



Fig. 1. Leopold Robert: San Paolo fuori le mura efter branden. 1825. Olie på lærred. Thorvaldsens Museum.

DA SAN PAOLO FUORI LE MURA BRÆNDTE

O, dass man St. Paul nie wiederaufbaute! In seinen Trümmern lebt die hohe Gestalt der Vergangenheit unsterblich fort, und unsre Zeit kann sie nicht wiederherstellen.

Friederike Brun

Når man læser visse rejseberetninger fra Rom på Thorvaldsens tid kan det overraske at den gamle basilika San Paolo fuori le mura stadig indgik som et væsentligt programpunkt på de rejsendes dannelsessture i den romerske omegn. Området den lå i var øde og ikke særlig indbydende. Grevinde Borkowskas dagbog, »Quelques souvenirs d'Italie«, som antagelig blev skrevet under et besøg i 1816-17 rummer et par afsvalende bemærkninger om stemningen derude, få kilometer fra Roms centrum: »Den usunde luft, den såkaldte *aria sospetta*, er dominerende en stor del af året, og munkene i klosteret San Paolo hører til de meget få, der bor herude i det vældige, øde område«. ¹ Også Stendhal er advarende i sin omtale af kirken. Det tilstødende kloster fortjener rigtig nok et besøg, men San Paolo er ikke særlig bemærkelsesværdig af ydre, »og luften i området er så usund, at munkene som fører tilsyn med kirken, er tvunget til at forlade den hvert år fra maj måned. De fem eller seks stakler, som bliver tilbage, får altid feberen«. ²

Friederike Brun, der aldrig kan besøge San Paolo uden en let gysen, rammer sikkert ganske præcist den egentlige stemning af noget på en gang forfaldent og storladent, øde og ophøjet, når hun i sin dagbog fra Rom beskriver sine følelser ved mødet med kirken: »Ensom ligger den grå, ærværdige basilika, og man slås uvilkårligt med tavshed, når man træder ind i den. En kold vind står dig i møde fra det store rum og synes, næsten levende, at blæse igennem den høje søjleskov«. Oplevelsen af »dette tempels skræmmende majestæt«, ja overhovedet Rom, stemmer hende ved denne lejlighed til dybeste melankoli. »Men kan det vel være anderledes, her hvor ingen nutid lever, og kun fortiden taler?« ³

Alligevel indgår San Paolo øjensynligt på listen over seværdighederne

i Roms omegn, og der ville kunne opstilles et ganske prominent katalog over de besøgende fra Goethe og frem til P.V.Kernell, som i dagbøger har givet udtryk for både interesse og begejstring over mødet med den gamle basilika. Goethe aflægger den et besøg efter at have været forbi det nærliggende Abbazia delle Tre Fontane og for ham som for de fleste andre er kirken først og fremmest et monument, der rummer herlige mindelser om antikken; det er frem for alt de imponerende søjlerækker i midtskibet, interessen og beundringen gælder. Et stik af Piranesi fra 1770 giver et indtryk af kirkens indre som Goethe kunne se den (fig. 2).

Men selv fortiden hørte op med at tale natten mellem den 15. og 16. juli 1823, da store dele af kirken på få timer brændte ned til grunden. Katastrofen var af en sådan karakter, at man skønnede det forsvarligst at holde den alvorligt syge, allerede dødsmærkede pave Pius VII i uvidenhed om den. Den 20. august døde han, og det lykkedes kardinal Consalvi, der kort efter bestilte pavens gravmonument til Peterskirken hos Thorvaldsen, at holde branden hemmelig for ham til det sidste.

Trods tiltagende forfald og århundreders lapperier og restaureringer af blandet kvalitet var San Paolo jo stadig et af Romerkirkens ærværdigste monumenter. Kirkens kuriøse beliggenhed uden for Roms mure, tæt ved via Ostiense, på et sumpet, lavtliggende terræn nær Tiberen, som i middelalderen gang på gang gik over sine bredder og satte store dele af kirken under vand, antyder allerede at ganske specielle overvejelser må have ligget bag kirkens stiftelse. Udgravninger omkring kirken og nu frilagte partier viser at den er lagt ind over en del af en nekropol, der har stødt op til via Ostiense. Her, ikke så langt fra Tre Fontane, det traditionelle sted for Pauli martyrdød, har der været en grav, som ikke selv har kunnet røres, men som har været af en sådan betydning, at den har dikteret basilikaens placering, hvor besværlig og upraktisk den end måtte være. Bag denne nære tilknytning mellem kirke og grav ligger en overordentlig stærk forestilling om at det var selve apostlens gravsted, man her havde identificeret.⁴

Selv om ødelæggelsen ikke var total efter branden i 1823 betød den en så godt som definitiv afslutning på den oldkristne basilikas historie. Lynnedslag, jordskælv, saracenernes plyndringer og ødelæggelser i 846, *Sacco di Roma* i 1527, var noget af det der havde truet den historiske bygning gennem århundrederne, [og som havde krævet mindre indgreb i form af restaureringer og ændringer uden at den forandredes afgørende. På baggrund



Fig. 2. G. B. Piranesi: San Paolo fuori le mura, interiør. Radering i »Vedute di Roma« 1770.

Den kgl. Kobberstiksamling.

af basilikaens ærværdige historie og betydningsfulde placering blandt Romerkirkens talrige monumenter bliver kardinal Consalvis forsøg på at skåne Pius VII for meddelelsen om den katastrofale brand fuldt forståelig så meget mere som paven også havde en rent personlig affektion for den. Man kan overraskes over at det lykkedes, for branden har været et af øjeblikkets store samtaleemner og Rom har svirret med rygter og formodninger om dens opståen.

Velkendt er Stendhals beskrivelse i »Promenades dans Rome« under datoen 4. juli 1828: »Jeg besøgte San Paolo dagen efter branden og fandt der en streng skønhed, et *tragediens stempel* som i de skønne kunster kun Mozarts musik kan give en forestilling om. Alt bar præg af den skræk og forvirring, som denne ulykkelige begivenhed havde forårsaget; kirken var fuld af rygende sorte og forkullede bjælker, store brudstykker af søjler flækket fra øverst til nederst truede med at falde ved den mindste rystelse. Romerne, der fyldte kirken, var bestyrte. – Det er et af de smukkeste syn, jeg nogensinde har set; det alene var rejsen værd til Rom 1823 og opvejede alle de ubehageligheder, statens agenter udsatte én for ...«⁵

Stendhal tillader sig her en rendyrket æstetisk betragtning, som han måske ville have modificeret hvis han virkelig havde været på stedet *le lendemain de l'incendie*. Det hele er en tilsnigelse, for dagen efter branden sad Stendhal i Paris, og han kom først til Rom i december måned.⁶ Beskrivelsen, som ikke er ueffen, er typisk for Stendhals undertiden meget frie omgang med kendsgerningerne, men det gør jo ikke hans »Promenades« mindre underholdende. En præcis redegørelse for begivenheden får man imidlertid ved at gå til Carlo Fea, en af tidens mere fremtrædende antikvarer og arkæologer og iøvrigt en tid »Presidente« for Capitolmuseet. Han foretog efter branden en række studier i kirkens historie, som blev fremlagt ved et møde i Accademia Archeologica den 27. januar 1825 og derefter udgivet i en lille pjece, som også fandt vejen til Thorvaldsens bibliotek. Efter en nøgtern og prisværdigt fyldig gennemgang af kirken og dens historie kommer han til den ulykkelige begivenhed:

