

Maarten Delbeke

BERNINI — BORROMINI,
OR THE JANUS FACE
OF ROMAN BAROQUE

BERNINI — BORROMINI,
OF HET JANUSGEZICHT VAN
DE ROMEINSE BAROK



Gian Lorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi (1651)
Francesco Borromini, Sant'Agnese in Agone (1652-1672) – Piazza Navona, Rome



Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Baldacchino di San Pietro, Rome (1623-1634)



Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Palazzo Barberini, Rome (1625-1633)

Bernini – Borromini, or the Janus Face of Roman Baroque

The episode about Bernini in Simon Schama's acclaimed BBC-series *The Power of Art* of 2006 shows Borromini spying on his rival from the backstage of the papal palace with an almost erotic intensity. The two protagonists are condemned to the same era, the same place, to each other. Their rivalry is not only a matter for specialists. A Google search on 'Bernini Borromini rivalry' yields an enormous amount of hits. The fact that the feud inspires tourists, amateurs and experts alike, suggests that it not only provides good stories, but also renders something intelligible.

The competition between Gianlorenzo Bernini and Francesco Borromini is like a local derby: the clash between two competing claims on the hegemony over the same city; AS Roma versus SS Lazio in the seventeenth century. The title of Jake Morrissey's book of 2005 suggests as much: *The Genius in the Design: Bernini, Borromini and the Rivalry That Transformed Rome*. It seems that Baroque Rome has emerged from the tormented relationship between the two B's, and, as a consequence, the Eternal City as we know it today. Thanks to Bernini and Borromini it is possible to understand the Baroque, and the place where it was born.

The popular version of the antagonism can be sketched with a few strokes: Bernini (1598-1680), brilliant sculptor, since childhood a favourite at the papal court and of the most prominent Roman families, progressively appropriates all of the important artistic commissions, also in architecture. He is the consummate courtier, an artist eagerly bending to the wishes of his patron. The buildings he designs owe an important debt to Palladio and other masters of the Cinquecento, and serve to represent the powers that be. How different is Borromini (1599-1667)! Born in the Ticino region and trained as a builder, he becomes an architect in Rome, working under Carlo Maderno at the construction sites of St Peter's basilica and the Palazzo Barberini. Slowly but surely he realises a small and idiosyncratic oeuvre, characterised as much by its unique architecture as by the difficult and conflict-ridden building processes.

Bernini – Borromini, of het janusgezicht van de Romeinse Barok

De aflevering over Bernini in Simon Schama's bejubelde BBC-reeks *The Power of Art* uit 2006 toont hoe Borromini zijn rivaal vanuit de coulissen van het pauselijke paleis gadeslaat, met een smeulende, haast erotisch geladen blik. De twee protagonisten zijn veroordeeld tot hetzelfde tijdperk, tot dezelfde plek en tot elkaar. Hun rivaliteit is niet alleen voer voor specialisten. Een *google search* op 'Bernini Borromini rivalry' levert enorm veel hits op. Dat de vete in hoge mate inspirerend is voor toeristen, amateurs en kenners, suggereert dat ze niet alleen goede verhaalsof oplevert, maar ook iets begrijpelijk maakt.

De tweespalt tussen Gianlorenzo Bernini en Francesco Borromini is als een derby: de clash tussen twee claims op de hegemonie over een stad; AS Roma versus SS Lazio in de zeventiende eeuw. De titel van Jake Morrissey's boek uit 2005 suggereert zoveel: *The Genius in the Design: Bernini, Borromini and the Rivalry That Transformed Rome*. Uit de getormenteerde relatie van de twee B's is het barokke Rome ontsproten, en daarmee de Eeuwige Stad zoals die vandaag bekend is. Dankzij Bernini en Borromini kan de Barok samen met haar geboorteplaats worden begrepen.

