio. Baglione Romano et dédiées à son très Eminent et Révérend Prince Girolamo Colonna).

BALDINUCCI, FILIPPO, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua Libro Primo del decennale IV della par. I del sec. V dal MDCXXX al MDCXL opera di Filippo Baldinucci Fiorentino Accademico della Crusca Edizione accresciuta di Annotazioni dal sig. Domenico Maria Manni* (Notes sur les professeurs de dessin de Cimabue à nos jours. Premier livre de la quatrième décennie de la première partie du XV<sup>e</sup> siècle, de 1630 à 1640. Un ouvrage de Filippo Baldinucci, un Florentin de l'Academia della Crusca. Une édition enrichie d'annotations de Domenico Maria Manni), tome XVII, Florence 1773, pour Gio. Battista Stecchi et Anton Giuseppe Pagani.

BONACCORSO, GIUSEPPE *L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi* (La maison de Francesco Borromini au Vicolo dell'Agnello: pièces, objets et

personnes), dans Cristoph L. Frommel – Elisabeth Sladek (sous la dir. de), *Francesco Borromini*, rapport de la conférence internationale à Rome, 13-15 janvier 2000, Electa, Milan 2000, pp. 171-180. CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita* (Vie de Francesco Borromini) (1599-1667), dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Rome (Palais des Expositions, 16 décembre 1999 – 28 février 2000) et à Vienne (Collection des arts graphiques de l'Albertina, 12 avril 2000 – 25 juin 2000), Electa, Milan 1999, p. 18.

CURCIO, GIOVANNA, «*Veramente si possono gloriare d'havere sì valentuomini*». *I maestri dei Laghi e Francesco Borromini tra Corporazioni e Accademia in Roma all'inizio del Seicento* («Ils peuvent se vanter d'avoir de grands hommes». Les maîtres de la région des lacs et Francesco Borromini, des corporations aux académies à Rome au début du Seicento), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli, *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 33-39.

CURCIO, GIOVANNA – NAVONE, NICOLA – VILLARI, SERGIO, *Studi su Domenico Fontana* (Etudes sur Fontana) 1543-1607, Mendrisio Academy Press – Silvana Editoriale, Mendrisio – Milan 2011.

DEL PIAZZO, MARCELLO (sous la dir. de), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria* (Détails borrominiens. Exposition documentaire), catalogue de l'exposition, Ministère de l'intérieur, Rome 1968.

DELLA TORRE, STEFANO – TIZIANO MANNONI – VALERIA PRACCHI (sous la dir. de), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi* (Maîtres européens: événements, relations et structures autour de la migration d'artistes et de bâtisseurs de la région des lacs de Lombardie), rapport de la conférence des 23-26 octobre 1996, Nodo Libri, Côme 1997.

FAGIOLO, MARCELLO – GIUSEPPE, BONACCORSO (sous la dir. de), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (Etudes sur les Fontana: une dynastie d'architectes tessinois à Rome, entre les périodes du maniérisme et du baroque), 1543-1607, Gangemi Editore, Rome 2008.

FRATARCANGELI, MARGHERITA *Libri sugli scaffali: architetti romani del Seicento* (Les livres sur les

- étagères des architectes romains du Seicento), dans Giovanna Curcio – Marco Rosario Nobile – Aurora Scotti Tosini (sous la dir. de): *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)* (Les livres et le génie: études des bibliothèques d'architecte du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle), Caracol, Palerme 2010, en particulier, p. 56-60.
- HEMPEL, EBERHARD, *Francesco Borromini*, édition italienne autorisée avec préface de Corrado Ricci, Società editrice d'Arte Illustrata, Rome-Milan – Anton Schroll & Co, Vienne [1922?], p. 31.
- HIBBARD, HOWARD, *Carlo Maderno*, sous la dir. de Aurora Scotti Tosini, Electa, Milan 2001, voir en particulier pp. 51-52.
- LOI, MARIA CRISTINA, *Maderno, Carlo*, dans DBI, vol. 67, Rome 2006, version en ligne: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno_(Dizionario-Biografico)/).
- NAVONE, NICOLA, *Le origini familiari di Francesco Borromini: note a margine di alcuni documenti inediti* (Les origines familiales de Francesco Borromini: notes en marge de quelques documents inédits), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli (sous la dir. de), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 33-39.
- PASSERI, GIOVANNI BATTISTA, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta* (Vies de peintres, de sculpteurs et d'architectes qui travaillèrent à Rome et moururent entre 1641 et 1673, par Giambattista Passeri, peintre et poète), première édition, Rome 1772, libraire Gregorio Settari, au Corso all'insegna d'Omero, p. 386.
- RASPE, MARTIN, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide* (Le problème final. L'échec du projet de publication de Borromini et son suicide, dans «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», n° 13, 2001, pp. 121-136.
- REPISHTI, FRANCESCO, FRANCESCO REPISHTI, *I Castelli: ramificazione di una famiglia. Schede* (Châteaux: l'expansion d'une famille. Notes), p. 83. Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli (sous la dir. de), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 33-39.
- SALVAGNI, ISABELLA, ISABELLA SALVAGNI, *La crisi degli anni Novanta: l'Accademia di San Luca e gli architetti*, dans *Studi su Domenico Fontana 1543-1607* (La crise des années 1590: les architectes et l'Académie de Saint-Luc), dans CURCIO, GIOVANNA – NAVONE, NICOLA – VILLARI, SERGIO, *Studi su Domenico Fontana* (Etudes sur Fontana) 1543-1607, Mendrisio Academy Press – Silvana Editoriale, Mendrisio – Milano 2011.
- SCOTTI, AURORA – SOLDINI, NICOLA, *Borromini milanese*, in Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli (sous la dir. de), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 53-75.
- STALLA, ROBERT, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, in dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Rome (Palais des Expositions, 16 décembre 1999 – 28 février 2000) et à Vienne (Collection des arts graphiques de l'Albertina, 12 avril 2000 – 25 juin 2000), Electa, Milan 1999, p. 23-33.
- THELEN, HEINRICH, *Francesco Borromini. Personalità, disegni giovanili* (Francesco Borromini. Personnalité et dessins de jeunesse), dans Manuela Kahn-Rossi – Marco Francioli (sous la dir. de), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des tout débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), catalogue de l'exposition (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5 septembre – 14 novembre 1999), Skira, Milan 1999, pp. 13-24.
- WITTKOWER, RUDOLF, *Francesco Borromini: Personalità e destino*, (Francesco Borromini: Personnalité et destin), dans *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca* (Etudes sur Borromini. Rapport de la conférence promue par l'Académie nationale de Saint Luc), vol. I, De Luca Editori d'Arte, Rome 1970, p. 17-48.



# L'influence de Borromini dans l'architecture contemporaine et dans l'histoire de l'art moderne

par Carla Mazzarelli\*



À gauche:  
Ivan Kunz, modèle  
en bois de la section  
de la réplique de  
*San Carlino* réalisée  
sur les bords du lac  
de Lugano, 2010.

Sur cette page:  
Musée Guggenheim,  
New York.

«Les biens matériels, contrairement à la gloire, ne l'intéressaient pas. [...] En somme, le chevalier Borromini fut un homme digne de louanges. Il exerça l'art de l'architecture, qui lui doit beaucoup. En effet, il s'engagea non seulement de belles et diverses manières dans la construction d'édifices sublimes de la noble cité de Rome et d'ailleurs, mais aussi avec noblesse et grandeur.»<sup>1</sup>

Par ces paroles, l'historien Filippo Baldinucci dressait le portrait de Francesco Borromini dans ses *Notizie de' Professori del disegno*, publiées en 1681 à Florence, une quinzaine d'années après la mort de l'illustre architecte tessinois. Ce portrait était destiné à imposer la figure de l'Architecte dans toute sa «dignité»: l'artiste construisit sa propre renommée et instaura sa propre autorité aux yeux de ses contemporains et des générations suivantes, non seulement en raison de la valeur extraordinaire des édifices qu'il réalise, mais aussi de la puissance de sa pensée et de l'ambition de son processus créatif rejetant tout compromis lié au pouvoir ou à l'argent.

«Un homme de grande stature et de belle apparence, robuste et corpulent, vaillant et nourrissant des ambitions élevées et nobles»: selon Baldinucci, la moralité intègre et la pureté des mœurs de l'architecte se mariaient avec une profonde conscience de soi et de la valeur créative de ses œuvres, au point qu'il en craignait la banalisation et l'instrumentalisation après sa mort: peu de temps avant de mettre fin à ses jours, raconte Baldinucci, il aurait paraît-il brûlé une bonne partie de ses dessins afin d'en préserver l'originalité. D'autre part, l'historien écrit également qu'il

«se nourrit avec sobriété et vécut chaste-ment. Il estima beaucoup son art, pour l'amour duquel il ne lésina pas sur le travail [...]. Il veillait avec zèle sur ses œuvres, personne n'a jamais pu le faire dessiner en concurrence avec un autre artiste. Borromini argua que ses dessins étaient ses propres enfants, et qu'il ne voulait pas qu'ils aillent mendier dans le monde un éloge qu'il risquait d'ailleurs de ne pas recevoir, comme il l'avait vu parfois le cas se produire.»<sup>2</sup>

Borromini, à l'instar de Michelangelo Buonarroti, dit «Michel-Ange», ressemble à l'homme moderne: inquiet, parfois hostile, ombrageux et solitaire. «Il souffrait beaucoup de son humeur mélancolique, raconte encore Baldinucci, au fil du temps, il s'est retrouvé enfermé dans ses pensées, si bien qu'il fuyait autant qu'il le pouvait les conversations avec autrui en s'isolant chez lui, avec pour seule occupation ses ruminations torpides.»<sup>3</sup>

Il fallait d'ailleurs bien un tel tempérament pour celui qui avait rompu «les liens et les chaînes des choses», selon les termes employés par Vasari lorsqu'il décrit Buonarroti. Il opérerait désormais différemment de «ce qui était fait normalement dans les règles, avec mesure, rigueur et discipline selon l'usage commun», renversant en substance, à l'instar de Michel-Ange, mais de manière plus radicale, les systèmes de la tradition classique et ouvrant la voie à d'étonnantes possibilités d'expression pour les nouvelles «fantaisies» auxquelles ses créations avaient donné vie.<sup>4</sup>