»Ma! oh Dio!! Imedens var istandsættelsen af den omtalte hvælvingsskæppe og af alle tagene blevet fortsat i nogle år ved Hans Hellighed Pius VII's gavmildhed (han havde været munk dér og følte det som sin pligt). Unge letsindige håndværksmænd arbejdede med tin, og ved deres utilgivelige forsømmelighed blev om aftenen den 15. juli i dette år 1823 en ildpande med gløder efterladt på det største tag nær facaden på solopgangssiden; måske har vinden i denne højde ført nogle gnister med, der har kunnet trænge ned i totter af tørt græs og i fuglereder ovenover udtørret træ; med uforklarlig hastighed lå midtskibets tag, loftets nederunderliggende bjælkekonstruktion, korsskæringens tag og dens hvælvingsskæppe brændende på gulvet ved midnatstide; og ilden og den meget voldsomme udstråling, som ikke straks og i tide blev slukket med vand (der, ligesom i 1115 fandtes til alle sider), hvilket jeg indstændigt tilrådede, brændte næsten alle de smukke søjler til kalk, der iblandt de to store under triumfbuen, de i korsskæringen, og der forårsagedes stor skade på det store alter og på de mindre i selve korsskæringen«.⁷

Man kan også måle begivenhedens karat på rygtesmederiets omfang og fantasifuldhed. Dottore Carlo Feas bitterhed over håndværkernes tankeløshed forstyrrer iøvrigt ikke fremstillingens saglighed, men von Bunsen refererer et hadefuldt rygte: »Det er ad rettens vej blevet bevist, at de to blikkenslagere var fulde og at den ene havde kastet kulbækkenet i hovedet på den anden; ja, kæden som bækkenet var fæstnet med, er blevet fundet i ruinerne i skibet – men romerne hævder, eller vil i det mindste



Fig. 3. Bartolomeo Pinelli: San Paolo fuori le mura, efter branden. Akvarel. Ejer ubekendt.

ikke uden videre indrømme det urimelige i påstanden om, at det er jøderne (alias englænderne, alias jøderne forklædte som englændere, altså: stadig jøder eller kættere) som står bag ildspåsættelsen«. ⁸

Den brandhærgede ruin tiltrak utallige besøgende. Blandt dem var ikke så få kunstnere som havde skitseblokken med; af dem havde flere været på pletten umiddelbart efter branden og en lang række skitser, tegninger og stik giver, når de sammenholdes, et meget præcist billede af brandens omfang og kirkens forfatning efter den. En stor del af materialet kan i dag beses i klosteret, og et katalog over, hvad der kom ud af kunstnernes møde med ruinen, ville blive omfattende.

Velkendt og ofte reproduceret er Bartolomeo Pinellis tegning, hvor ruinen er set fra vest ned gennem midtskibet mod det nogenlunde velbevarede østparti. Det meste af den nordlige midtskibsmur er styrtet og ligger sammen med forkullede tagspær i en mægtig dyng. Små, ivrigt gestikulerende figurer i forgrunden, gendarmen og nysgerrige besøgende med et par hunde, understreger arkitekturens imponerende proportioner (fig. 3).

I sit store kobberværk »Le Antichità«, medtog Luigi Rossini som afslutning fire anselige stik fra 1823, der tilsammen giver den måske mest indgående beskrivelse af status quo. Værkets planche 98 er i det store og hele identisk med Pinellis tegning, men synsvinklen er ændret en smule, så opmærksomheden mere samles om den nogenlunde bevarede sydlige midtskibsmur, der ikke er styrtet sammen til trods for at i hvert fald fire af de bærende søjler er faldet og flere andre er stærkt medtagne. Rossini gør ret omhyggeligt rede for midtskibsvæggens gammeltestamentlige scener (flere af dem kan identificeres) og det dekorative system, de er komponeret ind i. Den følgende planche 99 viser ruinen fra den modsatte ende, fra apsis, gennem triumfbuen og skråt ned mod det ødelagte nordlige sideskib, der skimtes bag Arnolfo di Cambios endnu stående alterciborium. Planche 100 er igen set fra vest, denne gang inde fra det ødelagte sideskib; man ser hen over den kæmpemæssige dyng af murbrokker mod triumfbuens mosaikker og korpartiet med apsis bagved. Rossinis sidste stik, planche 101, giver et vue fra det nordligste sideskibs østlige del – hvor tagkonstruktionen endnu er delvis bevaret – ind i midtskibet og en del af det sydlige tværskib (fig. 4).

Et hurtigt blik på, hvad der ellers er af tegninger og stik, fortæller om ikke andet at det foretrukne motiv var ruinen set fra indgangsvæggen op gennem midtskibet, omtrent svarende til Pinellis opfattelse. Sådan får vi også San Paolo i et stik af Giuseppe Ferrante Perry, der ligesom Stendhals beskrivelse må være lidt af en tilsnigelse: uden at meddele nogen anden tidligere fase af ruintilstanden end den ovenfor skitserede, gives der et indtryk af selve branden. Det er mørk nat og det brænder stadig kraftigt i den store bunke murbrokker i midtskibet mens tæt røg trækker lavt op over det udbrændte nordlige sideskib. Korpartiet er kraftigt oplyst indefra af branden i tagspærene, og gennem forrevne skyer anes månen.⁹ Næsten overensstemmende med Pinellis tegning er et stik af G. Balzar,¹⁰ og endnu i 1827 møder vi San Paolo på samme måde i et smukt lysfyldt og atmosfæremættet stik af arkitekten Antonio Sarti, der har ladet det nu næsten helt ryddede gulv fungere som scene for en række dramatisk gestikulerende figurer, alle mere eller mindre nærgående kopier efter Rafael.¹¹ Meget vigtig i denne sammenhæng er den opmåling af ruinen, Angiolo Uggeri¹² foretog kort efter branden - og som endnu findes i Thorvaldsens bogsamling - bl.a. fordi Uggeri i den resulterende grundplan gør rede for hvilke søjler der er faldet i midtskibsarkaderne (fig. 5).