De populaire versie van de tegenstelling is snel geschetst: Bernini (1598-1680), geniaal beeldhouwer, van kindsbeen af favoriet van het pauselijke hof en de belangrijkste families in Rome, eigent zich langzaam maar zeker alle belangrijke artistieke opdrachten toe, ook in de architectuur. Hij is de hoveling bij uitstek, de kunstenaar die zich graag naar de wensen van zijn opdrachtgever plooit. De gebouwen van zijn hand zijn schatplichtig aan de stijl van Palladio en andere meesters van het Cinquecento, en dienen de representatie van de macht. Hoe anders is Borromini (1599-1667): afkomstig uit de Ticino en opgeleid in het bouwbedrijf, ontpopt hij zich als architect in Rome, en werkt hij onder Carlo Maderno op de werven van de Sint-Pietersbasiliek en het Palazzo Barberini. Langzaam maar zeker verwezenlijkt hij een klein en idiosyncratisch oeuvre, evenzeer gekenmerkt door zijn unieke architectuur als door moeizame en conflictueuze bouwprocessen. Borromini's individualisme drijft hem uiteindelijk tot zelfmoord – een dramatische dood

Borromini's individualism ultimately drives him to suicide – a dramatic death that, as the climax of the feud, was perhaps written in the stars; Bernini died in bed of old age.

According to the same popular myth, the feud not only shaped Rome because B & B adorned the city with their typical creations, but also because the city was the arena of their rivalry. On the Piazza Navona, the figure on Bernini's Four River Fountain representing the Rio della Plata supposedly gazes in horror at the façade of the St Agnese church, partly designed by Borromini; the figure of the Nile hides his face in dismay. When Borromini demolished Bernini's first chapel of the Congregazione della Propaganda Fide, to replace it with a creation of his own, he allegedly decorated the façade – which faced Bernini's private palace – with a coat of arms carrying the ears of an ass, a reference to the popular nickname of the two small bell towers that Bernini had added to the Pantheon. Bernini replied by mounting a statue of an erect phallus on the façade of his house.

It is doubtful whether these legends are based on facts. Bernini was himself involved in the design and construction of St Agnese. Stanislao Frascchetti writes in his 1900 monograph that he had seen the phallus in question in the collection of Bernini's heirs, but nobody else has ever since. But is a fact the two protagonists got in each other's way. In *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini* (1999), Sabine Burbaum has collected the myths and the historical material concerning the artists' rivalry. The historical trajectory begins at St Peter's, where Borromini works for Carlo Maderno, a distant nephew. Maderno is in charge of the building site until his death in 1629. There the paths of our protagonists cross. After his election in 1623, pope Urban VIII Barberini (pope from 1623 to 1644) emphatically promotes Bernini as the artist who shall realise the artistic ambitions of his pontificate. Bernini was discovered as an exceptionally gifted sculptor at the court of pope Paul V Borghese (pope from 1605 to 1622), and is stimulated by Urban VIII to devote himself to painting and architecture as well. He is meant to become the second Michelangelo, and to complete, on behalf of Urban VIII, the grandest project of the Florentine artist: St Peter's. When Maderno

die als de climax van een vete misschien in de sterren stond geschreven, terwijl Bernini gewoon van ouderdom in zijn bed is gestorven.

Volgens dezelfde populaire mythe heeft deze rivaliteit het beeld van Rome niet alleen bepaald, omdat B & B de stad met hun typische creaties hebben vormgegeven, maar omdat de stad zelf de arena van hun rivaliteit was. Op de Piazza Navona zou de figuur die op Bernini's Vierstromenfontein de Rio de la Plata voorstelt, met afschuw naar de façade van de Sant'Agnesekerk kijken, deels van Borromini's hand; de figuur van de Nijl verbergt het hoofd in ongelof. Toen Borromini Bernini's eerste kapel van de Congregazione della Propaganda Fide afbrak om die door een eigen creatie te vervangen, zou hij de façade – recht tegenover Bernini's privé-palazzo – hebben voorzien van een wapenschild met ezelsoren, een spottende referentie aan de populaire bijnaam van de twee klokrentjes die Bernini op het Pantheon had gebouwd. Bernini riposteerde door de façade van zijn huis met een opgerichte fallus te decoreren.