C'est d'ailleurs Borromini lui-même qui avait forgé sa propre image: lorsque, comme cela est rapporté dans un épisode de l'*Opus architectonicum*, il fut sollicité par les Philippines pour un projet concernant l'Oratoire, il aurait répondu, soulignant la nécessaire primauté de l'invention sur tout modèle existant: «Qui suit les autres ne les dépasse jamais et je suis sûr que je ne me serais pas voué à cette profession si c'était pour être un simple copiste.»<sup>5</sup>

Et pourtant, bien qu'il ait défendu avec véhémence ses œuvres originales, déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'architecture de Borromini n'échappe pas à l'imitation. Pour preuve, l'église *Santa Maria del Prato*, construite de 1662 à 1674 à Gubbio, en Ombrie, est du point de vue architectonique, une copie parfaite de l'église *San Carlino alle Quattro Fontane*. Elle en reprend le plan géométrique, tout en le simplifiant considérablement. Nous savons en effet qu'à compter de sa réalisation, l'église de San Carlino reçut des visites enthousiastes du monde entier et que les mêmes Trinitaires, commanditaires de l'église et du couvent, avaient demandé à

Borromini que les plans soient publiés: encore une fois, le refus de l'architecte, qui, de son vivant, ne publia aucun de ses projets, avait pour but de préserver l'originalité de son *inventio*; or c'est précisément cette originalité qui déclencha un processus d'imitation qui allait s'inscrire dans la durée.<sup>6</sup>

L'estime et le prestige dont Borromini avait joui à son époque ne furent pas aussi manifestes au cours de la période suivante. Il ne fut pas plébiscité avec autant de passion par la culture figurative européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'une bonne partie de l'Ottocento, qui scella surtout le triomphe de l'académisme et du classicisme. La fortune d'un architecte et son influence sur les périodes culturelles suivantes se mesurent également à l'aune de son infortune à des époques et dans des contextes différents. A cet égard, l'opinion exprimée par le théoricien de l'architecture Francesco Milizia (1725-1798) à la fin du Settecento dans son ouvrage *«Memorie degli architetti antichi e moderni»* (Vies des architectes anciens et modernes) au sujet de Borromini est particulièrement représentative. Il s'agissait d'une critique sévère, soulignant ce qu'il définissait comme des erreurs, autrement dit, les extravagances et les bizarreries de l'architecture subversive du Tessinois, qui renversa les canons et les proportions de l'art de la Renaissance:

«Le Borromini a été l'un des plus grands hommes de son siècle, pour la fécondité de son génie et l'élévation de ses idées; mais il a été en même temps le dernier pour les abus qu'il en a fait; on peut le regarder dans l'architecture, comme Sénèque pour la prose, et Marini pour la poésie. Cet artiste eut les plus grands succès lorsqu'il se borna à imiter les anciens. L'envie qu'il eut de surpasser le chevalier Bernin l'engagea à ne suivre que l'impulsion de son génie, qui ne tarda guère à l'égarer. Le Borromini crut marcher à la gloire en introduisant des nouveautés dans l'architecture. Il méconnut dès lors la simplicité des formes et n'employa que des contours bizarres et ridicules, des cartouches, des colonnes trop engagées, des frontons brisés, et autres extravagances. On remarque cependant, dans les grandes

compositions de cet artiste, une force de majesté qui annonce un talent supérieur. Il est aisé de voir que si le Borromini eût réfléchi davantage sur ses productions, qu'il eût tâché de voir tous les défauts dans lesquels sont tombés les plus grands hommes, en marchant sur la même ligne, il se serait fait un nom célèbre. Il aurait dû par exemple s'attacher à découvrir les véritables proportions des édifices, selon les différents ordres qu'on y emploie, et à perfectionner les parties de ceux qui sont susceptibles d'amélioration. C'est alors qu'il eût surpassé non seulement le Bernin, mais tous les autres grands architectes.»<sup>7</sup>

Pour Francesco Milizia, ce renversement total des canons dans l'architecture de Borromini ne peut être que le fruit d'une pensée déviante, un signe de folie, comme cela est également exprimé sans ambages dans le *Dizionario delle belle arti del disegno*: (Dictionnaire des beaux-arts du dessin), «L'architecture borrominienne est une architecture «à l'envers»». Ou encore: «Il est bon de voir leurs œuvres et de les abominer, elles servent à savoir ce qu'il ne faut pas faire». Et c'est ainsi qu'en décrivant l'architecture de *San Carlino alle Quattro Fontane*, il souligne:

«L'église *San Carlino alle Quattro Fontane* est l'endroit où la bizarrerie et la singularité du Borromini se sont manifestées dans leur plus grande étendue. On ne voit qu'un amas confus et pitoyable, qui reflète d'ailleurs l'esprit du pauvre



Ivan Kunz, Coupole du modèle en bois de la réplique de la section de San Carlino réalisée sur les bords du lac de Lugano, 2010.



architecte, de parties droites, convexes et concaves avec des colonnes de différents diamètres, des fenêtres, des niches singulières dans cette petite façade. L'Oratoire des pères de l'église nouvelle est également un mélange de lignes droites et circulaires.»<sup>8</sup>

Si l'influence de Borromini a des effets immédiats bien plus importants que la culture théorique néoclassique ne pourrait le laisser croire, il faudra attendre la fin de l'Ottocento, lorsque le baroque fut enfin reconnu comme un style à part entière, pour assister également à une réhabilitation par les critiques de l'architecte. Durant le Settecento, le baroque fut considéré uniquement comme une déviance ou une bizarrerie symptomatiques d'une décadence de la culture de la Renaissance. C'est la relecture de l'historien suisse Henrich Wölfflin (1864-1945) qui redonna à ce style ses lettres de noblesse, en le qualifiant de «puissante manifestation de l'art», «irrésistible force de la nature», en reconnaissant sa portée révolutionnaire et en approfondissant ses spécificités linguistiques. L'architecture de Borromini retrouvera alors sa place historique et sera souvent mise en exergue au cours de la première moitié du Novecento dans la littérature critique de l'art moderne comme un art précurseur des instances du langage architectonique contemporain.<sup>9</sup> Entre la fin de l'Ottocento et les vingt premières années du Novecento, Borromini fait en effet l'objet d'une redécouverte dans l'historiographie et la critique européenne ainsi que dans le langage formel de l'architecture, en tant que figure révolutionnaire et défenseur de la liberté d'expression face aux contraintes des codes classiques. On note déjà l'apparition d'éléments borrominiens dans le domaine de l'architecture éclectique et des témoignages notables dans l'architecture du style Art nouveau; par exemple, avec les édifices de Victor Horta, dont le vocabulaire architectonique présente d'étroites analogies avec l'œuvre de Borromini.<sup>10</sup> Se fondant sur les réflexions de Wölfflin, le chercheur Sigfried Giedion (1888-1968) met en lumière quelques thèmes récurrents dans l'architecture de Borromini, tels que l'alternance rythmique de pleins et de vides, la réintégration de divers plans dans un *unicum*, les jeux spectaculaires de clairs-obscur et

les lignes sinueuses qui rendent la pierre malléable et font partie de cette «révolution quadrimensionnelle» de l'architecture, destinée à transformer la staticité de l'espace de la Renaissance en un espace fluide, signe précurseur du plan libre. Dans le baroque et l'architecture de Borromini en particulier, c'est ainsi que s'est exprimée la première tentative de réinterprétation de l'espace, dans lequel l'homme évolue dans un *continuum* séquentiel, rythmé par des murs ondulés qui, au lieu de diviser l'espace, en créent l'unité. Borromini confère ainsi «*a new power to mold space [...] and to produce an astonishing and unified whole [...]*», en particulier avec la façade de *San Carlino*, «symbole d'une conception qui eut une grande influence durant la période suivante et qui perdure encore dans l'architecture contemporaine».<sup>11</sup> En effet, les éditions des monographies des années vingt et trente et la publication de dessins et de photographies des édifices borrominiens suscitent au fil du temps un intérêt grandissant pour l'architecte tessinois. Certaines de ses intuitions dans le domaine de la composition spatiale sont reprises dans les architectures expressionniste et rationaliste qui, à différents niveaux, réalisent un important travail sur la morphologie curviligne, utilisée pour donner vie à une nouvelle conception de l'espace modelé par les constructions. Dans le domaine de l'architecture rationaliste, la dette de l'œuvre de Giuseppe Terragni envers l'art de Borromini, auquel l'architecte de Côme vouait une véritable passion, alimentée aussi par leurs origines lombardes communes, est particulièrement évidente. Comme l'a remarqué Paolo Portoghesi (1931), l'art borrominien se reflète dans les œuvres de Terragni, parmi lesquelles le Monument aux Morts de la ville d'Erba, la tombe Stecchini et la tombe Pirovano.<sup>12</sup>

En 1951, l'artiste, critique et théoricien de l'art contemporain Gillo Dorfles (né en 1910) accorde une place privilégiée au langage borrominien dans son ouvrage au titre visionnaire *Barocco nell'architettura moderna* (Le Baroque dans l'architecture moderne), qu'il considère, conformément à la théorie esthétique de Luciano Anceschi (1911-1995), comme un «moment nécessaire et une composante active de la préface du monde contemporain et vivant, notre monde».<sup>13</sup>

À gauche:  
Victor Horta,  
Comics Art Museum,  
détail, Bruxelles.

Н. ПУНИН



Проект худ. В. Е. ТАТЛИНА

ПЕТЕРБУРГ

Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.

1920 г

En avance sur les créations innovantes du Novecento, l'architecture de Borromini est considérée comme un art précurseur de l'œuvre ouverte moderne. Selon Dorfles, comme le Caravage et Bach dans leurs domaines respectifs, l'architecte tessinois, avec ses clairs-obscur picturaux, module les dissonances de l'espace en leur conférant un rythme et endosse l'habit de «musicien contrepointiste de la pierre», pierre qui devient organisme vivant et dynamique, insufflant mouvement et flexibilité à l'ensemble de l'architecture.

