



Raffael in seiner Bedeutung als Architekt

begonnen als Semperpreis-Studie 1890 in Rom

Palast- und Wohnbauten

Hofmann, Theobald

Zittau, 1911

IV. Palazzo dell'Aquila im Borgo nuovo

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98744](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98744)

flache Fenstergerüste, keine Ordnungen, auf dem Unterbau ruhen. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Raffaelpalaste und dem Bresciano besteht in der Mittelstoßfuge der scheinbaren Rustikabogen. An der Haus-
 XX1 geschichte Lösung bietet, da sie sowohl in ihren Gesamt- XVII¹
 wie Einzelverhältnissen von großer Schönheit ist, hatten sich in den letzten Jahrzehnten Risse gezeigt, auch bereits wieder nach der im Jahre 1896 erfolgten letzten Ausbesserung; man hat daher schwalbenschwanzförmige Marmorbänder zur weiteren Beobachtung der Bausetzungen eingefügt. Letztere werden freilich nicht aufzuhalten sein, denn schon neigt sich an der Kopfseite gegen Borgo S. Angelo die Erdgeschoßmauer vornüber. Von der rückseitigen älteren Front ist nichts LV³
 zu berichten. Sie ist ganz glatt ohne jeden formalen

Schmuck geblieben. Es mag bei dieser Gelegenheit ausgesprochen werden, daß damals die Nebenfronten ohne alle architektonische Gestaltung gelassen wurden. Beziehungen von der einen zur anderen Seite zu schaffen, war nicht üblich. Auch Raffael folgte hier leider der Zeitströmung. Die kleine Kopffassade ist in ihrem Simsabsluß neuartig gestaltet, indem der Künstler in besonders glücklicher Weise die Segmentform wählte. Wie häßlich würde in diesem Falle ein eckiger Giebel wirken! Der Wechsel zwischen Rund- und Spitzverdachungen auf Kragsteinen über den Hauptgeschoß- XVII²
 fenstern ist eine Steigerung gegenüber Raffaels eigenem Palast und dem Vidoni. An diesen beiden bestimmen die gekuppelten Dreiviertelsäulen den Gebäudecharakter, hier am Bresciano tun es die Hauptgeschoßfenster mit den von Konsolen getragenen Verdachungen, denen

gegenüber die Pilasterstellung in der Wirkung zurück- XVII^{1,2}
 tritt.²⁵⁾ Einen besonderen Reiz und Reichtum bieten die Gesimsverkröpfungen der dorischen Ordnung, die in schöner Linienbewegung bis unter die Hauptgesimsplatte reichen, welche, nach oben abschließend, Ruhe herstellt. Die Ebenmäßigkeit im Gesamtausdruck bei reicherer Einzelgestaltung und eine wuchtige Breite sind der Stempel dieses dritten Aufbausystems unseres Meisters. Wieviele Male ist die Hauptgeschoßarchitektur dieses Raffaelschen Palastes nachgebildet worden auf dem ganzen Erdenrund! Zahlreiche Wohnhäuser, aber auch öffentliche Gebäude tragen das Gepräge dieser reizvollen Formen!

²⁵⁾ Man vergleiche die Ansichten der genannten Paläste auf den Tafeln II und VI³ mit der perspektivischen Front des Bresciano auf Tafel XVII⁴.

IV. Palazzo dell'Aquila im Borgo nuovo.

Schon im zweiten Bande führte ich Seite 108 Vasari an, der von den Planzeichnungen Raffaels zu dem Palazzo dell'Aquila spricht. Außer dem Eigenpalaste nennt er allein diesen im Borgo beim Namen, — vielleicht, weil der Aquila die anderen alle durch seinen
 XXI¹⁻⁴ Formenreichtum überstrahlte. Grundriß und Fassade XXII¹
 sind eine Dichtung der Blütezeit. Der moderne Palastbegriff tritt uns hier bereits in einer sehr reichen XXIII Gestalt entgegen. Unseres Meisters Geschmack und XXIV Empfindung, von antikem Geiste getragen, seine XXV sich steigende Vorliebe für baulichen Schmuck kamen in diesem Werke zum Ausdruck. Im Gegensatz zu den bereits besprochenen Bausystemen stehen bei diesem die Einzelheiten über den Massen; denn ohne stolze Säulen- oder Pilasterordnungen ist hier der Oberbau erstmalig geschickt auf dem Unterbau entwickelt und dieser in Arkadenformen aufgelöst. Etwas ganz Neues gibt da

der Meister: indem er im Oberbau auf Ordnungen verzichtete, konnte er das Erdgeschoß leichter gliedern. Welch ein Reichtum in den Einzelheiten und ein Glanz über dem Ganzen: nur ein Raffael konnte alles so harmonisch gestalten. Allerdings hat auch die Kunst Giovannis da Udine daran teil. Wird doch in dessen Leben seiner Mitwirkung an dem Werke mit Nachdruck gedacht.²⁶⁾ Wir erfahren da, daß Giovanni die Stuckarbeiten der Hauptschauseite ausführte und daß sie für etwas Besonderes gehalten wurden.