Of al deze sporen echt betekenen wat de legende hen toeschrijft, valt te betwijfelen. Bernini was zelf bij het ontwerp en de bouw van de Sant'Agnese betrokken. Stanislao Frascchetti schrijft in zijn monografie uit 1900 dat hij die bewuste fallus in de collectie van Bernini's erfgenamen heeft gezien, maar niemand heeft dat sindsdien kunnen herhalen. Dat de twee protagonisten in elkaars vaarwater terecht zijn gekomen, staat echter vast. In *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini* (1999) heeft Sabine Burbaum de mythen en het materiaal over het kunstenaarsduel samengebracht. Het historische traject vangt aan in de Sint-Pieter, waar Borromini werkt voor Carlo Maderno, een verre neef van hem. Maderno leidt de bouwwerken tot zijn dood in 1629. Op die plek kruisen vervolgens de paden van Borromini en Bernini. Vanaf zijn verkiezing in 1623 promoot paus Urbanus VIII Barberini (pau van 1623 tot 1644) Bernini zeer nadrukkelijk als de kunstenaar die de artistieke ambities van zijn pontificaat moet realiseren. Bernini was als uitzonderlijk begaafd beeldhouwer ontdekt aan het hof van Paulus V Borghese (pau van 1605 tot 1622), en werd door Urbanus aangespoord om zich ook aan schilderkunst en architectuur te wijden. Op die manier moest hij de tweede Michelangelo worden, en voor Urbanus het grootste project van de Florentijnse kunstenaar afwerken: de Sint-Pieter. Na

dies Bernini, not Borromini, is named the new architect of the basilica.

At that time, the two future rivals collaborate intensely, and probably fruitfully, not just on the design and construction of the Baldacchino, the monumental bronze structure covering the papal altar underneath the dome of St Peter's, but also on Palazzo Barberini, the new residence of the papal family. In 1630 they jointly design the catafalque for Carlo Barberini, the brother of Urbanus VIII. Soon after, in 1634, Borromini receives his first independent commission: the design of San Carlo alle Quattro Fontane, perhaps thanks to the influence of Francesco Barberini, Urban's nephew (the church sits a stone's throw away from the new palace and Francesco funded the construction). According to slightly later biographical sources, the first tensions arise at this moment. Bernini would give Borromini too little credit or money (according to Francesco), or Borromini would take too many liberties with the good principles of architecture (according to Gianlorenzo).

The conflict truly erupts during the pontificate of Innocent X Pamphili (pope from 1644 to 1655), Urban's successor. The exceptionally long Barberini pontificate ends with a disastrous war and an economic crisis; under Urban the papal family amassed an unprecedented concentration of power and wealth. Innocent bans the Barberini and removes their favourites, including Bernini. The artist's decline culminates in the failure of the new bell towers for St Peter's, a project initiated under Urban. After construction of the southern tower, the portico in front of the church began to show cracks. Construction was halted, and ultimately the tower was taken down. The project that would have consecrated Bernini's fame as the sculptor, painter *and* architect of seventeenth-century Rome, as was proudly inscribed on the tower's foundation stone, now only symbolised his fall. In the trial following Bernini's failure, Borromini unrelentingly criticises Bernini, whom he accuses of understanding nothing of Maderno's building and its foundations. Borromini's construction drawings of St Peter's, intended to reveal the problem, are perhaps the most eloquent historical sources about the rivalry; in her analysis of these documents (in *Bernini and the Bell Towers: Architecture*

Maderno's dood wordt dus niet Borromini, maar Bernini als architect van de basiliek aangesteld.

Op dat moment werken de twee toekomstige rivalen intensief en waarschijnlijk ook productief samen, niet alleen aan het ontwerp en de bouw van het Baldacchino, het monumentale bronzen baldakijn boven het altaar onder de koepel van de Sint-Pieter, maar ook aan het Palazzo Barberini, de nieuwe residentie van de pauselijke familie. In 1630 ontwerpen ze samen de katafalk van Carlo Barberini, de broer van Urbanus VIII. Kort daarna, in 1634, krijgt Borromini zijn eerste onafhankelijke opdracht: het ontwerp van de San Carlo alle Quattro Fontane, waarschijnlijk dankzij bemiddeling van Francesco Barberini, Urbanus' neef (het kerkje bevindt zich op een steenworp afstand van het nieuwe familiepaleis en Francesco was de patroon van het project). Volgens iets latere biografische bronnen doen de eerste spanningen zich op dit moment voor. Bernini zou Borromini te weinig krediet schenken of geld geven (volgens Francesco), of Borromini zou te veel afwijken van de goede principes van de architectuur (volgens Gianlorenzo).