«[...] une architecture qui n'est pas seulement fonction de l'espace mais aussi du temps et ne peut être comprise, si ce n'est par visions successives, comme une trame singulière de poids et de piliers, de forces et de formes, de plans et de lignes.»<sup>14</sup>

Dans cette optique, l'architecture avant-gardiste de Mendelsohn et de Steiner, par exemple, ou d'Alvar Aalto et de Carlo Molino, présente une forte analogie avec les œuvres architecturales de Borromini, au point que Dorfles discerne des aspects néo-baroques dans l'architecture organique contemporaine:

«[...] dans l'acception plus heureuse de ce terme: entendu comme dynamisme par opposition à staticité, comme modulation plastique par opposition à modulation géométrique, comme humanisation et organicité par opposition à mécanique froide et technique aride, et enfin comme monumentalité ressuscitée.»<sup>15</sup>

Entre les années cinquante et quatre-vingt du siècle dernier, la critique «militante» du mouvement moderniste souligne, à la manière d'un manifeste, les points communs entre, d'une part, l'esprit baroque et, d'autre part, les expressions architectoniques, monumentales et plastiques, qui constituent autant d'interprétations d'une époque et d'une société en pleine mutation. Dans le texte de Giedion, déjà cité et paru en 1962, l'intérieur de la coupole de *Sant'Ivo* est comparé à une sculpture «dynamique» de Boccioni de 1901;<sup>16</sup> Bruno Zevi (1918-2000), qui a mené une étude sur les matrices antiques

du langage moderne, dans un essai publié en 1973, souligne comment le mouvement ascendant qui caractérise chaque section de l'église *Sant'Ivo* se retrouve plus tard dans la tour imaginée en 1920 par le peintre constructiviste russe Tatline et qui s'élance vertigineusement vers le ciel, en s'enroulant sur elle-même; il montre comment le mur ondulé de Borromini semble constituer une référence directe, dans des œuvres comme les surfaces modernes d'Alvar Aalto, les ensembles résidentiels tels que Crescent à Bath ou plus récemment des maisons d'étudiants à Cambridge, où les ruptures soudaines créant un jeu d'ombre et de lumière font place à un passage progressif et sinueux composé de clairs-obscur grâce auxquels l'édifice monumental entre en communion avec la nature; les cavités et les saillies du mur, qui permettent à l'architecte baroque de conférer une nouvelle forme à la pierre inerte, rappellent au critique de l'art moderne, «les renforcements et les protubérances» du Goetheanum dédié à Steiner, de la maison Milà à Barcelone ou de la tour Einstein à Potsdam, qui «jaillit de la terre telle une éruption volcanique». En 1951, à l'occasion d'une exposition consacrée à Frank Lloyd Wright au Palais Strozzi à Florence, Bruno Zevi rencontre l'architecte américain, qui s'est également rendu à Rome dans la foulée, et l'accompagne lors de sa visite des édifices de *Sant'Ivo* et de *San Carlino*. Zevi soulignera d'ailleurs dans *Archittura et Storiografia* (Architecture et historiographie) (1950) que l'intérieur de *Sant'Ivo* est bien plus «moderne» que de nombreuses constructions contemporaines, et le comparera même à celui du musée Guggenheim de Wright à New York.<sup>17</sup>



À gauche:  
Vladimir Tatline,  
*Monument à  
la Troisième  
Internationale*, 1920,  
couverture avec  
illustration  
typographique,  
28x21,9 cm.

Sur cette page:  
Norman Foster,  
*City Hall*, escalier  
hélicoïdal, Londres.



En effet, si un maître de l'art moderne comme Frank Lloyd Wright a vu, dans l'espace fermé et chargé de tensions des constructions maniéristes et baroques, un principe fondateur de sa propre architecture, c'est surtout l'inspiration commune puisée dans la nature, comme principale référence en matière de construction formelle, qui le rapproche de la poétique de Borromini. L'architecture de la seconde moitié du Novecento et de l'époque contemporaine ont continué à trouver auprès de l'artiste tessinois une source d'inspiration constante. Quand en 1966, Robert Venturi (né en 1925), publie *«Complexity and Contradiction in Architecture»*, l'auteur met en parallèle, d'une part, des exemples de l'architecture borrominienne et d'autre part, les complexités relativistes et l'ambiguïté spatiale des architectures modernes telles que celles de Charles Moore et de Robert Stern. Plus récemment, le nom de Borromini a également été explicitement cité comme référence par des architectes tels que Frank Gehry qui, lorsqu'il réalisa la Loyola Law School à Los Angeles, s'est directement inspiré des œuvres de Borromini visitées à Rome dans cette optique; de même Richard Meier, qui, pour son projet de l'église du Jubilé située dans le quartier Tor Tre Teste, dans la périphérie de Rome, a reconnu sa dette envers l'architecture du Tessinois.<sup>18</sup>

En raison de sa remarquable originalité conceptuelle, Borromini est encore très souvent cité au troisième millénaire comme modèle d'inspiration et maître incontesté par des architectes des quatre coins du monde, ce qui constitue une preuve éclatante de la longévité de sa renommée. Mais sa profonde et durable influence ne réside pas dans la réplique plus ou moins voulue d'un répertoire de formes «préétablies». Si l'art de Borromini est si actuel, c'est justement parce que la conscience aiguë qu'il en avait le poussa à une expérimentation subversive des modèles du passé; conscience alimentée par un sens profond de la discipline architectonique, appréhendée dans ses dimensions historique et intellectuelle et dans toute sa complexité humanistique. A l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de l'architecte tessinois, célébré par l'exposition qui lui fut consacrée au Musée cantonal de Lugano,

l'architecte Mario Botta conçut une réplique à l'échelle 1:1 d'une section de *San Carlino alle Quattro Fontane*. Le modèle en bois, réalisé dans le cadre d'un travail d'atelier par l'Académie d'architecture de Mendrisio de l'Université de la Suisse italienne, fut installé sur le lac de Lugano. L'édifice borrominien ainsi décontextualisé était donc dans un même temps ramené à la terre d'origine de l'architecte de Bissonne, à ce lac et à cette montagne qu'il avait quittés pour rejoindre la capitale pontificale. Cette œuvre s'avéra être, de fait, l'une des réflexions les plus convaincantes sur la signification de l'architecture de Borromini, sur la perception de l'espace par rapport au contexte et – dans une perspective plus large, puisqu'elle s'inscrivait aussi dans un projet didactique impliquant les étudiants d'une faculté d'architecture – sur la valeur de la mémoire historique comme fondement de la conception contemporaine. A compter de 2012, l'Académie d'architecture et son «Institut de l'histoire et de la théorie de l'art et de l'architecture» ont également consacré à Borromini, sur le campus des études humanistiques, à la *Cattedra Borromini* (Chaire Borromini), un enseignement biennal de haut niveau. Celui-ci prévoit un cours pour les étudiants en master et un cycle de conférences publiques, auxquelles participent un philosophe, Giorgio Agamben (2012-2013), un archéologue et historien d'art et de l'antiquité, Salvatore Settis (2014-2015) et enfin, pour 2016-2017, un historien de l'architecture, Jean Louis Cohen. Leur présence démontre clairement combien le nom de Borromini est associé aux sciences humaines. D'une manière plus générale, ces dernières s'intègrent et continuent de s'intégrer dans la création artistique et architectonique, mettant en exergue la «dignité» de l'architecte, déjà évoquée en son temps par Filippo Baldinucci à propos du célèbre Tessinois: la dignité, vertu qui exprime toute la valeur humaine de Borromini, lequel demeure, aujourd'hui encore, un modèle pour les générations futures.

\* **Carla Mazzarelli**

Chargée de cours titulaire en histoire et théorie de l'art et de l'architecture à l'Institut de l'histoire et de la théorie de l'art et de l'architecture, Académie d'architecture de Mendrisio.

À gauche:  
Richard Meier,  
Église du Jubilé,  
voiles, Rome.

Richard Meier,  
Église du Jubilé,  
vue de l'édifice  
entier, Rome.



#### Notes

<sup>1</sup> FILIPPO BALDINUCCI, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681), Batelli, Florence 1845-1847. p. 62.

<sup>2</sup> Baldinucci, p. 62.

<sup>3</sup> Baldinucci, p. 62.

<sup>4</sup> GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* [1550 e 1568] (La Vie de Michel-Ange dans les rédactions de 1550 et 1568), sous la dir. de Paola Barocchi, vol. 2, Ricciardi, Milan-Naples 1962, pp. 58-59.

<sup>5</sup> FRANCESCO BORROMINI, *Opus architectonicum*, sous la dir. de Joseph Connors, Il polifilo, Milan, 1998.

<sup>6</sup> JOSEPH CONNORS, *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio* dans «The Burlington magazine», 137, 1995, pp. 588-599.

<sup>7</sup> FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Vies des architectes anciens et modernes), Remondini, Bassano 1785.

<sup>8</sup> Id., *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica* (Dictionnaire des beaux-arts et du dessin; extrait en grande partie de l'encyclopédie méthodique), Remondini, Bassano 1797.

<sup>9</sup> HEINRICH WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, (Renaissance et Baroque: recherches autour de l'essence et de l'origine du style baroque en Italie) avec 20 planches et 15 illustrations, Vallecchi, Florence 1928.

<sup>10</sup> PAOLO PORTOGHESI, *Borromini e l'architettura moderna* (Borromini et l'architecture moderne),

dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Palais des Expositions à Rome en 1999-2000, Electa, Milan 1999, p. 129.

<sup>11</sup> «...un nouveau pouvoir, celui de façonner l'espace, et de produire ainsi un tout étonnant et unifié [...]», «conception qui eut une grande influence durant la période suivante et qui perdure encore dans l'architecture contemporaine.» SIGFRIED GIEDION, *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition, 1941* (Espace, temps et architecture, 2004).

<sup>12</sup> PAOLO PORTOGHESI, p. 130.

<sup>13</sup> LUCIANO ANCeschi, *Le poetiche del Barocco* (Les poétiques du baroque), Edizioni alfa, Bologne 1963.

<sup>14</sup> GILLO DORFLES, *Barocco nell'architettura moderna* (Le baroque dans l'architecture moderne), Tamburini, Milan 1951.

<sup>15</sup> GILLO DORFLES.

<sup>16</sup> SIGFRIED GIEDION.

<sup>17</sup> BRUNO ZEVI, *Architettura e storiografia: le matrici antiche del linguaggio moderno*, Einaudi, Turin 1974 (Le langage moderne de l'architecture, 2000)

<sup>18</sup> PAOLO PORTOGHESI.