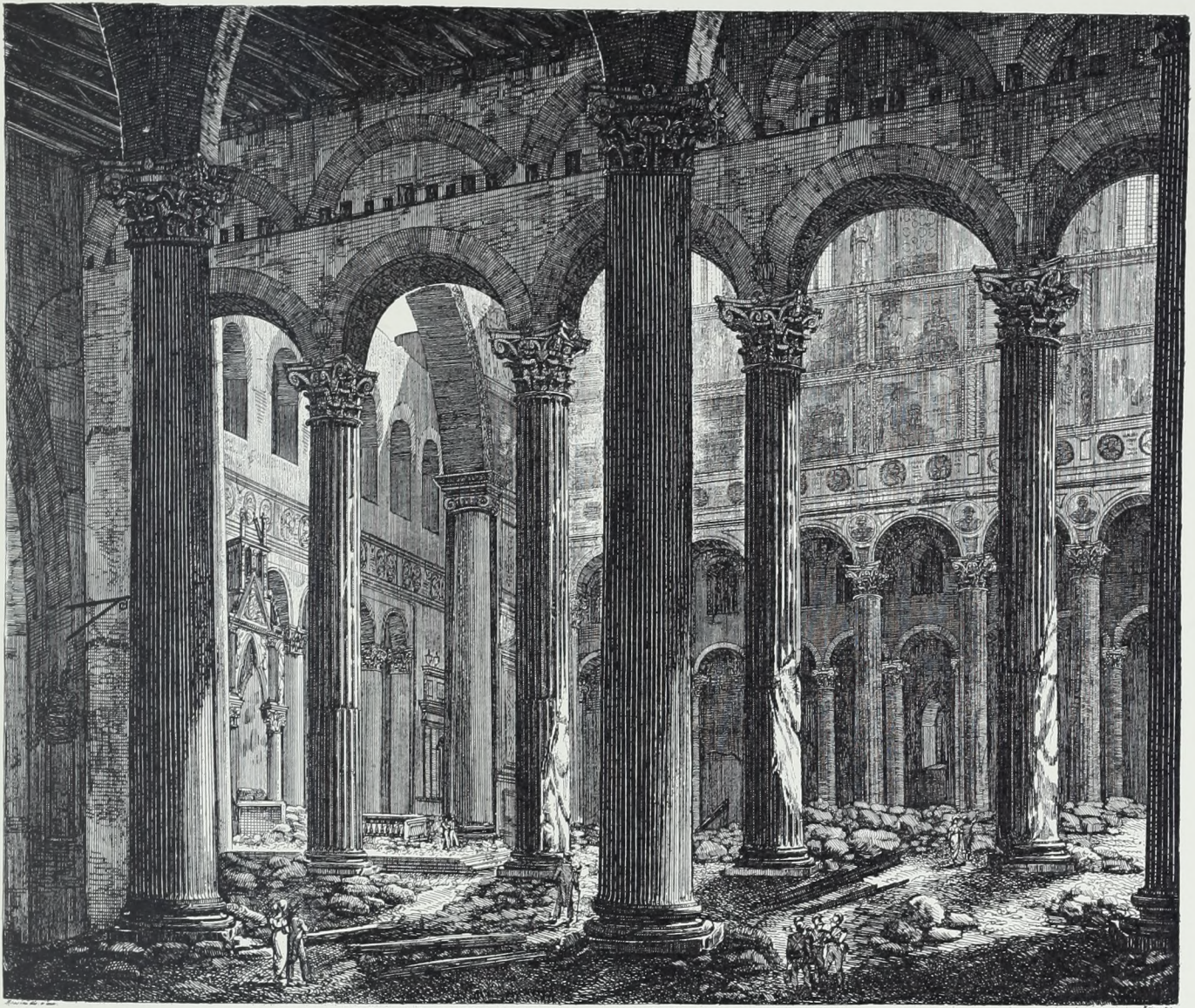


Fig. 4. Luigi Rossini: San Paolo fuori le mura efter branden. Stik i »Le Antichità Romane«. 1823.

Også i Thorvaldsens samlinger findes der betydelige vidnesbyrd om branden: en tegning af Antonio Aquaroni (fig. 6) og et maleri af Leopold Robert (fig. 1), der på interessant måde repræsenterer to forskellige synspunkter på ruinen – bogstaveligt, idet Robert ser den fra vest, mens Aquaroni ser den fra apsis i øst, og i overført betydning, idet Robert står med en rent malerisk interesse i ruinmotivets, mens Aquaroni opmærksomt og nøjeregnende registrerer detaljerne med en arkæologs interesse for ruinen som historisk monument – iøvrigt uden at dette fortynder tegningens kunstneriske gehalt.

På Aquaronis tegning¹³ er motivet set fra omtrent samme standpunkt, som Rossini benyttede, da han til »Le Antichità Romane« udførte stikket betegnet: *Veduta della rovina del gran Arco trionfale della nave traversa, ove è la Confessione di S. Paolo fuori le mura* (værkets planche 99). Titlen er i hoved-

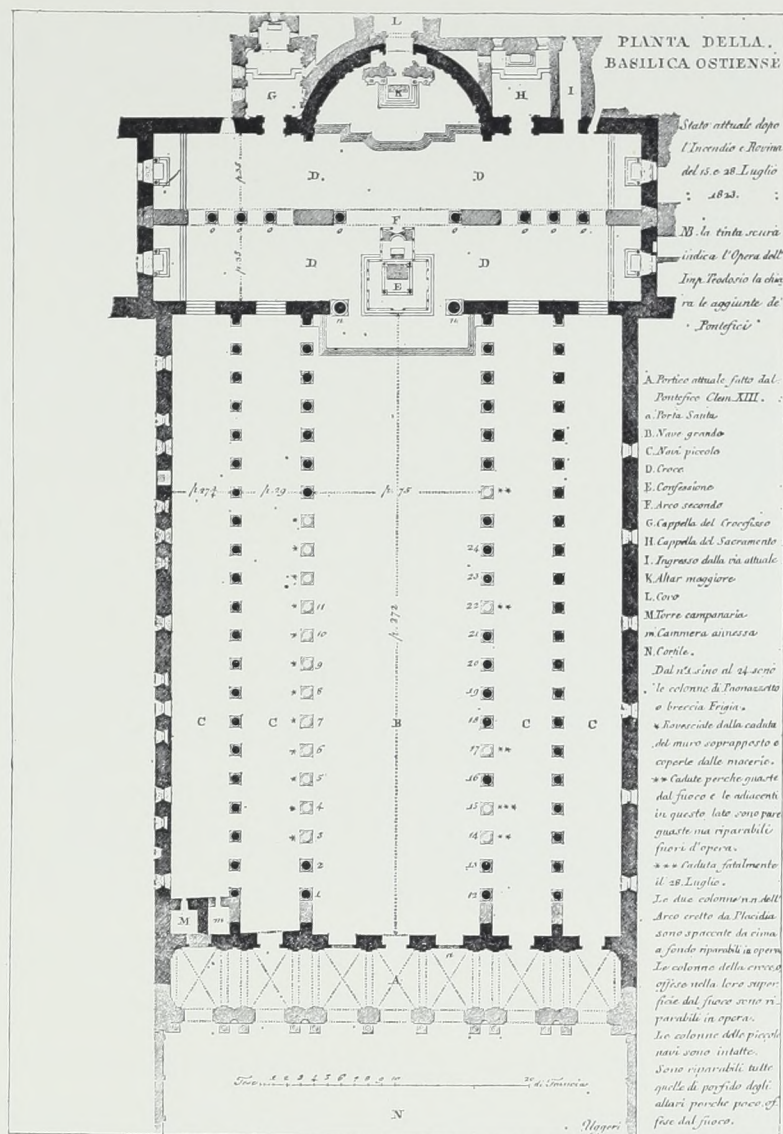
sagen også dækkende for Aquaronis tegning, men mens Rossini er mest optaget af selve det centrale korparti med Arnolfos alterciborium og bagsiden af triumfbuen, har Aquaroni stillet sig lidt til den ene side inde i apsis så han får friere udsyn. Hans beskrivelse omfatter det meste af det nordlige tværskib. Dermed opnås bl.a. fuld klarhed over et af de mere kuriøse træk ved San Paolos arkitektur, som oftest ikke er blevet bemærket i de andre gengivelser af kirken fra denne tid: den har tilsyneladende dobbelt tværskib, idet dette er delt med en mur i sin egen længdeakse. Fra kirkens indgangsparti bemærkes denne ekstra mur knap nok, fordi arkaden over det centrale korparti temmelig nøjagtigt følger triumfbuens kurvatur og nærmest virker som en fordobling af den.

Det fremgår af Aquaronis tegning at denne ekstra mur i tværskibet, som er et urimeligt træk i den oldkristne basilikas historie, er en lokal nødløsning, en sekundær tilføjelse udelukkende med den funktion at understøtte tværskibets meget kraftige tagkonstruktion. Foranstaltningen har været mere nødvendig her end i nogen af de andre basilikaer af samme type (den gamle Peterskirke, S. Giovanni in Laterano), da San Paolo har haft et betydelig bredere tværskib end disse (i forhold til langhuset ca. 1:3). Sammenholdt med Uggeris nøjagtige plan (fig. 5) bliver støttemurens konstruktion helt klar. Af hensyn til lyset og for at undgå en alt for massiv virkning var muren gennembrudt, foroven af seks rundbuede vinduer i hver side, forneden af en lille række arkader båret af to gange tre søjler. Her har man i vid udstrækning genanvendt antikke bygningsdele, de glatte søjleskafter kronet af korintiske kapitæler, og i den sekundære triumfbue – hvis man kan kalde den det – er der i lighed med den rigtige indsat to søjler, der over kapitælerne har fået tilføjet brudstykker af en fint udformet og rigt dekoreret arkitrav for at holde buen i samme højde som den egentlige triumfbue. Søjleskafter af tilsvarende kolossalt format har øjensynlig ikke været til disposition i anden omgang.