Het conflict barst los tijdens het pontificaat van Innocentius X Pamphili (paus van 1644 tot 1655), opvolger van Urbanus. Het uitzonderlijk lange Barberini-pontificaat eindigt met een desastreuze oorlog en een economische crisis; onder Urbanus had de concentratie aan macht en rijkdom in de pauselijke familie ongekende hoogten bereikt. Innocentius verbant de Barberini en degradeert hun favorieten, onder wie Bernini. Zijn neergang culmineert in de mislukking van de klokkentorens van de Sint-Pieter, een project dat was begonnen onder Urbanus. Nadat de zuidelijke toren was opgebouwd, begon de porticus voor de kerk te scheuren. De bouw werd stilgelegd en de toren werd uiteindelijk afgebroken. De gebouwen die Bernini's roem als beeldhouwer, schilder én architect van het zeventiende-eeuwse Rome moesten vestigen, zoals trots stond verkondigd op de funderingssteen van de eerste toren, symboliseren nog slechts zijn val. In het proces dat op deze blamage volgt, levert Borromini genadeloos kritiek op Bernini, die niets begrepen zou hebben van Maderno's gebouw en funderingen. Borromini's constructietekeningen van de toestand van de Sint-Pieter, die het probleem moeten blootleggen, zijn misschien wel de meest sprekende historische bronnen over de rivaliteit; in haar analyse van deze documenten (in: *Bernini and the Bell Towers:*

and *Politics at the Vatican* from 2002), Sarah McPhee shows how Borromini subtly casts Bernini's intervention in a bad light, in order to unmask him as an incapable architect. Soon after this Borromini himself acquires the commission to restore St John in the Lateran, the bishop's church of Rome.

Bernini, however, rises from his fall, and he acquires the prestigious commission for the Trevi Fountain, the central monument on the Piazza di Trevi, where the Pamphili are building their family palace and church. Borromini's proposal is not even taken into consideration. Bernini resumes work on St Peter's and completes the decoration of the nave. Under Innocent's successor, Alexander VII Chigi (pope from 1655 to 1667), both architects earn success. As mentioned, Borromini demolishes Bernini's chapel in the complex of the Propaganda Fide to realise a larger design; Bernini builds – according to an oval ground plan very similar to that of the destroyed chapel – the church of Sant'Andrea al'Quirinale for the Jesuit novitiate, a project for which Borromini had proposed a design earlier.

It thus seems clear that the collaboration of the 1620s and 1630s led to friction, which blossomed into a fully-fledged conflict during the pontificate of Innocent X. But what does this rivalry tell us about Roman architecture in the seventeenth century? What does the conflict mean for the Baroque? The most important and accessible sources about the rivalry are biographical: the two biographies of Bernini published shortly after his death on the basis of material that had been gathered during his lifetime under supervision of his sons (the biography by Filippo Baldinucci of 1682 and that by Domenico Bernini, Gianlorenzo's youngest son, of 1713); the report of Bernini's stay in Paris in 1665 by Paul Fréart de Chantelou (not published until the late nineteenth century); the biography of Borromini by his nephew Bernardo Castelli, used by Filippo Baldinucci as the basis of his own *Vita* of Borromini; and snippets in a number of manuscripts. Especially in Domenico Bernini's biography, the rivalry decisively structures the narrative: the Baldacchino is cast as the ultimate proof of Bernini's capacity to bend the rules of architecture judiciously, as opposed to Borromini's 'Gothic' lack of architectural discipline. Bernini's fall in the 1640s

Architecture and Politics at the Vatican uit 2002), toont Sarah McPhee hoe Borromini Bernini's interventie subtiel in een ongunstig daglicht plaatst, en hem ontmaskert als een onbekwaam architect. Even later verwerft hij zelf de opdracht om San Giovanni in Laterano te restaureren, de bisschopskerk van Rome.

Bernini klimt echter uit het dal, en verwerft de prestigieuze opdracht voor de Trevifontein, het centrale monument op de Piazza di Trevi waar de Pamphili hun familiepaleis en -kerk bouwen. Borromini's voorstel komt niet eens in aanmerking. Bernini gaat weer aan de slag in de Sint-Pieter en werkt de decoratie van het schip af. Onder de opvolger van Innocentius, Alexander VII Chigi (pauze van 1655 tot 1667), scoren beide architecten successen. Zoals vermeld, breekt Borromini Bernini's kapel in het complex van de Propaganda Fide af om een groter ontwerp te realiseren; Bernini bouwt – volgens hetzelfde dwars-ovalen grondplan als de afgebroken kapel – de Sant'Andrea al Quirinale voor het noviciaat van de jezuïeten, een project waarvoor Borromini eerder een ontwerp had gemaakt.