## Bibliographie

- ANCESCHI, LUCIANO, *Le poetiche del Barocco* (Les poétiques du baroque), Edizioni alfa, Bologne 1963.
- BALDINUCCI, FILIPPO, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681), Batelli, Florence 1845-1847.
- BELLINI, ROLANDO, *Mario Botta per Borromini: il San Carlino sul lago di Lugano* (Mario Botta pour Borromini: l'église de San Carlino sur le lac de Lugano), Agorà, Varese 2000.
- BORROMINI, FRANCESCO, *Opus architectonicum*, sous la dir. de Joseph Connors, Il polifilo, Milan 1998.
- CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita 1599-1667* (*Francesco Borromini: la vie 1599-1667*), dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Palais des Expositions à Rome en 1999-2000, Electa, Milan 1999.
- , *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio* (Une copie de l'église S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio de Borromini), in «The Burlington magazine», 137, 1995, pp. 588-599.
- DORFLES, GILLO, *Barocco nell'architettura moderna* (Le baroque dans l'architecture moderne), Tamburini, Milan 1951.
- GIEDION, SIGFRIED, *Raum, Zeit, Architektur, 1941* (Espace, temps et architecture, Collection Méditations, Suisse, 2004).
- MILIZIA, FRANCESCO, *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica* (Dictionnaire des beaux-arts du dessin: extrait en grande partie de l'encyclopédie méthodique), Remondini, Bassano, 1797.
- , *Memorie degli architetti antichi e moderni* (Mémoires des architectes antiques et modernes), Remondini, Bassano 1785.
- PORTOGHESI, PAOLO, *Borromini e l'architettura moderna* (Borromini et l'architecture moderne), in Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Palais des Expositions à Rome en 1999-2000, Electa, Milan, 1999, pp. 129-137.
- ROSSI-KAHN, MANUELA – FRANCIOLLI MARCO, *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Le jeune Borromini: des débuts à San Carlo alle Quattro Fontane), Skira, Milan 1999.
- VASARI, GIORGIO, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* [1550 e 1568] (La vie de Michel-Ange dans les rédactions de 1550 et de 1568 [1550 et 1568], sous la dir. de Paola Barocchi, vol. 2, Ricciardi, Milan-Naples 1962.
- ZEVİ, BRUNO, *Architettura e storiografia: le matrici antiche del linguaggio moderno* (Architecture et historiographie: les matrices antiques du langage moderne), Einaudi, Turin 1974.
- WÖLFFLIN, HEINRICH, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 1888* (Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Renaissance et baroque, 1997).



## Le serpent et la louve. Francesco Borromini, de Bissone à Rome

par Ivan Battista\*



À gauche:  
Francesco Borromini,  
Coupole de Sant'Ivo  
alla Sapienza, Rome.

Ci-dessus :  
Anonyme, *Le loup  
combat le serpent*,  
dessin au crayon  
sur papier.

S'il est vrai que la vie est un voyage, alors nul doute que chacun d'entre nous doit le faire. Et c'est au voyage de nous façonner, et pas le contraire.<sup>1</sup> Aujourd'hui, on peut parler de voyage lorsqu'il y a retour, le retour de la vie constituant le *statu quo ante*. De tout temps, la littérature s'est intéressée au voyage en tant que «protagoniste de fond». De Homère dans *l'Odyssée* à Stefano D'Arrigo dans *Horcynus Orca*, de Xénophon dans *l'Anabase* à Daniel Defoe dans *Robinson Crusoé*, nombre d'auteurs illustres ont été fascinés par ce thème. Mais sans retour, un voyage devient déplacement ou migration. Or, contrairement au voyage, l'émigration ne peut constituer le fondement de la narration. Lorsque l'homme était chasseur ou cueilleur, il voyageait et retournait toujours à son «habitation» pour raconter ce qu'il avait vu et appris, et partager ainsi son savoir pour le bien de la communauté. Or ce qui «habite» le migrant, ce n'est pas l'expérience dont il pourra faire part, mais le sentiment de nostalgie. Le voyage et son récit ont donc une vertu thérapeutique, contrairement à l'émigration, qui ouvre une blessure causée par la nostalgie et la mélancolie liée à la perte.

Francesco Castelli da Bissone (dit Borromini) ne voyagea pas, il émigra, à l'âge de neuf ans. Cette rupture a donc très probablement provoqué, chez lui aussi, une blessure psychologique, une «*basic fault*», un défaut fondamental, pour reprendre les termes de Michael Balint.<sup>2</sup> Celle-ci sera à l'origine de la plupart de ses comportements et de ses réactions passionnelles, douloureuses, aux événements de l'existence, et dont les œuvres architectoniques exceptionnelles, c'est le moins que l'on puisse dire, étaient certainement aussi des manifestations. Le jeune Francesco quitta le foyer familial à l'âge de neuf ans. Il vécut tout d'abord à Milan, chez le sculpteur Andrea Biffi (1560-1631), une connaissance de son père. L'apprenti tailleur de pierre Francesco Castelli travailla alors à la Fabrique de la Cathédrale, aux côtés d'un grand nombre d'ouvriers, sous la supervision de l'architecte Francesco Maria Ricchino (1584-1658).

Ces expériences professionnelles «primaires», fondatrices, confèreront une stupéfiante habileté technique à l'architecte

tessinois. En revanche, les expériences psychologiques «primaires», et notamment celle de l'émigration précoce, contribueront à façonner ce caractère réservé, revêché et enclin à la dépression. Contrairement au voyage, qui fournit la matière du récit, lui-même moment de partage et de communion, l'émigration, blessure indicible, rappelle la perte originelle du lieu où l'on est né et nourrit le sentiment de solitude mélancolique. L'être humain est guidé par des forces d'une extrême puissance, qui échappent à notre compréhension rationnelle, comme l'affirmaient Arthur Schopenhauer (1788-1860) et Carl Gustav Jung (1875-1961). Le génie est souvent l'expression d'une souffrance intérieure: on est un génie parce que l'on souffre et non l'inverse.<sup>3</sup> Il est également caractérisé par une dimension active faite d'actions, de mouvements et de changements.

En 1619, à l'âge de 20 ans, Francesco, quitte – cette fois-ci de sa propre initiative – Milan, pour rejoindre la Ville éternelle: Rome et ses grandes commandes catholiques/contre-réformistes – jamais gothiques/luthériennes. Il tient le gouvernail de son existence, et c'est en trahissant la confiance paternelle (il aurait, semble-t-il, recouvré une créance due à son père), qu'il met le cap sur l'Eldorado artistique de l'époque, la ville papale, la *caput mundi*. L'histoire de l'humanité, mais aussi celle de chaque individu, évolue toujours au gré d'actes de bravoure mais aussi, souvent, de trahisons commises à l'encontre de la confiance la plus inconditionnelle. *Tradere* était un verbe militaire romain qui signifiait: rapporter devant le magistrat. La trahison nous confronte à ce que nous sommes intrinsèquement, dans le bien comme dans le mal. La «trahison» de Francesco Castelli révèle une qualité de son caractère: l'ambition. Aujourd'hui, celle-ci traduit souvent un sentiment de vanité ou un désir légitime d'affirmation de soi. Dans le cas de Borromini, nous pouvons certifier qu'il s'agit plutôt de la deuxième option. Malgré la formule de Salluste: «*Faber est suae quisque fortunae*»,<sup>4</sup> en d'autres termes, chacun est l'artisan de sa propre fortune, de son existence ou, parfois, de sa chance, la «fortune» s'entend non pas au sens de «destin», mais d'une coïncidence de faits positifs ou négatifs.

Certaines personnes sont très pauvres, en ce sens qu'elles ne possèdent que des biens

matériels. Francesco Castelli a toujours été «riche». Beaucoup plus que l'argent, c'était la possibilité d'exprimer son art visionnaire qui importait à ses yeux. Les compétences acquises durant son parcours de formation qui l'a mené de Bissone à Milan, puis de Milan à Rome, sont étonnantes. Avec une soif de savoir souvent caractéristique des personnes qui ont peu reçu au départ, Francesco assimile tout. Il accomplit des tâches subalternes, gravit les échelons, apprend chaque étape d'une construction, de la plus humble à la plus complexe, de la taille de la pierre au dessin et à la conception d'un palais. Il sait tout exécuter à la perfection, car il veut avoir le contrôle sur toutes les étapes de la création, afin que son idée puisse être

mal payé, il a souffert d'être mal aimé», en dit long sur la constitution de cette personnalité.<sup>5</sup> La puériculture, et en particulier la pédagogie moderne, n'étaient pas l'apanage du siècle de Borromini. La culture de l'aide à l'enfance, qui voit le jour à l'époque de Jean-Jacques Rousseau et se poursuit avec le grand Johann Heinrich Pestalozzi (deux autres personnalités suisses d'exception), est perpétuée par les pédagogues d'aujourd'hui. Enfant, Francesco a été immergé, probablement par nécessité, dans un parcours de vie l'éloignant de sa famille. On peut aisément se figurer ce que signifie pour un garçonnet de neuf ans le fait d'être placé dans un atelier pour y apprendre le métier, par des parents qui ne peuvent subvenir à



concrétisée conformément à ce qu'il avait imaginé. Ne pas y parvenir aurait été pour lui synonyme d'échec, et aurait signifié la non-reconnaissance de son génie novateur, chose impensable à ses yeux. C'est pourquoi il était toujours présent sur les chantiers de ses projets, et si un ouvrier n'exécutait pas correctement le travail, même le plus anodin, tel qu'il l'avait conçu dans son esprit, il le remplaçait au pied levé et accomplissait la tâche lui-même. La soif de reconnaissance de son génie n'était pas due tant à un désir de gloire et de succès qu'à la blessure que portent en eux ceux qui souffrent d'être mal aimés. C'était l'amour que recherchait Francesco: celui de ses semblables et surtout l'amour divin. La citation d'Étienne Barilier, tirée de son passionnant ouvrage intitulé *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat*, «Borromini n'a jamais souffert d'être

ses besoins. On comprend sans peine la douleur et la souffrance engendrées par la séparation du foyer familial pour l'enfant, désormais privé de l'amour de ses parents ou de proches protecteurs. «En route, mon fils, tout ce que je peux t'offrir est une adresse où tu pourras gagner ta vie.» Francesco part donc travailler pour vivre. N'importe qui d'autre aurait pu se contenter d'effectuer les tâches confiées. Notre génie, non: il est réactif. Non seulement il exécute le travail qu'on lui a confié, mais il observe, scrute, compare et assimile tout ce qu'il doit apprendre. Borromini, qui déjà a été brutalement privé des attentions maternelles, ressent d'autant plus d'amertume qu'il n'aime pas non plus la «froide» Milan. Il se rend donc à Rome, pour trouver refuge chez son oncle maternel, Leone Garovo. Leone l'accueille dans sa demeure du *vicolo dell'Angelo*, entre le