Den indsatte støttemur lader sig ikke umiddelbart datere og i hvert fald ikke på grundlag af Aquaronis tegning alene, hvor præcis den end måtte være i detaljerne. Imidlertid omtaler Liber Pontificalis en sådan konstruktion i kirken under pave Innocens II, hvilket giver en datering til årene 1130-43 – en datering som iøvrigt heller ikke modsiges af brugen af antikke bygningsdele.¹⁴

Sammenholdes Aquaronis tegning med Rossinis tilsvarende stik får vi også præcis besked om hvor omfattende – eller rettere, hvor lidt omfat-

Fig. 5. Angiolo Uggeri: Grundplan af San Paolo fuori le mura efter branden. 1823.



tende – skaderne var på Arnolfo di Cambios alterciborium, dateret 1285. Det slap i alt væsentligt uskadt, det nedstyrtende træværk har kun beskadiget de øverste partier. Et enkelt monument som stod i tværskibet og stadig er fuldstændig bevaret, giver iøvrigt en mulighed for at kontrollere Aquaronis troværdighed og præcision i detaljerne. Det er den omkring seks meter høje påskekandelaber, signeret Nicolaus de Angelo og Petrus Vassallettus, som kan dateres til omkring 1170 eller lidt senere. Den ses opstillet i støttemurens fjerneste intercolumnium, godt gemt af vejen og forlængst ude af brug. Hvor påskelyset engang blev anbragt, ses nu Chiaramontiernes emblem, de tre bjerge, med et kors på toppen. Inddelingen og forholdet mellem kandelabrens otte zoner, alle undtagen de to næstøverste figurative, er helt nøjagtigt gengivet hos Aquaroni.

Derimod lader det sig overraskende nok ikke gøre at få fat på de enkelte pavers identitet i arkitravens række af paveportrætter. Aquaroni har

nøjedes med at angive indskrifternes placering og hvor meget de fylder, og der er uventede uoverensstemmelser mellem hans og f.eks. Rossinis opfattelse af de enkelte fysiognomier. En nøjere redegørelse for dem må man søge andre steder. Mærkeligt nok, for begge de arkæologisk interesserede kunstnere er påfaldende optaget af at *beskrive* monumentet og dets tilstand, og hvor deres opfattelser er afvigende er der som regel ikke tale om andet end variationer, der kan forklares ved den forskellige teknik. Det ser dog ud til at Rossini har udvist større opmærksomhed over for de fjernestliggende enkeltheder. Han er omhyggeligere i sin redegørelse for vestvæggen, der ifølge kompositionen også indtager en væsentligere rolle i Rossinis stik end i Aquaronis tegning. I stikket spiller Rossini meget på den dystre og lukkede virkning, der fremkommer ved at rykke store dele af triumfbuen og den indbyggede støttemur i tværskibet tæt op mod billedets forgrundsplan. Kun triumfbuen åbner ud mod midtskibets rum og fri himmel og i modsætning til Aquaroni, der lader sin tegning udfolde sig i bredden, komponerer Rossini hele tiden med vertikaler: forgrundens monumentale søjler, ciboriets mørke profil mod den bevarede kolonnade i den nordlige midtskibsmur, og, som afslutning, vestvæggenes meget slanke og højrejste proportioner. Der gøres her meget ud af epitafierne mellem indgangsportene, og som følge af den vertikale accentuering bliver der plads til at markere et sæt aflastningsbuer mere, end Aquaroni angiver. Tilsvarende redegør Rossini omhyggeligere for campanilen, der anes bag ciboriet. Mere betydningsfuldt end disse småafvigelser er det, at Rossini gennem samtlige fire stik forvansker paveportrætternes indbyrdes rytme og placering i midtskibsvæggenes dekorative system. Den vertikale adskillelse mellem de enkelte gammeltestamentlige scener består af en dekorativ halvsøjle- og pilasterorden, som altid ligger præcist over midtskibssøjlerne. Bibelscenerne ligger således alle sammen over intercolumnierne, og det samme gør paveportrætterne, to og to. Sådan angiver også Rossini deres placering, men han overser at der er tale om en parvis tæt gruppering om pilastrene og halvsøjlerne. Rytmen angives overalt og meget pointeret af Aquaroni.¹⁵ Bortset fra at Rossini her tilsyneladende konsekvent fejltolker en væsentlig detalje i midtskibets samlede dekorative system, som iøvrigt Piranesi heller ikke er helt nøjagtig med, viser igen en sammenligning med det øvrige materiale, at både Aquaronis og Rossinis opfattelser af ruinen har meget høj kildeværdi.

Fra et arkitekturhistorisk synspunkt må det vel siges at være heldigt

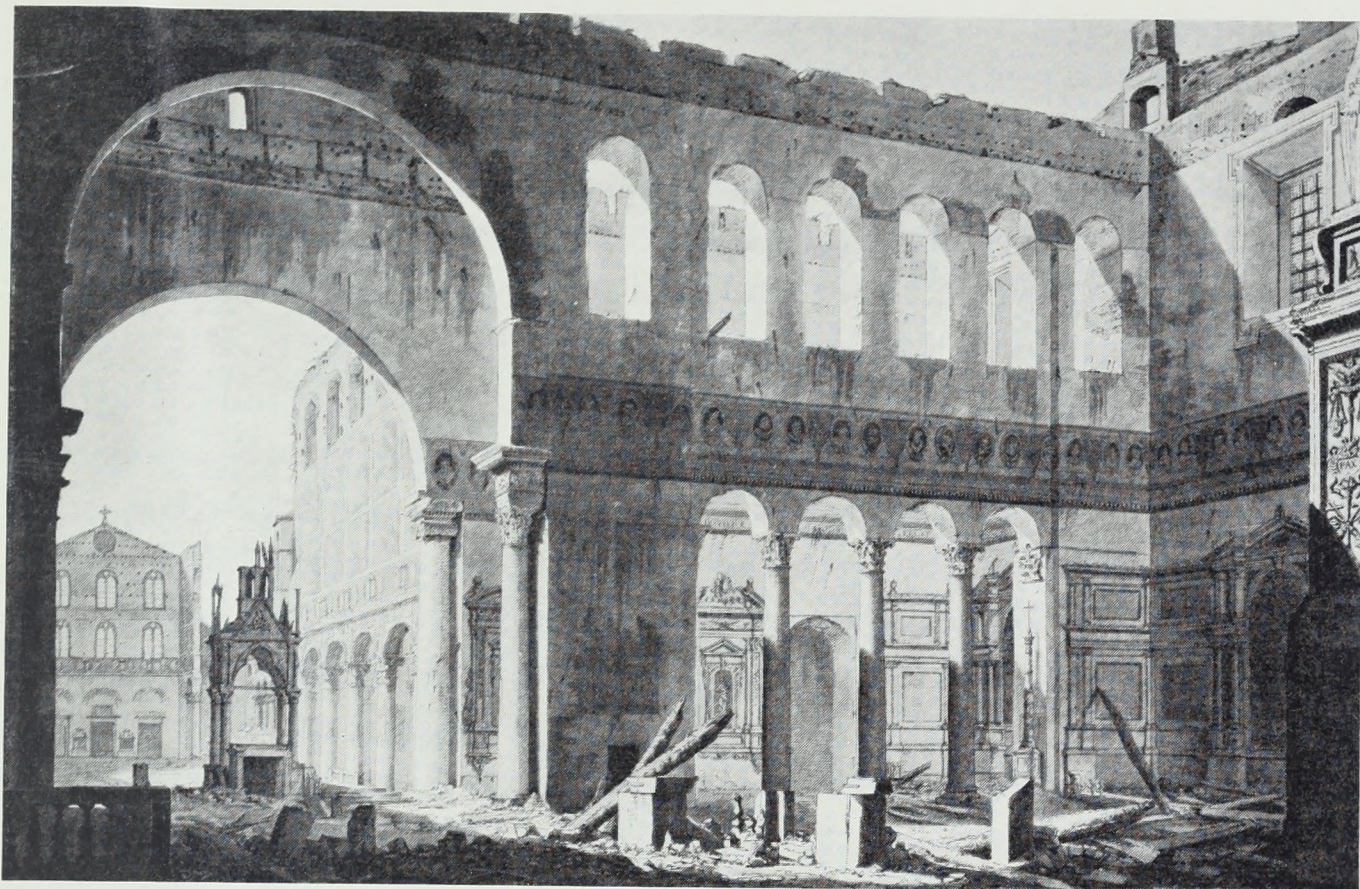


Fig. 6. Antonio Aquaroni: San Paolo fuori le mura efter branden. 1823. Pen og lavering.
Thorvaldsens Museum.