Het lijkt dus vast te staan dat de samenwerking in de jaren 1620-1630 tot een frictie heeft geleid, die tijdens het pontificaat van Innocentius X is uitgedomd in een openlijk conflict. Maar welk inzicht verschaft die rivaliteit over de Romeinse architectuur van de zeventiende eeuw? Wat betekent het conflict voor de Barok?

De belangrijkste en meest toegankelijke historische bronnen over de rivaliteit zijn biografisch: de twee biografieën van Bernini die kort na zijn dood verschenen, op basis van materiaal dat nog tijdens zijn leven werd verzameld onder supervisie van zijn zonen (de biografie van Filippo Baldinucci uit 1682 en die van Domenico Bernini, Gianlorenzo's jongste zoon, uit 1713); het verslag van Bernini's verblijf in Parijs in 1665 door Paul Fréart de Chantelou (pas uitgegeven aan het eind van de negentiende eeuw); de biografie van Borromini door zijn neef Bernardo Castelli, waar Filippo Baldinucci dan weer zijn *Vita* op heeft gebaseerd; en losse fragmenten in een aantal manuscripten. Met name in Domenico Bernini's biografie speelt de rivaliteit een doorslaggevende rol: het Baldacchino wordt voorgesteld als het ultieme bewijs van Bernini's vermogen om de regels van de architectuur oordeelkundig om te buigen, in tegenstelling tot Borromini's 'gotische' gebrek aan architectonische

is attributed to Borromini's evil manipulations, and transformed into a living proof of Bernini's virtue. A long anecdote about Bernini's sure-handed intervention when the obelisk on the Four Rivers Fountain appears to flounder under the violence of a heavy storm is intended to illustrate his engineering skills with his mastery of a towering construction that he, and not Borromini, had been able to build.

These biographical annotations, probably reinforced by an oral tradition, are picked up in the equally biographical art literature of the eighteenth century. As such, these stories about the rivalry between two artists reinforce the biographical tendency inherent to the historiography of art since Vasari. The anecdotes turn Baroque Rome into a play of personalities: a complex historical situation with a plethora of actors becomes articulated from the perspective of the relationship between two protagonists. This perspective then seems to cover the entire historical reality. The rivalry not only promises to render Baroque Rome intelligible, the essence of the Baroque in Rome seems to coincide with the battle between Bernini and Borromini.

This distortion not only affects the popular and touristic gaze on Rome, but also the academic history of art and architecture. One of the most ferocious art historical controversies in the field of the last decades, between Irving Lavin and William Chandler Kirwin, concerned the question of which of the rivals was mainly responsible for the design of the Baldacchino, a problem that the literature on Bernini and Borromini has treated each from its own corner. Controversies such as these are partly about issues of hegemony and authority, both in the historical period under consideration (who was the most important, the most innovative, the most relevant artist?) and in an academic field or discipline. But subtending these issues there is another, related question: a Baroque written from Bernini's perspective will be different from a Borrominian Baroque. It is no coincidence that in Michel Butor's novel *La Modification* of 1957, the Rome of Borromini represents an alternative to the official, papal and ceremonial city that is traditionally associated with Bernini. The opposition of the artists can be attached to a large number of polarities that have been

discipline. De val van Bernini in het midden van de jaren 1640 wordt aan Borromini's machinaties toegeschreven, en getransformeerd tot een levend bewijs van Bernini's deugdzaamheid. Een lange anekdote over hoe Bernini doortastend optreedt, wanneer de obelisk op de Vierstromenfontein bij een hevige storm lijkt te wankelen, moet zijn ingenieurstantalent demonstren aan de hand van een torenhoge constructie die niet Borromini, maar hij had kunnen bouwen.

De biografische annotaties, vermengd met geruchten, worden meteen opgepikt in de eveneens biografisch georiënteerde kunstliteratuur van de achttiende eeuw. Met deze verhalen over de rivaliteit tussen twee kunstenaars wordt de biografische tendens, die sinds Vasari eigen is aan de kunstgeschiedschrijving, nog eens versterkt. De anekdotiek helpt om van het barokke Rome een spel van persoonlijkheden te maken: een complexe historische situatie met talrijke actoren wordt gearticuleerd vanuit het perspectief van de relatie tussen twee hoofdpersonages. Dat perspectief lijkt meteen de hele historische realiteit af te dekken. De rivaliteit belooft niet alleen het barokke Rome begrijpelijk te maken, de essentie van de Barok in Rome lijkt zelfs samen te vallen met de strijd tussen Bernini en Borromini.