Arnoldo Ciarrocchi,  
*Quatre vues de Rome*,  
Piazza Navona,  
1956, eau-forte,  
22x31,8 cm.

pont *Sant'Angelo* et l'église *San Giovanni dei Fiorentini*. «*Fortuna audacibus juvat*»: grâce à l'audace mélancolique de Francesco, la fortune sourit aux deux hommes. Leone Garovo a pour beau-père le grand architecte Carlo Maderno (1556-1629), qui n'est autre que l'auteur de la façade de Saint-Pierre. Francesco Borromini, fils d'Anastasia Garovo, sœur du gendre de Maderno, est donc présenté à ce dernier, qui le prendra sous son aile. En effet, l'ingénieur-bâtitseur se rend vite compte de l'extraordinaire capacité d'assimilation du garçon, notamment pour ce qui est du dessin de conception. Les deux artistes sont rapidement liés par leur rapport professionnel mais aussi par une sincère affection. Le fait qu'à l'approche de la mort, Francesco revienne sur son testament et demande à être inhumé non plus à *San Carlino alle Quattro Fontane*, mais à *San Giovanni dei Fiorentini* aux côtés de Carlo Maderno, témoigne du profond lien qui les unissait. Maderno accorde sa protection à Borromini, lui transmet avec passion tout le savoir-faire et les compétences du métier, et joue un rôle essentiel dans le développement de l'exceptionnelle habileté technique du jeune homme, qui obtiendra bientôt tous ses galons d'architecte.

Le «chemin de notre vie» nous fait parcourir tant de paysages. Mais pour celui qui ne souhaite pas défier l'existence, et qui reste passif et arcbuté sur ses positions, la vue restera toujours la même. Cette passivité peut certes conforter le sentiment d'appartenance et de sécurité. Mais elle n'élargit pas les horizons. Elle n'enrichit pas la palette de stimuli extérieurs générés par les perspectives nouvelles et par la merveilleuse variété des milieux découverts. *L'homo sapiens sapiens* est né et s'est développé dans la corne de l'Afrique orientale (Ethiopie, Somalie, Erythrée). La dernière glaciation, il y a environ 19-25 000 ans, entraîne un changement climatique dans cette région, qui devient plus aride. Les *sapiens sapiens*, qui sont encore des chasseurs/cueilleurs, se déplacent alors vers l'Est, à la recherche d'un environnement où il fait bon vivre. Ils arrivent au Moyen-Orient, via l'isthme de Suez, puis se dirigent plus vers le Sud, en passant par le détroit de Bab El-Mandeb (porte des lamentations), qui faisait alors seulement 7 km

de large à la faveur de la dernière glaciation. Aujourd'hui, il mesure près de 37 km. David Caramelli, anthropologue moléculaire à l'Université de Florence, publie en 2007, dans la revue «*Nature*», une vaste étude sur l'histoire, l'émigration et l'évolution de nos ancêtres européens, qui illustre clairement l'influence déterminante de l'environnement sur les caractéristiques physiques du genre humain. Le *sapiens sapiens* était grand et noir, mais en se dirigeant vers l'Est moyen-oriental, puis vers l'Europe de l'ouest, il tend à perdre ses caractéristiques somatiques: sa peau se dépigmente et devient plus claire, ses yeux sont souvent bleus et il est de taille plus petite. S'il est vrai que la spécificité des lieux influe sur la formation et le développement de caractéristiques physiques (et surtout cérébrales), on peut facilement supposer qu'elle contribue également à forger la constitution psychologique de fond, qui influera par la suite sur l'expression artistique<sup>6</sup>. Dans la musique classique, nous en avons au moins deux exemples, avec la Valse triste du Finlandais Sibelius et avec les symphonies du Norvégien Edvard Grieg.

Il est donc probable que Bissone, avec ses conditions géo-orographiques et atmosphériques, associées à de nombreuses autres particularités, a eu une forte influence sur le développement primaire psychique de l'exceptionnel architecte tessinois. La petite ville est couchée au pied de la Sighignola, montagne dont le versant suisse surplombe directement le lac, à un pic «suicidaire» d'environ mille mètres. L'environnement est caractéristique: contrasté, il est à la fois envoûtant et tourmenté. Bissone, enserrée par le lac, présente une composition planimétrique limitée, caractérisée par deux axes uniquement.

«Ses ruelles, appelées «contrade», et ses porches aux voûtes de pierre longeant la rue principale du village, qui est plus ou moins parallèle aux rives du lac, sont intéressantes, mais pas au point de mériter une visite. En réalité, ce petit village inspire une certaine tension, pour ne pas dire anxiété, au visiteur. [...] Mais à vrai dire, ce sont les montagnes qui sont les plus troublantes. Elles surplombent le village de leurs parois de roche nue,



Irton et Thomas Prior,  
*Vue de Bissone de  
 la rue au nord  
 de Maroggia*, 1841,  
 gravure sur acier,  
 12,3x18,9 cm.

ornées à leur pied de cyprès et de palmiers. Avec leur ombre humide et omniprésente, elles assiègent Bissone, telles des guerrières silencieuses.<sup>7</sup>

Francesco Castelli n'échappe donc pas à son environnement. Sa personnalité se façonne sur un territoire caractérisé par des extrêmes opposés – l'âpreté et la luxuriance –, plus brumeux qu'à Naples, où les gens sont introvertis mais cordiaux, sans toutefois être envahissants. Ses artisans, ses maçons et ses maîtres maçons, fiers de leur savoir-faire, ont pendant de longues années apporté leur pierre à la construction de palais, d'églises, de grands ouvrages d'art à travers toute l'Europe, de Vienne à Palerme, de Prague à Istanbul. Et c'est donc aussi au contact de cet «orgueil constructif» que se forge le caractère de Borromini. Dans «*Proverbes et Chansons*» du recueil *Champs de Castille*,<sup>8</sup> le poète sévillan Antonio Machado écrit: «Al andar se hace camino» (Le chemin se fait en marchant). Il faut vivre sa vie. Francesco façonne son existence, pas après pas, au fil des décisions et des actions qui jalonnent son «andar» ou cheminement. De Milan, la ville de San Carlo Borromeo, dit le Borromée, Francesco prend le chemin de Rome. Après un certain temps, il abandonne le nom de Castelli pour celui de Borromini, probablement parce que celui de Castelli est trop répandu à Rome. Pour se distinguer, et en mémoire de sa première grande expérience milanaise, il choisit de se référer au Borromée, qu'il aura peut-être, qui sait, invoqué durant les moments sombres. Borromini vient donc de «Borromeo». Chacun de ses pas, chacune de ses actions, aura une influence déterminante à long terme. Les origines font elles aussi partie du «parcours

de vie». Que les origines psychiques de Borromini soient abandonniques fait sens. Ses parents le poussent à voler de ses propres ailes dès son plus jeune âge, ce qu'il fait. Le noyau abandonnique qui constitue sa personnalité lui tient toutefois compagnie, devenant quasiment un parèdre, une divinité inférieure, qui épaula la divinité plus grande et plus puissante qu'est sa créativité. C'est en raison de cette formation primaire de la personnalité que l'existence peut prendre une tournure dramatique. Au fur et à mesure que Borromini rencontre sur sa route des situations difficiles, son caractère le pousse à réagir avec véhémence et peu de diplomatie. Toute contestation, même la plus légère, de ses projets et de ses œuvres le blesse dans son orgueil. Sa personnalité abandonnique réagit mal à tous les types de critiques négatives, car elle les vit comme une déclaration d'éloignement ou une prise de distance. Francesco ne supporte pas la dépréciation contenue dans les critiques, car elle implique une non-reconnaissance et surtout une absence d'amour, sentiment dont il sera à jamais assoiffé. Un caractère «*fumino*» diraient les Toscans, autrement dit susceptible, nous rappelant la personnalité fugitive d'un autre grand artiste baroque qui, en quête de fortune, quitta lui aussi les brumes du Nord pour retrouver Rome la solaire: Michelangelo Merisi, dit le Caravage.

Le mouvement semble être le dénominateur commun de nombreux artistes de cette époque, qui ont mis leurs mains virtuoses et leur intelligence novatrice au service de la création, nous offrant la Grâce et la Beauté. Francesco invente, imagine, projette, décompose et mélange, puis compose, élève, réalise et livre avec constance au monde entier des chefs-d'œuvre qui stupéfient ses contemporains (par leur nouveauté) et les exaltent (par leur beauté); puis, tout de suite après, il remet l'ouvrage sur le métier, avant que son âme ne se «glace». Le feu sacré de sa créativité est l'unique «chaleur» qui donne un sens à son existence d'artiste. Durant son parcours de vie, peu de choses auront trouvé grâce à ses yeux et lui auront réchauffé le cœur. La première est ce «foyer constructif», qui peut susciter sa ferveur et son exaltation, puis, tout de suite, après, la seconde, l'amour de Dieu, qu'il ne trahira jamais et

qui ne l'abandonnera jamais, même dans le dernier moment le plus désespéré qui le fera passer de vie à trépas, car cet amour lui donnera la possibilité de se repentir et de se purifier du péché qu'est le suicide. Notre architecte travaille avec frénésie et une inlassable constance, dans l'atelier rempli des planimétries et des projets sur papier – ses uniques «enfants» –, qui lui tiennent compagnie. Il ne se mariera pas, et à mon avis, le soupçon d'homosexualité qui pèse sur lui n'est pas fondé. Je pense plutôt que cette hyperactivité, cette volonté de faire face aux défis architectoniques allié à cette omniprésence sur les chantiers ainsi que ce refus total du repos traduisent une tendance à la dépression. Le génie est souvent «enfant de Saturne» et enclin à la mélancolie. L'hyperactivité novatrice et visionnaire met un frein à l'état dépressif, en gestation ou déjà installé, et tente de le contenir. Comme tous les grands novateurs, Francesco s'attire les blâmes, si ce n'est les foudres de ses contemporains architectes plus orthodoxes. Certains le décrivent ainsi:

«Infamie de notre siècle, c'est un maître dans l'art de détruire, il est dépourvu de toute grâce sociale, son art est le fruit du délire, des bizarreries les plus inconcevables.»<sup>9</sup>

Ce à quoi Francesco répondra en prévenant ses lecteurs dans la brève préface de l'*Opus architectonicum* écrit par Francesco Spada au milieu du Seicento, de sa propre initiative et publié à titre posthume en 1725:

«[...] Je prie mes lecteurs [...], s'il leur arrive de trouver que je m'éloigne des dessins tels qu'on les fait communément, de se souvenir de cette parole de Michel-Ange, prince des architectes: qui suit les autres ne les dépasse jamais.»

et:

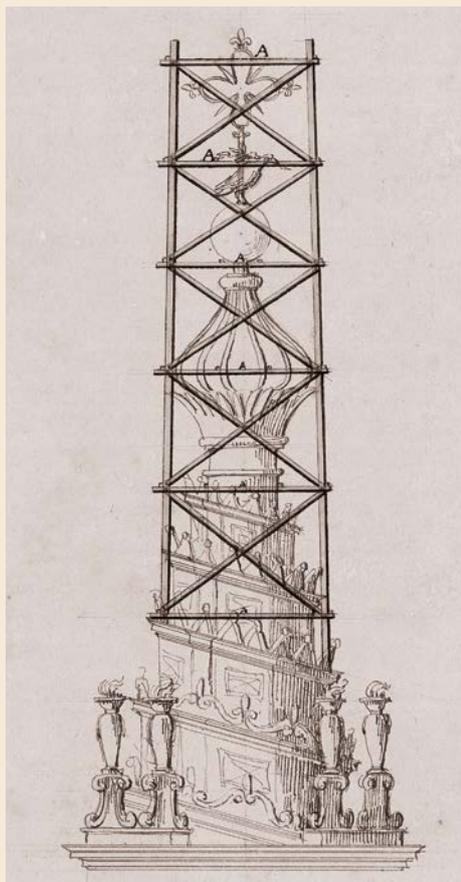
«et je suis sûr que je ne me serais pas voué à cette profession si c'était pour être un simple copiste, même si je le sais bien: lorsqu'on invente des choses nouvelles, on ne peut cueillir le fruit de ses travaux que sur le tard, ainsi qu'il advint à Michel-Ange. Quand il

renouela l'architecture de la grande basilique Saint-Pierre, il fut vilipendé pour ses nouvelles formes et nouveaux ornements, que ses ennemis censurèrent. Au point qu'ils essayèrent plus d'une fois de le priver de sa charge d'architecte de Saint-Pierre, mais en vain. Et le temps a montré clairement que tout ce qu'il a fait est digne d'être imité, et admiré. Que Dieu soit avec vous.»<sup>10</sup>

On peut aisément lire ici entre les lignes et imaginer Borromini se parler à lui-même dans la solitude de son atelier: «Mais c'est moi qui trouverai de nouvelles solutions et qui bouleverserai à ma manière palais, églises, coupes et basiliques».

Le parcours de Francesco se poursuit et une fois à Rome, il ne s'arrêtera jamais. Il ne quittera plus la Ville éternelle. Il y restera jusqu'à sa mort, mais sa créativité évolue sans jamais s'arrêter, même lorsque les commandes se font rares ou s'interrompent. On peut affirmer que son parcours s'effectue *in loco*, sur place. Il ne s'agit plus d'un seul déplacement des brumes froides du Nord vers la chaleur ensoleillée du Sud, mais d'une multitude de parcours d'un quartier de Rome à l'autre. Francesco se rend de sa demeure aux résidences de ses commanditaires, à commencer par le pape *in primis*, puis les cardinaux et les nobles seigneurs qui apprécient son génie et son extraordinaire compétence. Certains, qui traitent directement avec lui, goûtent moins son caractère introverti et orgueilleux. Avec un peu d'imagination, nous pouvons le voir évoluer dans les rues de Rome. En représentant en rouge chacun de ses mouvements, nous pouvons visualiser tout un réseau de lignes, d'un pas de porte à l'autre, le long de porches et de ruelles, à travers des grandes places aérées et des ruelles sombres: une toile d'araignée créée par ses propres pas, et dont le dernier fil mène à la porte de sa demeure, dont il ne sortira pas vivant. Une toile comme chacun de nous en produit, et dans laquelle, ou aux bords de laquelle, chacun de nous arrivera au bout de son propre chemin, exactement comme Francesco Borromini.

Concernant la notion de mouvement, relevons qu'il s'agit de la caractéristique

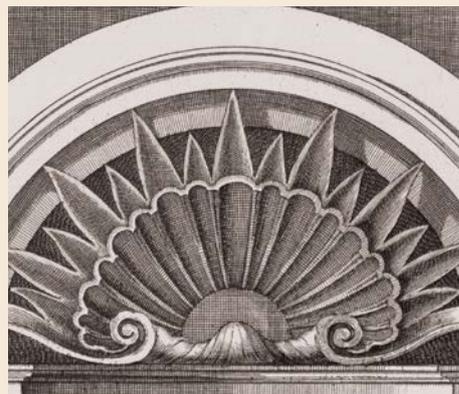


principale du baroque. Nous le trouvons soit dans les volutes des ornements soit dans les sujets eux-mêmes, qu'ils soient architectoniques, sculpturaux ou figuratifs; dans les façades concaves et convexes des églises et des palais, dans les saints et les personnages représentés dans les sculptures et les tableaux. Fini le statisme hiératique et l'immanence divine, place à l'action et au mouvement captés dans un moment de vérité. Si le Caravage (1571-1610) est le plus grand représentant du baroque pour la peinture, et le Bernin (1598-1680) pour la sculpture, Borromini l'est pour l'architecture; son parcours architectonique anticonformiste part toujours de bases planimétriques très géométriques et précises jusqu'à l'obsession, pour se développer progressivement selon un élan ascendant, dans un mouvement de convexité, de concavité, mais aussi de lignes droites et contrastées. Nous pourrions établir une analogie entre le parcours de vie de Francesco et l'antagonisme qui oppose des bases d'une extrême précision et l'axe ascendant des éléments architectoniques le long des façades et des flancs qui finissent par rejoindre le désordre des sommets, représentés sous forme de coupoles ou de lanternes. En effet,

Ci-dessus:  
Auteur inconnu,  
Coupole de Sant'Ivo  
alla Sapienza, gravure.

Ci-dessous:  
Graveur romain,  
d'après Francesco  
Borromini, Ornaments  
divers de l'église  
San Carlo alle Quattro  
Fontane, détail, XVII<sup>e</sup>  
siècle, eau-forte,  
50x37 cm.

Borromini part d'actions et de lieux plus austères et simples pour arriver, via une halte milanaise, à l'explosion de l'érotisme du baroque romain. Si son art repose sur une compétence indéniable fondée sur la rigueur de la logique, il présente également une dimension émotionnelle, partant d'un infini pour en atteindre un autre. Un pont dont les appuis seraient suspendus dans l'incommensurable, en quelque sorte. Les lanternes posées sur les coupoles de ses églises, tant décriées par ses détracteurs contemporains, servent à illuminer l'intérieur, mais sont caractérisées à l'extérieur par des mouvements ascendants en spirale; pourquoi? S'agit-il là d'une solution technique? Pourquoi ne pas réaliser des escaliers à angles, avec une tour en parallélépipède, qui serait d'ailleurs plus facile à construire? Je suis convaincu que Borromini comprit la raison de la forme hélicoïdale des mouvements ascendants, à savoir la spirale, forme sur laquelle il a toujours aimé travailler. Il suffit de jeter un regard au grand



escalier du Palais Barberini pour savoir qui en est l'auteur: il est évident que Borromini l'a conçu, même si le responsable de la commande, Carlo Maderno, était déjà très influencé par le Bernin, qui avait les faveurs du pape. On sait que Francesco a collectionné toute sa vie des coquillages. A sa mort, l'inventaire de ses biens comportait un gros coquillage monté sur un piédestal en forme de serre d'aigle.»<sup>11</sup>

De tout temps, dans toutes les religions, la spirale a symbolisé le parcours de la connaissance du divin à l'humain et de l'humain au divin. Elle a toujours représenté l'infini. La technologie des télescopes spatiaux ultra-modernes (Hubble, Kepler) mis à disposition par la physique astronomique nous délivre des images stupéfiantes de notre cosmos. Il semble que l'univers soit né d'une

explosion – le big bang – d'une force inimaginable, résultant de la concentration paroxystique de la gravité en un seul point. Une déflagration dont on entend encore le bruit assourdissant. En 1964, Arno Penzias et Robert Woodrow le découvrent et le baptisent «Fond diffus cosmologique» (acronyme anglais: CMBR). Ils recevront en 1978 le prix Nobel pour cette découverte. Notre galaxie est une spirale barrée dotée d'un noyau noir en son centre qui semble attirer tout ce qui peut entrer dans son immense champ de gravitation. Un noyau sombre à la force de gravitation inconcevable, si puissante qu'elle ne laisse pas même s'échapper les rayons de la lumière, d'où son obscurité totale; un lieu à la force de gravité si vigoureuse que même l'espace et le temps se déforment en son sein. Tout ce qui tourne en orbite autour de ce trou noir jusqu'à son «horizon des événements» est illuminé par la lumière des étoiles infinies, n'est pas placé sur une surface plane mais présente plutôt la forme d'une toupie. La spirale de cette immense toupie, c'est-à-dire notre galaxie, est un parcours à deux sens: si on l'observe d'un côté, elle semble dextrogyre et si on la regarde de l'autre, elle semble lévogyre. La spirale effectue donc un parcours dans deux directions dans le temps infini, du divin à l'homme et de l'homme au divin, selon l'interprétation religieuse. D'où le choix de l'élévation à spirale dans les lanternes, ces dernières représentant le zénith de la coupole. Au-delà de celle-ci se trouve le firmament, siège de la «sapienza» (la sagesse liée au savoir) de la divinité céleste, vers laquelle conduit la montée hélicoïdale. Inversement, ce point va dans une direction descendante, et mène au nadir de la condition humaine, point d'arrivée de l'amour de Dieu. Il faut garder à l'esprit que Francesco Borromini était un catholique croyant, qui fut, tout comme le Bernin, élevé au rang de chevalier papal de l'Ordre suprême du Christ.