at en rekonstruktion af den oldkristne basilika ikke udelukkende er henvist til at støtte sig til de forskellige gengivelser af ruintilstanden. Foruden Piranesis stik (fig. 2), giver et maleri af G. P. Pannini (privatsamling i Wien) et fortræffeligt indtryk af det ubeskadigede kirkerum som helhed, og det er ydermere så heldigt at San Paolo blev beskrevet og opmålt i årene før branden. Først af italieneren N. M. Nicolai, der 1815 udgav værket »Della Basilica di San Paolo«, dernæst af to tyske arkitekter, I. G. Gutensohn og I. M. Knapp, der 1822 udgav et plancheværk, »Denkmale der Christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom vierten bis zum dreizehnten Jahrhundert«. Hele seks plancher – grundplan, tværsnit, interiører og rids af facade- og apsismosaik – giver et meget fuldstændigt billede af arkitekturen. Men deres unægtelig meget tørre redegørelser overflødiggør ikke Aquaronis og Rossinis detaljmættede og stofflige skildringer, der træder ind, hvor enkelte detaljer skal verificeres.

Af en anden karakter er Leopold Roberts maleri,¹⁶ der røber større interesse for, hvad ruinen har at byde på af maleriske muligheder end

for at give os sandheden om katastrofens indgreb i et historisk monument (fig. 1). Ifølge en af Roberts tidlige biografer, F. Feuillet de Conches, havde han været på stedet kort efter branden og udført flere forstudier til et maleri som blev signeret og dateret 1824.¹⁷ Et arkitekturmaleri af denne type lå i udkanten af hvad Robert plejede at give sig af med, men Feuillet de Conches citerer et brev fra Robert til vennen, maleren F. J. Navez, der viser at det har optaget ham: »Billedet er temmelig stort. Der er så at sige ingen figurer. Det har moret mig meget at arbejde med det, fordi det var noget helt nyt for mig at komponere med lige linjer og søjler ...«¹⁸

Et nøgternt og afromantiseret arkitekturmaleri har ikke rigtig ligget for Robert. Uden ligefrem at lade ruinen være det ydre påskud for et dramatisk sceneri à la den tidligere nævnte Perrys dystre og dunkle nattemstemning, hvor kun ilden og månen oplyste den udbrændte ruin, kan Robert dog ikke nære sig for at indføre lidt handling. Tæt brandrøg stiger op over det nordlige sideskib og hænger halvt opløst over korpartiet og tværskibet. I forgrunden haster to tilhyllede munke afsted med et bjærgget krucifiks, den bageste standser op, ligesom tøvende, for at kaste et blik over skulderen til midtskibets kaos af murbrokker og nedfaldne tag-spær. Deres aktion foregår ikke risikofrit, det brænder stadig i bjælkerne over dem og et af spærene er tilsyneladende på nippet til at falde.

Robert spiller velberegnet og med stor koloristisk effekt på sådanne detaljer. Det ulmer med kraftige, røde gløder i bjælkerne og i de forkuldele stumper på jorden mellem søjlen og de mørkkledte munke. Mod en helt klar, blå himmel står den blændende hvide sideskibsmur, belyst af solen som er nået et godt stykke over middagshøjde. Denne dagklarhed står i fint komponeret kontrast til den dramatiske, mørkere stemte forgrund samtidig med at det kraftigt markerede perspektiv fører ind til, og sluttes af, triumfbuen og dens mosaik, hvis detaljer træder klart frem i det skarpe sollys, der får guldgrunden til at skinne i en mættet, gylden tone.

Rimeligt nok har Robert undgået at svække billedets komposition med for mange forstyrrende detaljer. Hans billede har vel ikke nogen primær kildeværdi, men er dog i hovedtrækkene en helt pålidelig situationsrapport. Robert har valgt samme standpunkt som Rossini, da denne udførte det tredje af sine fire stik (planche 100) til værket »Le Antichità Romane«: helt nede ved vestvæggen i det første af de nordlige sideskibe – Robert dog så tilbagetrukket at han har fået det lidt med af tagkonstruktionen

der var bevaret helt nede ved vestenden og som lige netop kan skimtes til venstre for alterciboriet på Aquaronis tegning. Han gør rigtigt rede for midtskibets murkonstruktion med bl.a. aflastningsbuer over arkaderne ganske tilsvarende dem der ses på Rossinis stik (fig. 4); iøvrigt kan det nok hævdes at hans gengivelse af kapitælerne i sideskibsarkaden er meget tør og skematisk.

Der er nogenlunde enighed blandt kunstnerne om hvilke søjler i den sydlige midtskibsmur der er faldet og hvor meget der er styrtet sammen af den modsatte mur. Som også Uggeris plan (fig. 5) viser, stod der umiddelbart efter branden kun syv søjler tilbage i den østlige ende af den nordlige midtskibsmur og to i den vestlige. Som det også fremgår af Uggeris plan er den sidste arkade op mod vestvæggen muret til og både Aquaroni og Rossini (fuldstændigt på planche 100, knap så indlysende på planche 98, hvor ruinen ses fra midtskibet) får dette træk med. Det er imidlertid ikke tilfældet med Robert og Pinelli, der begge angiver to åbne bueslag og derfor antyder en mulighed for at de har været på stedet mens der endnu stod mere af muren. Dette er nok næppe tilfældet; Pinelli er ret flot i sin redegørelse for dette parti, bl.a. viser han to forskellige former for dekoration af bueslagenes underside, hvor de andre er enige om en tredje, et palmetlignende planteornament. Det er rigtigt at der gennem hele midtskibet er anvendt en vekslende ornamentik til bueslagenes underside, og både planteornamentet og det kassetteformede som Pinelli viser anvendes afvekslende med endnu et par andre. Men Pinelli står her ene mod både Rossini og Robert, hvis pålidelighed der ikke er grund til at tvivle på hvad dette parti af arkitekturen angår, sammenlign blot hans omhyggelige og præcise redegørelse for murværket umiddelbart ovenover.

Eksemplet viser endnu en gang at ingen af disse beretninger kan bære hele bevisbyrden alene, og at man kun kan forvisse sig om kirkens udseende og dekoration i dens sidste fase før branden ved at afveje samtlige detaljer, som de gengives af de forskellige kunstnere, mod hinanden. Endnu et par eksempler: den nøgterne Rossini gengiver triumfbuens mosaik – en Kristusmedaljon omgivet af de fire evangelistsymboler og de tilbedende Fireogtyve Ældste – som om den var intakt efter branden. Men både Pinelli og Robert viser nogenlunde overensstemmende – her er Robert pudsig nok den mest udførlige – omfattende skader. Det er især gået ud over de Fireogtyve Ældste, hvor store partier af mosaikken er

faldet ud. Dette ville unægtelig have været af stor interesse for et forsøg på at fastslå restaureringernes omfang, men en sådan undersøgelse er på forhånd overflødiggjort af at mosaikkerne både her og i apsis blev så godt som fuldstændig fornyet i midten af 1700-tallet, under Benedikt XIV. De var desuden hårdt restaurerede længe før den tid og havde altså selv inden branden kun en vis ikonografisk interesse. De var allerede da ikke meget andet end ufølsomme og forvrængede kopier af de mosaikker, som venetianske kunstnere havde udført i 1200-tallet.