Een dergelijke vertekening kleurt niet alleen de populaire en toeristische blik op Rome, maar ook de academische kunst- en architectuurgeschiedenis. Een van de meest venijnige kunsthistorische controverses in het veld van de laatste decennia, tussen Irving Lavin en William Chandler Kirwin, ging over de vraag aan wie van de twee rivalen het Baldacchino moet worden toegeschreven. Het is een probleem dat in de Bernini- en Borromini-literatuur telkens vanuit de eigen hoek wordt behandeld. Dit soort controverses draait deels om kwesties rond hegemonie en autoriteit, zowel in de historische periode zelf (wie was de belangrijkste, de meest vernieuwende, de meest relevante kunstenaar?) als in het academische veld. Maar daaronder zit een andere, maar sterk verwante kwestie: een Barok die vanuit Bernini's standpunt wordt beschreven en begrepen, zal anders zijn dan een Borrominische Barok. Het is niet toevallig dat in Michel Butor's roman *La Modification* uit 1957, het Rome van Borromini een alternatief vertegenwoordigt voor de officiële, pauselijke en plechtige stad die traditioneel met Bernini wordt geassocieerd.

associated with the Baroque over the course of the last century and a half. Is the Baroque catholic or hermetical? Does it stem from a courtly culture or did it contain the seed of modern individualism? Is it religious or scientific, orthodox or libertarian, popular or elitist? To a certain extent these polarities crystallise around the interpretation of the inheritance of Michelangelo: Is the seventeenth century shaped by architects of genius who have inherited the inventiveness and freedom of the master (Borromini), or by artists who have found the form of expression for important ideas and tendencies, such as the counterreformation and a new catholic humanism (Bernini)?

These two versions of the Baroque, connected respectively to Borromini and Bernini, have a different place in the history of architecture. Over the course of the twentieth century the Baroque of Borromini and Michelangelo has been used repeatedly as a model and an example, for instance in the oeuvre of Paolo Portoghesi and its interpretation by Christian Norberg-Schulz. Bernini's Baroque architecture has no modern followers, but Bernini is the central case for the rhetorical and theatrical interpretation of the Baroque developed from the 1950s onwards, which has deeply influenced by ideas about the relationship between spectacular or multimedia spaces and architecture. With that, the rivalry between Bernini and Borromini also gives shape to the various self-images at the disposal of twentieth-century architects, which they can choose to embrace, wholeheartedly or not.

Aan de tegenstelling tussen de kunstenaars laat zich een hele reeks polariteiten koppelen, die de afgelopen anderhalve eeuw met de Barok is verbonden. Is de Barok katholiek of hermetisch? Komt ze voort uit een hofcultuur of is ze de kiem van het moderne individualisme? Is ze religieus of wetenschappelijk, orthodox of libertijns, populair of elitair? In zekere zin kristalliseren die polen rond de manier waarop de erfenis van Michelangelo wordt geïnterpreteerd: wordt de zeventiende eeuw bepaald door geniale architecten die de inventiviteit en vrijheid van de grootmeester hebben geërfd (Borromini), of door kunstenaars die de uitdrukkingsvorm hebben gevonden voor heersende denkbeelden of tendensen, zoals de contrareformatie en een nieuw katholiek humanisme (Bernini)?

Die twee versies van de Barok, verbonden met respectievelijk Borromini en Bernini, staan op een andere manier in de architectuurschiedenis. De Barok van Borromini en Michelangelo is in de loop van de twintigste eeuw herhaaldelijk ingezet als model en voorbeeld, onder meer in het oeuvre van Paolo Portoghesi en de interpretatie ervan door Christian Norberg-Schulz. Bernini's barok-architectuur heeft geen moderne volgelingen gekend, maar Bernini is wel de centrale casus in de retorische en theatrale interpretatie van de Barok die vanaf de jaren 1950 opgang maakt, en die doorwerkt in allerlei ideeën over spectaculaire of multimediale ruimtelijkheid. Daarmee geeft de rivaliteit tussen Bernini en Borromini ook vorm aan de verschillende zelfbeelden waarover twintigste-eeuwse architecten kunnen beschikken en die ze al dan niet gretig omarmen.