«L'œuvre architectonique de Borromini stupéfait et captive instantanément les esprits les mieux disposés et sensibles car elle est moins «corrompue» par les contrariétés causées par la gestion des montants à réclamer, à percevoir et à sauvegarder. Son architecture est la plus pure expression de l'art non contaminé. Les formes des églises et

des constructions édifiées traduisent un raisonnement compliqué, mais d'une précision extrême, subversif et intolérant, mais traditionnel et aimant; défiant mais généreux; émotionnel mais aussi rationnel et tout en retenue, introverti mais ouvert à la réalité, surtout celle de la concurrence, à l'image de sa propre personnalité. Tout le renvoie inexorablement à la solitude; Bruno Zevi explique: «Le cas Borromini est très spécifique et unique: il réside dans sa force héroïque, presque surhumaine, qui lui permit de réaliser une révolution architectonique dans un contexte social fermé et récalcitrant malgré les évolutions de la science. Le fait de trouver appui dans les styles antique tardif et gothique, et dans l'art de Michel-Ange, n'était pas uniquement une tentative de légitimer l'hérésie sous une couverture de références faisant autorité, mais un moyen intime et désespéré de trouver un interlocuteur.»<sup>12</sup>

Francesco poursuit donc sa route, comme l'écrivit Carl Gustav Jung dans *Aion*: «Si un fait intérieur n'est pas rendu conscient, il se présente de l'extérieur, comme destin.»<sup>13</sup> Ce qui signe la fin de Borromini, comme j'ai tenté de l'expliquer dans cet écrit, est causé par les premiers événements de sa vie. L'imprinting de son caractère est dû à la perte et au vide lié à un chemin solitaire emprunté trop tôt. Il avait du mal à accepter les exigences des autres et, dans sa conception de l'art, campait sur ses positions et demeurait intraitable. Ne souffrant aucune critique, il était pourtant contraint de vivre à une époque où il fallait se conformer à certaines exigences. La mélancolie, souvent caractéristique des génies, associée à son comportement paranoïaque et soupçonneux, en faisait un personnage avec lequel il était difficile de traiter. Il avait un sens de l'honneur très marqué, s'emportait à la moindre allusion susceptible de le disqualifier et ne supportait aucune critique de ses œuvres. Et pourtant, selon le père Virgilio Spada, de la congrégation romaine des Philippins de la Chiesa Nuova (l'un des rares protecteurs de Borromini, qui ne cessa de lui accorder son appui même dans les moments les plus difficiles), si on savait comment s'y prendre avec lui, il se montrait docile et gentil comme un chiot en manque de caresses.

Autre particularité non négligeable du caractère de Borromini: son honnêteté, qui, alliée à son manque de cupidité, signera son destin. L'exceptionnel architecte tessinois n'était toutefois pas ingénu, loin de là. La seconde biographie de Francesco Borromini publiée en 1772 par Giovanni Battista Passeri<sup>14</sup> indique que Francesco sera ébranlé par la malhonnêteté qu'il constate chez des personnes avec lesquelles il commerce.

Lorsque le maître d'œuvre attribué de Saint-Pierre ne fut plus Maderno, mais Gian Lorenzo Bernini, dit le Bernin (l'un des autres génies de la Rome baroque), le besoin en pierre et en marbre destinés à la basilique était toujours aussi immense. Francesco s'associa avec Agostino Radi, cousin du Bernin, car le grand sculpteur avait confié aux deux hommes la gestion de l'approvisionnement d'une énorme quantité de marbres et de pierres qui allaient orner la magnifique église dédiée au premier pape du christianisme. L'entreprise s'avérera moins avantageuse que prévu. Susplicieux de nature, Borromini découvre l'entente secrète entre Gian Lorenzo Bernini et Agostino Radi: ce dernier restituait en effet au Bernin une part substantielle des bénéfices de la société, qui constituaient en quelque sorte une rémunération pour l'honneur de pouvoir procurer le marbre à l'architecte maître d'œuvre de Saint-Pierre. Les pots-de-vin existaient bien évidemment depuis des lustres. Selon la biographie de Passeri, une fois le pot aux roses découvert, Borromini «renonça» immédiatement et irrévocablement «au chantier (de sculpture), à l'amitié du Bernin et à la construction de Saint-Pierre pour se dédier entièrement à l'architecture.»<sup>15</sup> S'il est indiscutable que Borromini et le Bernin ont collaboré pendant près de neuf ans, il est également incontestable que leurs chemins se sont séparés à compter de ce moment précis. Ils deviendront alors deux «génies rivaux». Bien qu'il ait tenu absolument à être considéré comme «florentinus», Gian Lorenzo Bernini est né à Naples, d'une mère napolitaine et d'un père de Sesto Fiorentino (Pietro Paolo, excellent sculpteur à qui l'on doit la fontaine Barcaccia sur la Piazza di Spagna et le bas-relief de l'Assomption de la Vierge dans la Chapelle Pauline de la basilique Sainte-Marie-Majeure). Ce qui fait la différence, dans le parcours artistique et dans la vie de ces deux «frères ennemis»

– tous deux ont bénéficié d'appuis (Borromini fut le protégé de Carlo Maderno, qui fut pendant longtemps le premier architecte de *San Pietro* et le Bernin avait les faveurs de la cour papale, déjà très bienveillante envers son père) – c'est avant tout leur personnalité: Borromini, au caractère ombrageux, était aussi introverti, mélancolique et solitaire que le Bernin, à l'indéniable entregent, était extraverti, jovial et sociable (durant sa longue carrière artistique, le Bernin fut en relation avec dix papes. Il y eut certes des hauts et des bas, mais ces rapports lui furent presque toujours profitables). Borromini, de tempérament suicidaire, mourut jeune et seul. Il commit un geste désespéré, en s'emplant sur son épée. Le Bernin, cela va sans dire, mourut de mort naturelle, à un âge avancé, et manifesta jusqu'à son dernier souffle le désir et la capacité de communiquer avec les nombreuses personnes qui l'entouraient.

Dans l'Idiot de Dostoïevski, Hippolyte demande au prince Mychkine: «C'est vrai, prince, que vous avez dit, une fois: «C'est la beauté qui sauvera le monde?»»<sup>16</sup> Pour conclure ce bref écrit, forcément incomplet, sur Borromini et son parcours de vie, force est de constater que cet architecte tessinois, l'un des génies les plus extraordinaires qui aient jamais existé, a laissé une empreinte indélébile sur la Ville éternelle, en en assurant la rédemption grâce à la «Grande Bellezza» de ses œuvres. Contrairement à ce qui se produit dans le roman de Dostoïevski, la beauté de Francesco soigne et sauve. Devant les œuvres de Borromini, quiconque ayant une sensibilité artistique ne pourra qu'en admirer, stupéfait, l'admirable créativité, et se sentir apaisé et à l'abri de la laideur mortifère. Personnellement, je déclare avec émotion toute ma gratitude envers le trésor ésotérique que Francesco nous a légué: un bien précieux confié par les délicates mains d'un artiste mélancolique au génie inégalable.

#### \*Ivan Battista

Psychologue, psychothérapeute, formateur; essayiste et écrivain, chargé de cours, expert de la S.M.O. (Scuola Medica Ospedaliera, Ospedale Santo Spirito, Rome). Le dernier de ses nombreux ouvrages s'intitule «Psicoarchitettura, Riflessioni di uno psicologo sull'arte di costruire» (Psychoarchitecture. Réflexions d'un psychologue sur l'art de construire).



Francesco Borromini,  
Palais Barberini,  
escalier hélicoïdal,  
Rome.

## Notes

- <sup>1</sup> Traduction libre d'après IVAN BATTISTA, *Kentauros, istinto e ragione nella psicologia del motociclista* (Centaure, instinct et raison dans la psychologie du motocycliste), Pieraldo, Rome, 1995.
- <sup>2</sup> MICHAEL ET ENID BALINT, *La regressione* (La régression), Raffaello Cortina, Milan, 1983.
- <sup>3</sup> ALDO CAROTENUTO, *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali* (Traité de psychologie de la personnalité et des différences individuelles), Raffaello Cortina, Milan, 1991.
- <sup>4</sup> GAIUS SALLUSTIUS CRISPUS, *Appendix Sallustiana*, fasc. 1, *Epistulae ad Caesarem senem de re publica*, sous la dir. d'Alfons Kurfess, B. G. Teubner, Leipzig, 1970, 7<sup>e</sup> ed.
- <sup>5</sup> ÉTIENNE BARILIER, *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection Le savoir suisse, Lausanne 2009.
- <sup>6</sup> FREDERIC VESTER, *Denken, Lernen, Vergessen*, 1975 (Penser, apprendre, oublier, 1984).
- <sup>7</sup> JAKE MORRISSEY, *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma barocca* (Le génie de la conception: Bernini, Borromini, et la rivalité qui transforma Rome), Laterza, Bari, 2010, p. 37.
- <sup>8</sup> ANTONIO MACHADO, *Champs de Castille*, Editions Gallimard, 1981
- <sup>9</sup> FRANCESCO BORROMINI, *Opus architectonicum* (1725), sous la dir. de Roberto de Benedictis, Edizioni De Rubeis, Anzio (Rome), 1993.
- <sup>10</sup> MARTA LONZI, *Autenticità e progetto* (Authenticité et projet), Editoriale Jaca Book, Milan 2006, p. 12.
- <sup>11</sup> JOSEPH CONNORS, *Francesco Borromini: la vita* (Vie de Francesco Borromini) (1599-1667), dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Palais des Expositions à Rome en 1999-2000, Electa, Milan 1999, p. 19. L'essai a été consulté en ligne à l'adresse [www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html](http://www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html), 2000; il n'est plus disponible actuellement.
- <sup>12</sup> BRUNO ZEVI, *Attualità di Borromini*, dans «L'architettura, cronache e storia» (L'architecture, chroniques et histoire), 519, janvier 1999. Passage figurant également dans mon article «*Francesco Borromini. La melanconia del genio*» (La mélancolie du génie), dans le webmagazine «Animamediativa», 8 janvier 2015.
- <sup>13</sup> CARL GUSTAV JUNG, *Aion: études sur la phénoménologie du Soi*, traduction par Etienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahler, éditions Albin Michel.
- <sup>14</sup> JOSEPH CONNORS, *Francesco Borromini...*, op. cit.
- <sup>15</sup> Joseph Connors
- <sup>16</sup> DOSTOÏEVSKI, FIODOR, *Идиотъ*, 1868 (*L'idiot*, traduction d'André Markowicz, 2001).