Det er nok så overraskende, at man ikke kan blive enige om hvordan vinduerne i langhusets nord- og sydmur har set ud. Robert angiver meget omhyggeligt og tydeligt firkantede vinduesåbninger overalt – hvad der utvivlsomt også har været i første omgang – hvorimod Rossini (fig. 4) viser et spidsbuet vindue i sydvæggen. Pinelli anfører det samme for nordvæggens vedkommende (fig. 3). At man eventuelt har ændret på vinduerne ved at indsætte spidsbuer er ikke særlig overraskende i sig selv, derimod at det – hvis det virkelig er sket – er gjort på et så sent tidspunkt i bygningshistorie – hos Piranesi ser vi nemlig stadig de kvadratiske vinduer, og de indgår da også som et helt naturligt træk i Uggeris rekonstruktionsforslag, der var baseret på den opfattelse, at en genopførelse i videst mulig udstrækning skulle bygge på det bevarede.¹⁹

Aquaronis tegning i Thorvaldsens Museum har utvivlsomt dannet forlægget til et stik af Antonio Valli, der også angiver Aquaroni som tegner. Blot er der i stikversionen indføjet flere personer end på museets tegning. Et andet stik af Aquaroni med motiv fra San Paolo kendes også. I det, som både er tegnet og stukket af Aquaroni og dateret 16. juli 1823, er ruinen som sædvanlig set fra vestenden.

Desværre vides der intet om hvornår eller under hvilke omstændigheder Thorvaldsen har fået Aquaronis tegning. Med hensyn til Roberts maleri ved vi derimod at Thorvaldsen selv udtrykkeligt havde ønsket at erhverve det til sin samling. Allerede i 1822 havde han givet Robert bestilling på et maleri – iøvrigt en bestilling, som Robert satte pris på: den var ensbetydende med anerkendelse fra en af tidens største kunstnere.²⁰ Senere skal Thorvaldsen have besøgt Roberts atelier for at spørge til sit billede og ved den lejlighed have set maleriet af San Paolo efter branden, som han så bad om at få en replik af i noget større format.²¹ Det første, dateret 1824, kom i en franskmand, M. de Beauvoirs besiddelse, og er nu i museet i Neuchâtel. Ifølge Dorette Berthoud blev det overdraget Leo-

polds yngre bror, Aurèle, at udføre replikken til Thorvaldsen.²² Aurèle kom til Rom i 1822 efter at Leopold længe havde presset forældrene for en tilladelse til at lade ham tage afsted. Fra 1822 gentager Aurèle hovedparten af Leopolds produktion i tegninger, pen og sepia eller lignende teknikker. Disse gentagelser blev udført i lille format, som regel en fjerdedel eller en femtedel af originalens størrelse, og under Leopolds stadige tilsyn. Muligvis har han også selv givet en hjælpende hånd med på nogle af dem.²³ Leopold havde selv udført en række replikker af sine egne malerier, Feuillet de Conches og, efter ham, Charles Clément kender 14 gentagelser med mere eller mindre betydningsfulde variationer af »Femme du brigand veillant sur le sommeil de son mari«.

Disse replikker i lille format, som Leopold hele tiden har overvåget og stået som en omhyggelig vejleder for, var med Cléments ord af en »absolut troskab og blev udført med den alvor og samvittighedsfuldhed, som M. Aurèle Robert lagde i alt, han foretog sig«.²⁴ Leopold betragtede dette som en del af broderens kunstneriske uddannelse og håbede at det derefter ville blive muligt for Aurèle at rejse væk og komme på afstand af hans påvirkning når det håndværksmæssige grundlag på denne måde var lagt.

Det var altså sædvanlig praksis i Robertbrødrenes atelier at Aurèle i særlig grad gav sig af med at gentage broderens billeder og det er sikkert korrekt, at dette også er sket med den replik af San Paolo efter branden som Thorvaldsen havde bestilt til sin samling. Versionen i Thorvaldsens Museum er signeret 1825. Da Roberts første udgave øjensynlig var blevet solgt på et tidspunkt før 1825, er det måske Thorvaldsens version der udstilles i Palazzo Caffarellis store sal på Capitol i oktober-november 1828 i anledning af kronprinsen af Preussens besøg i Rom. I Christian Carl Josias Freiherr von Bunsens fortegnelse over udstillingen nævnes som nr. 77a: Robert (der ältere) Neufchateler, Inneres der Basilika St. Paul nach dem Brande. Og som nr. 77b finder vi Aurèle: Robert (der jüngere) Neufchateler med »Inneres von San Giovanni Laterano«.²⁵

Aurèles forbindelse med billedet – som Leopold altså har taget ansvaret for og signeret – synes bekræftet af to breve. I det første, dateret 5. april 1825 og stilet til Thorvaldsen, beder Leopold på grund af en broders forestående rejse om at få betaling for et billede, som Thorvaldsen havde bestilt.²⁶ I et brev fra Rom den 4. januar 1828 til baron Gérard fortæller Leopold at broderen Aurèle har udstillet et maleri af San Paolo

efter branden.²⁷ Der kan altså ikke være tale om udstillingen på Capitol i oktober-november samme år, men man må tro, at der er tale om samme billede.

Endnu ved denne tid står den udbrændte basilika stort set urørt. C.G. Carus aflægger et besøg derude den 25. maj 1828, men ruinen aflokkes kun en beskeden kommentar i hans ellers så fyldige dagbogsblade: »Bortset fra størrelsen og det ejendommelige syn af de vældige marmorsøjler der halvvejs var brændt til kalk fandt jeg ellers ikke noget særligt at bemærke om ruinerne«.²⁸

Genopbygningen af San Paolo blev en langsommelig affære, som ikke forløb uden konflikter. Modstridende ideer om hvilke retningslinjer der skulle følges forsinkede projekteringen. Der var røster der hævdede at kirken for en stor del ved restaurering kunne bevares i sin oprindelige skikkelse. Tidens interesse for og opfattelse af middelalderens arkitektur var ikke særlig betryggende funderet, selv om det nærmest må betragtes som en kuriositet når den engelske arkitekt A.W.Pugin (ovenikøbet med støtte fra to højtstående prælater i Vatikanet) luftede planer om at ombygge Peterskirken i gotisk stil.

Dårlig økonomi fremmede heller ikke sagen. Pius VII's efterfølger, Leo XII, udsender 1825 en encyklika »Ad plurimas atque gravissimas«, der maner til offervilje. Der nedsættes kommissioner, og der indgår en række forslag til genopbygningen og til løsningen af de praktiske problemer forbundet med den. Man gør sig tanker om hvor man skal finde egnet træ til den nye tagkonstruktion, hvordan transporten af materialer skal gennemføres osv. Angiolo Uggeri var sekretær i en kommission, der havde kardinal Della Somaglia som præsident, og af en rapport som de signerer og udsender omkring 1829 får man et godt indtryk af problemernes omfang.²⁹ Rapporten er baseret på Leo XII's beslutning om at lade San Paolo genopføre i så nær overensstemmelse med den gamle basilika som overhovedet muligt, hvilket må siges at være en lykkelig beslutning trods Giuseppe Valadiers mange udkast til en ny bygning, der nok inddrog det bevarede korparti i en plan der i store træk baseredes på en centralplan med længdeaksen markeret ved et stort atrium i det oprindelige midtskibs sted, men som helt tilslørede det oprindelige anlægs karakter.³⁰

Della Somaglia-kommissionen peger bl.a. på nødvendigheden af at finde en skov inden for pavestatens besiddelser, der er stor nok til at kunne levere de nødvendige mængder træ. Bedst egnet til formålet synes



Fig. 7. San Paolo fuori le mura. Interiør efter genopbygningen.