Billet de banque de cent francs suisses, 7<sup>e</sup> série, avec portrait de Francesco Borromini sur le recto.



### Bibliographie

BALINT, MICHAEL E ENID, *La regressione* (La régression), Raffaello Cortina, Milano 1983 (*Thrills and Regressions* (*Les Voies de la régression*), 1959; *The basic fault, Therapeutic aspects of regression* (*Le défaut fondamental*, 1968).

BARILIER, ÉTIENNE, *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection Le savoir suisse, Lausanne 2009.

BATTISTA, IVAN, *Kentauros, istinto e ragione nella psicologia del motociclista* (Centaure, instinct et raison dans la psychologie du motocycliste), Peraldo, Rome 1995.

—, *Francesco Borromini, La melanconia del genio* (La mélancolie du génie), publié dans le webmagazine «Animamediatika», jeudi 8 janvier 2015.

BORROMINI, FRANCESCO, *Opus architectonicum* (1725), sous la dir. de Roberto De Benedictis, Edizioni De Rubeis, Anzio (Rome), 1993.

CAROTENUTO, ALDO, *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali* (Traité de psychologie de la personnalité et des différences individuelles), Raffaello Cortina, Milan 1991.

CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita* (Vie de Francesco Borromini) (1599-1667), dans Richard Bösel et Christoph L. Frommel (sous la dir. de), *Borromini e l'universo barocco* (Borromini et l'univers baroque), catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Palais des Expositions à Rome en 1999-2000 Electa, Milan 1999, p. 19.

CRISPUS GAIUS SALLUSTIUS, SALLUSTE, *Appendix Sallustiana*, fasc. 1, *Epistulae ad Caesarem senem de re publica*, sous la dir. d'Alfons Kurfess, B. G. Teubner, Leipzig 1970, 7<sup>e</sup> ed.

DOSTOËVSKI, FIODOR, *Идиотъ*, 1868 (*L'idiot*, traduction d'André Markowicz, 2001).

JUNG, CARL GUSTAV, *Psychologische Tipen*, 1921 (*Types psychologiques*, 1977)

—, *Aion: Beiträge zur Symbolik des Selbst*, 1951 (*Aion : études sur la phénoménologie du Soi*, 1983).

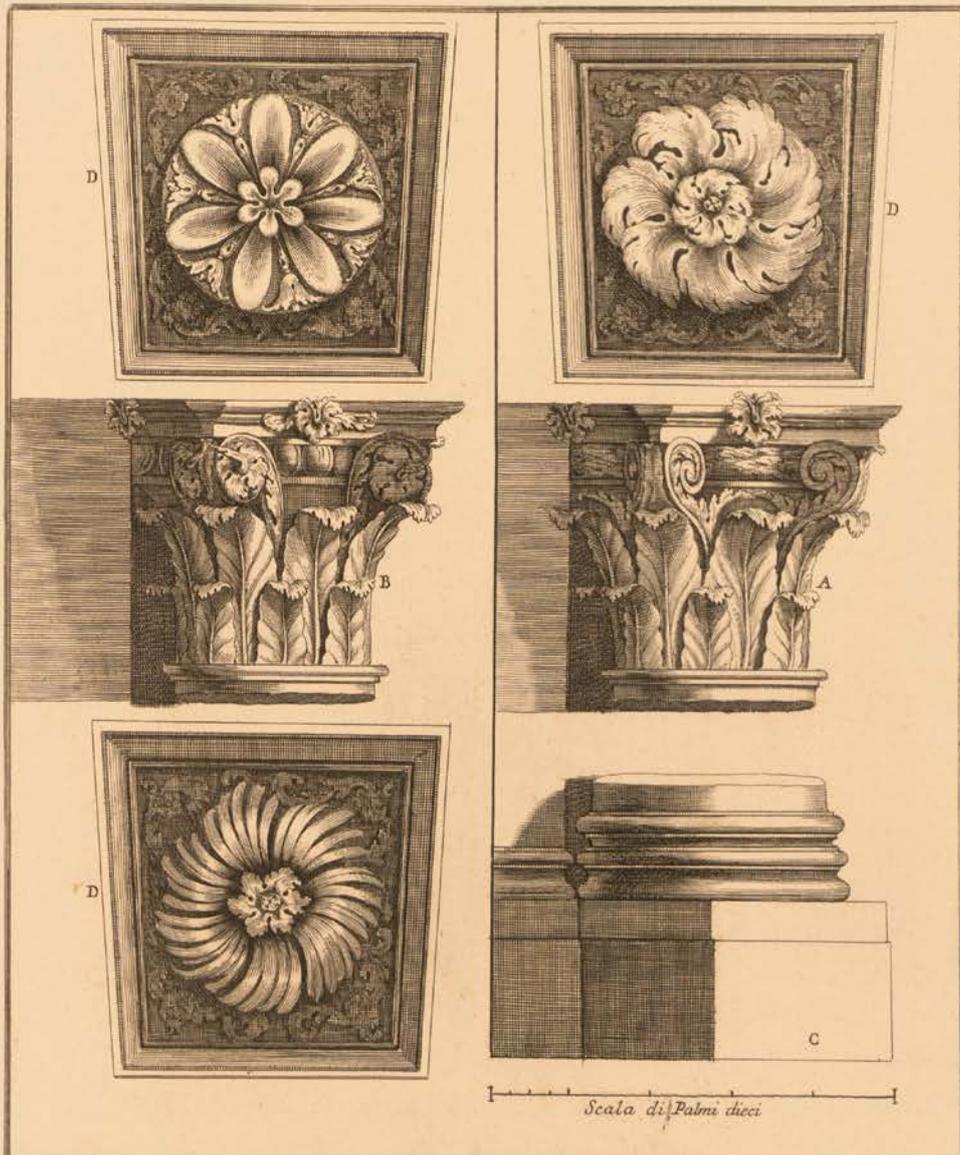
LONZI, MARTA, *Autenticità e progetto* (Authenticité et projet), Editoriale Jaca Book, Milan 2006.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, sous la dir. de Francisco Jose Arenas Martinez, Editorial Bruño, Madrid 2012 (*Campos de Castilla*, Editions Gallimard, 1981).

MORRISSEY, Jake, *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the Rivalry That Transformed Rome*, 2005 (*Le génie de la conception: Bernini, Borromini, et la rivalité qui transforma Rome*).

VESTER, FREDERIC *Denken, Lernen, Vergessen*, 1975 (*Penser, apprendre, oublier*, 1984).

ZEVI, BRUNO, *Attualità di Borromini* (Actualité de Borromini), dans «L'architettura, cronache e storia» (*L'architecture, chroniques et histoire*), 519, janvier 1999.



A. Capitello in grande  
B. Altro Capitello  
C. Base dei medesimi Capitelli

D. Tre rosoni in grande dei cassettoni sotto il soffitto  
dell'arco sopra alli frontespizij

In Roma nella Stamperia di Domenico de Rossi erede di Gio. Giacomo alla Pace con privilegio del Sommo Pont. 22.

À gauche:  
Graveur romain,  
d'après Francesco  
Borromini, *Ornements  
divers de l'église San  
Carlo alle Quattro  
Fontane*, détail, XVII<sup>e</sup>  
siècle, eau-forte,  
50x37 cm.

Sur cette page:  
plaque commémora-  
tive sur la façade  
de la maison de  
Francesco Borromini  
à Bissone.



#### Source des citations

Les citations figurant dans le volet financier et sur la couverture ont été recherchées puis sélectionnées par Myriam Facchinetti. Elles sont extraites de «Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat», d'Etienne Barilier (Presses polytechniques et universitaires, 2009) et de «Opus Architectonicum» de Francesco Borromini (Niggli, 1999).

#### Crédits photo du volet financier et de la quatrième de couverture

Photographie: © Andrea Jemolo, à l'exception du gros plan p. XIII © Tupungato

#### Crédits photo du volet culturel

##### dédié à Francesco Borromini

- © Andrea Jemolo: pp. XXVI, XXVIII, XXX, XL.
- © Banque Nationale Suisse, Zurich: XLI.
- © BPS (SUISSE): p. XLIII.
- © ChameleonsEye / Shutterstock: p. XXV.
- © Photographie Enrico Cano: pp. XVIII, XXI.
- © Photographie Andres Garcia Martin / Shutterstock: p. XIX.
- © Photographie Pino Musi: p. II.
- © Her Majesty Queen Elizabeth II / Royal Collection Trust, Londres: pp. VIII, IX.
- © Jiew surreal: p. XXXI.
- © MoMA, New York: p. XXIV.
- © Pecold / Shutterstock: p. XXII.

#### Remerciements

Nous tenons à remercier les personnes et institutions suivantes d'avoir eu la courtoisie de mettre à notre disposition ces photographies et images:

- Archives d'État, Rome: pp. XVI, XXXVII (ci-dessus), avec l'aimable autorisation du Ministère des Biens et Activités culturelles et du Tourisme, autorisation n° 70/2016.
- Civica Raccolta Stampe Bertarelli (collection d'estampes), Milan: pp. VII, XI, XXXIII, XXXVII (ci-dessous), XLII.
- Commune de Bissone: p. I.
- Galerie d'art Jansonius: pp. V, XXXV.
- «Mario Botta Architeti»: pp. II, XVIII, XXI.
- Musée d'art de la Suisse italienne, Lugano. Collection de la ville de Lugano: p. XII.
- Père Pedro Aliaga Asensio OSST, supérieur et recteur de San Carlino: p. IV. La reproduction d'images est strictement interdite.

#### Remarques

Les textes reflètent le point de vue des auteurs et n'engagent pas la Banca Popolare di Sondrio (SUISSE).

Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) est disposée à remplir ses obligations légales vis-à-vis des détenteurs de droits d'images dont les propriétaires n'ont pu être identifiés ou retrouvés.

Francesco Borromini

---

SOUS LA DIRECTION DE  
Myriam Facchinetti

EDITING  
Alessandra Dolci

MAQUETTE ET MISE EN PAGE  
Petra Häfliger  
*Lucasdesign, Giubiasco*

TRADUCTION  
CB Service  
*Lausanne*