Camaldolesermunkenes skov ved Firenze at være. Her er træ både af den nødvendige kvalitet og kvantitet, og her er også prisen »absolut at foretrække«. Af økonomiske grunde foreslår kommissionen desuden at man opbygger en kalkbrænderiovn på stedet. Marmor og granit af forskellig kvalitet og udseende har været fremlagt for medlemmerne og der indhentes udtalelser om de forskellige sorters fortræffelighed hos Dottor Carpi, Professore di Minerologia. Problemet frem for alle andre har været søjlerne.

I midten af 1820'erne havde man taget mosaikken på triumfbuen ned og restaureret den nok engang, og omtrent samtidig trækkes paveportrætterne af midtskibsmurene og anbringes på lærred af maleren Pellegrino Succi *col suo particolar segreto*.³¹ Succis »hemmelige metode« har været en variant af den »sacco«- eller »strappo«-metode man i forfinet udgave benytter i dag og som man havde eksperimenteret med siden begyndelsen af 1700-tallet. Helt epokegørende har Succis arbejde altså ikke været, men de der praktiserede det har naturligvis vogtet over hånd-

teringens særlige teknik. At den allerede på Succis tid har været ganske flittigt i brug antyder en artikel i det florentinske tidsskrift »Antologia« fra 1825. Her argumenterer Leopoldo Cicognara kraftigt mod denne praksis; resultaterne var endnu ikke så gode, at de retfærdiggjorde aftrækning og flytning af freskerne.³² I grundprincippet er teknikken den samme nu som dengang og Succis har næppe afvejet meget fra den Elof Risebye og hans medarbejdere anvendte, da de trak Jørgen Sonnes frise af Thorvaldsens Museums ydermure for at give plads for Axel Saltos rekonstruktion.

I 1825 havde man antaget Pasquale Belli til arkitekt for genopførelsen, Pietro Camporese og Pietro Bosio tilknyttedes som medhjælpere. Arbejdet kommer endeligt i gang 1831, men allerede to år efter dør Belli og Luigi Poletti bliver ledende arkitekt. Kaptajn Dahlerup der i 1838 kommer til Italien for at hente Thorvaldsen hjem på fregatten »Rota« når under sit korte besøg i Rom at se San Paolo: »Vi vare i den afbrændte, men nu under Gienopførelse værende Paulskirke udenfor Byen, den største Kirke i Rom efter Peterskirken, ligesom den rimeligviis ogsaa i Riigdom, Skønhed og Pragt kun vil komme til at staa tilbage for denne. Vi saae et Antal prægtige, meget lange og tykke Granitsøiler, som Keiseren af Østerrig havde skiænket Kirken. Alle catholske Lande, ja selv Storsultanen, havde kappedes om at bidrage til Kirkens Gienopbyggelse ved rige Gaver, hvoriblandt mange Materialier af de sieldneste og kostbareste Steenarter«.³³

Den 3. oktober 1840 indvies tværskibet, og den 10. december 1854 indvier pave Pius IX ledsaget af 50 kardinaler, 40 ærkebiskopper og næsten 100 biskopper hele kirken. I størrelse og proportioner følger den sin oldkristne forgænger, der også indgår i Polettis version med en del oprindeligt murværk her og der. Der er ellers ikke meget i Polettis kølige, puristiske arkitektur, der opfordrer til at søge parallellerne i romerkirkens tidlige arkitekturhistorie. Interiøret virker meget trykket af det tunge kassetteloft og den tætstillede række af portrætter i medaljoner, der uden den tidligere rytmiske variation formidler overgangen mellem arkaderne og midtskibsmurenes nye dekorative orden efterlader et sterilt indtryk. Dette indtryk forstærkes i høj grad af materialebehandlingen: det blankpolerede gulv, de glatte søjler (hvor forgængerens var kannellerede) og væggenes stukkatur, får interiøret til at virke som om det var evigt nybonet (fig. 7).

Under sit besøg i Rom noterer den nøgterne og kritiske P.V.Kernell en besk bemærkning i sin dagbog: »»De gamla hade smak och vi hafva

sökt smak«. Detta Ehrensvärds omdöma är sant: man ser det med egna ögon i Rom». ³⁴ Bemærkningen går naturligvis på antikkens storhed og mangelen på samme i Kernells samtid, men det er fristende at overføre den på forholdet mellem forbillede og »kopi« i tilfældet San Paolo fuori le mura. Det giver også en vis mening set fra middelalderhistorikerens synspunkt, men tilslører en positiv vurdering af Polettis indsats i den samtidige arkitektur. Genopbygningen af den gamle basilika repræsenterer en af de vigtigste præstationer i italiensk arkitektur op mod midten af 1800-tallet. Poletti løser en bunden opgave, der ikke levner ham meget spillerum og det bør komme ham til gode når resultatet vurderes i sammenhæng med den samtidige nyklassicistiske arkitektur. Den oldkristne basilika, derimod, forstås og opleves bedst ud fra Panninis og Piranesis interiører og de mange skildringer af den brandhærgede ruin i 1823.

ØYSTEIN HJORT

Henvisninger

1. Emma Amadei (ed.): Roma in un diario inedito del primo Ottocento. Roma 1961, p. 24.
2. Stendhal: Promenades dans Rome. II, Paris 1926, p. 98.
3. Friederike Brun: Tagebuch über Rom. I, Zürich 1800, p. 16.
4. San Paolo repræsenterer en basilikatype som er karakteristisk for Rom til op i det 5. århundrede: den er femskibet med et smalt tværskib og apsis. Disse træk deler den med den gamle Peterskirke og S. Giovanni in Laterano. Typen gik af brug i Rom da San Paolo var færdigbygget (S. Maria Maggiore fik først sit tværskib i det 13. århundrede, og også i andre romerske basilikaer fra det 5. århundrede er tværskibet udeladt.)

Oprindelig har der næppe været andet end en beskeden gravbygning af den sædvanlige romerske type. Over graven bygges på Konstantin den Stores tid en lille vestvendt kirke, hvis format har været forbløffende mådeholdent i sammenligning med kejserens to andre romerske stiftelser, den gamle Peterskirke og S. Giovanni in Laterano. Misforholdet blev rettet 386, da de tre kejsere Valentinian, Theodosius og

Arkadius ved en fælles donation skabte grundlaget for en storslået nyopførelse. Den oprindelige, beskedne konstantinske basilika havde fået sin udformning og sit format dikteret af selve lokaliteten, d.v.s. kravet om alterets placering direkte over Pauli grav og iøvrigt med en begrænsning mod øst, som skyldtes via Ostiensens umiddelbare nærhed. Denne situation får også i nogen grad indflydelse på den nye basilika. Alterets placering over graven kan der ikke ændres ved, man kan stadig ikke forlænge bygningen mod øst og vælger derfor at vende den om, så den får apsis mod via Ostiense og facade mod vest.

Det oprindelige interiørs rige udsmykning giver Piranesis stik (fig. 2) et godt indtryk af. Midtskibets 40 søjler var af en gråhvid marmor, den såkaldte Paonazzo, kannellerede og med korintiske og komposite kapitæler. Sideskibsarkaderne blev båret af hver 20 søjler, mindre og med glatte søjleskafter, men også disse havde korintiske og komposite kapitæler, mens de to store glatte søjler, der bar triumfbuen, havde joniske kapitæler. Over midtskibsarkaderne løb i to rækker en omfattende serie af fresker: på

væggen til venstre for indgangen med scener fra Paulus' historie, på væggen til højre med scener fra Det gamle Testamente. Hele denne serie blev, med undtagelse af en mindre gruppe, malet op af Pietro Cavallini i de sidste årtier af det 13. århundrede. Sammen med den gammeltestamentlige cyklus i Peterskirken har den både formelt og ikonografisk været prototypen for senere udformninger og er bl.a. den fjerne forudsætning for udsmykningen af Underkirken i Assisi. Serien af paveportrætter i sviklerne over søjlerne og i en fortløbende medaljonfrise mellem arkaderne og den gammeltestamentlige cyklus er antagelig påbegyndt nogen tid efter at basilikaen stod færdig. Hen mod midten af det 5. århundrede blev triumfbuens mosaik restaureret – også den nuværende indskrift nævner kejserinde Galla Placidias navn. Apsismosaikken, der som hovedfremstilling har den tronende Kristus mellem til den ene side Paulus og Lukas, til den anden Peter og Andreas, følger som helhed den oprindelige, men blev iøvrigt fuldstændig fornyet af venetianske mosaikkunstnere i det 13. århundrede.

Generelt om den oldkristne basilika: F.W. Deichmann: *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel 1948, p. 31ff.; R. Krautheimer: *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965 (Pelican History of Art), p. 63ff. Specielt om forholdet mellem kirke og grav: E. Kirschbaum: *The Tombs of St. Peter and St. Paul*, London 1959, p. 165 ff. Den gammeltestamentlige cyklus i midtskibet kendes fra omhyggelige kopier fra det 17. århundrede (Rom, Vaticana, Barb.lat. 4406), gengivet i St. Waetzoldt: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964, fig. 328-408, endvidere: J. Garber: *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin 1918, og John White: *Cavallini and the Lost Frescoes in S. Paolo*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1-2, pp. 84-95. Paveportrætterne: L. de Bruyne: *L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura*, Roma 1934. Mosaikkerne: St. Waetzoldt: *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom*, *Misc. Bibl. Hertzianae*, München 1961, pp. 19-28; W. N. Schumacher: *Eine römische Apsiskomposition*, *Röm. Quartalschrift*, 54, 1959, pp. 131-202.

5. *Promenades*, cit. udg., p. 97.
6. Del Litto (ed.): *Oeuvres complètes de Stendhal*. Tôme VII, p. 455, 467. Den arkæologiske beskrivelse af kirken har Stendhal lånt fra Nibby, og referatet af branden er taget fra *Journal des Débats*, 31.7. og 10.8.1823; artiklerne her var skrevet af Délecluze.
7. Carlo Fea: *Aneddoti sulla basilica Ostiense di S. Paolo*. Roma 1825, p. 14f.
8. F. Nippold (ed.): *Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen*. Leipzig 1868-71, I, p. 207f.
9. *Gengivet* i Paolo Marconi: *Giuseppe Valadier*. Roma 1964, p. 215.
10. *Gengivet* i A. Muñoz: *Roma nel primo ottocento*. Roma 1961, p. 181.
11. Et eksemplar indbundet med andre stik af Sarti i Thorvaldsens Museum, inv. nr. E 1050.
12. A. Uggeri: *Della Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense*, Roma 1823. Thorvaldsens bogsamling nr. 107. Vigtig er også følgende, som desværre ikke har været tilgængelig for forfatteren: G. Silvestri: *Gli avanzi della basilica di S. Paolo sulla via Ostiense disegnati dal vero dopo il fatale incendio*. Roma 1823.
13. Thorvaldsens Museum inv. nr. D 484. Pen og laving. 37,6 × 57,4 cm. Signeret på muren ved bladets overkant: *Antonio Aquaroni dilineò. l'An 1823*.
14. *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, Paris 1886, II, p. 384.
15. De Bruyne, op.cit., p. 143.
16. Thorvaldsens Museums malerisamling inv. nr. B 92. Olie på lærred, 111 × 101 cm. Signeret på søjleskafet nederst i venstre hjørne: *Lld Robert Roma 1825*. I Thorvaldsens Museums samlinger findes også en kopi i tusch og sepia efter Roberts maleri af Wilh. Neack (Thorvaldsens Museums inv. nr. D 767).
17. F. Feullet de Conches: *Léopold Robert. Sa vie, ses oeuvres et sa correspondance*. Paris 1854, p. 76.
18. Ibid.
19. Uggeri, op.cit., sidste planche.
20. Dorette Berthoud: *Vie du peintre Léopold Robert*. Neuchâtel 1935, p. 104.
21. Berthoud, p. 107.
22. Ibid.
23. Charles Clément: *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*. Paris 1875, p. 197ff.
24. Clément, p. 198.
25. Freiherr von Bunsen, op.cit., I, p. 537. I forbin-

delse med en fyldig beskrivelse af San Paolo og dens brand i *Römische Briefe von einem Florentiner* 1837-1838, Leipzig 1840, II, p. 34ff., omtales Roberts maleri som værende i Thorvaldsens malerisamling.

Det andet billede af Leopold Robert i Thorvaldsens malerisamling, »En ung græker hvæser sin dolk« er først dateret 1829, og kan altså ikke komme i betragtning i denne forbindelse.

26. Thorvaldsens Museums brevarkiv mp. 10 nr. 40.
27. Lettres adressées au baron François Gérard ... Deuxième édition. Publiée par le baron Gérard sonneveu. Paris 1886, I, p. 299.
28. C.G.Carus: *Denkwürdigkeiten aus Europa*. Hamburg 1963, p. 330.
29. *Relazione de' principali acquisti, e lavorazioni eseguite per la riedificazione della Basilica di S. Paolo nella via Ostiense*. Roma u.a.
30. Marconi, op.cit., p. 215ff. med gengivelser af Valadiers forskellige udkast og planer.
31. *Relazione de principali acquisti etc.*, p. 12.
32. Se Ugo Procaccis indledning til udstillingskataloget »Fresker fra Firenze« Kbh. 1970, p. 33.
33. Hans Birch Dahlerup: *Mit Livs Begivenheder 1815-1848*. Kbh. 1909, p. 190.
34. P.V.Kernell: *Anteckningar under en resa i det sydliga Europa*, utg. af Chr. Stenhammar. Lin-

köping 1825, p. 122. – Da det har en vis interesse at konstatere at San Paolo i tiden op til branden havde åben tagstol som oprindeligt, skal det anføres at Bengt Lewan i sin iøvrigt fortræffelige bog *Drömmen om Italien* (Stockholm 1966) tillægger Kernell en opfattelse af kirkens interiør, som han ikke har. Kernell, der besøgte San Paolo den 17. april 1823 (og altså var en af de sidste der beskrev sine indtryk af den inden branden) finder den godt nok »stor och majestätisk«, derimod *ikke* »bjälkarna i det platta taket störande«, som Lewan skriver p. 187. Kirken havde åben tagstol da Piranesi gengav interiøret og også da den brændte. Kernells bemærkninger gælder dels S. Giovanni in Laterano (»Men det platta taket förefaller mig vanställande«, p. 130), dels S. Maria Maggiore (»Den är onekligen vacker och präktig: men jag kan icke försona mig med platta tak i kyrkor«, p. 130). Kirker uden »platta tak« har han øjensynlig også svært ved at forsone sig med, om San Paolo hedder det nemlig p. 138: »– Jag gick utom stadporten till den vördiga kyrkan S. Paolo, en af de största och mest majestätiska jag sett. Den märkvärdiga colonnaden är tagen från Hadriani Mausolée. Men på ett störande set afsticka *de bara trädbjälkarna i taket ...*«