Hatte doch erst kurz vorher Giovanni die Bereitung des antiken Marmorstückes nach vielen Bemühungen

²⁶⁾ Vas.-Mil. VI, Seite 555: «Mentre che Giovanni s'affaticava in quest'opere, essendo stato fabricato in testa di Borgo nuovo, vicino alla piazza di San Piero, il palazzo di messer Giovan-battista dall'Aquila, fu lavorata di stucchi la maggior parte della facciata per mano di Giovanni, che fu tenuta cosa singolare.» (Questi stucchi sono pariti.)

wieder erfunden und eingeführt, wie Vasari berichtet.²⁷⁾ Wie solcher Schmuck gestaltet wurde, kann man LXXVIII noch am Palazzo Spada sehen, der ja in diesen LXXIX Dingen eine gewisse Anlehnung an den Palazzo dell'Aquila zeigt. Erst im Todesjahre Raffaels soll dieser letztere vollendet worden sein, so daß das wachende Auge des großen Meisters bis zum Ende auf dem Werke ruhen konnte. Eine Fassadenskizze ist uns von der Hand Parmigianinos unter der Nummer 230 der Uffiziensammlung erhalten. Ich habe sie auf Tafel LV des zweiten Bandes in Lichtdruck wiedergegeben und auf Seite 92 besprochen. Bei Dosio²⁸⁾ erscheint die Straßenseite in verkürzter Ansicht. Diese ist auf Tafel LI desselben Bandes zu sehen. Die Zeichnung von Ferrerio, die ich hier auf Tafel XIV¹ vorführe, gibt den klarsten

²⁷⁾ Vas.-Mil. VI, Seite 552.

²⁸⁾ Giov. Ant. Dosio, Nr. 2580, besprochen auf Seite 91.

Ausdruck der Fassade in gerader Ansicht. Heemskerck hat auf seinem im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin aufbewahrten Skizzenbuche nur in flüchtigen, aber verständnisvoll empfundenen Strichen einige Achsen der rechten Fronthälfte festgehalten. Die linke Hälfte haben wir in dem Bande von M. Foulé (100 Miniaturen nach römischen Bauten etc.) auf Blatt 16. Diese Abbildung ist von Geymüller in seinem Buche über Les Du Cerceau gebracht worden. Jene Skizze trägt die Benennung domus Tarquinii. Allerdings ist sie im ganzen stark verzeichnet. Die Einzelgestaltungen sind bei allen mir bekannten Nachbildungen durchweg verschieden in ihren Formenverhältnissen. Mit der durch Bernini veranlaßten Niederlegung des Blockes B,³⁹⁾ dessen Hauptgebäude der XXI Aquila war, ist dieser der Nachwelt und dem Ruhme des Meisters als Architekt verloren gegangen, und die vorher entstandenen, uns erhaltenen, eben vorgeführten Aufnahmen davon sind leider unzulänglich. Über den falschen Unterdruck zur Frontansicht Ferrerios bei G. J. de' Rossi, über Feas Lageplan, über die Art, wie Bufalini die Lage des Gebäudes durch Quadrierung hervorgehoben und den Grundriß behandelt hat, und über diesen selbst, der in einer Handzeichnung der Königl. Bibliothek zu München erhalten ist, habe ich auf den Seiten 92 bis 103 und den dazu gehörigen Tafeln des zweiten Bandes meines Werkes gehandelt.⁴⁰⁾

Die Hinterfront des Palastes ist auf einer Anzahl von Schaubildern des alten Roms wiedergegeben.⁴¹⁾ Die viel jüngeren Abbildungen der Straßenseite bei Pontani und Letarouilly — um nur zwei aus dem 19. Jahrhundert zu nennen — sind in den Gesamtverhältnissen mangelhaft, da sie die Verzeichnungen der älteren Vorlagen aufgenommen haben. Man hat nicht beachtet, daß der Oberbau gegen den Unterbau zurücktritt. Zudem hat man die Hauptgeschoßhöhe zu

gering eingeschätzt und das abschließende Kranzgesimse nicht mächtig genug gehalten. Das sind die schlimmsten Mängel. Bei Dosio sind die Gesamtverhältnisse, vor allem die des Piano nobile⁴²⁾ noch richtiger skizziert als bei Parmigianino, wo dieses Stockwerk zu niedrig und daher dürftig erscheint. Da so die Fassade überall ungenügend abgebildet ist, habe ich sie in großem Maßstabe, der Raffaelschen Formenwelt getreu, wiederhergestellt. Solange nicht eine vom Bestande der Front genommene Maßaufnahme vorliegt, die immerhin noch einmal irgendwo zum Vorschein kommen kann, mag man sich mit dieser rekonstruierten bescheiden. Es war ja unmöglich, in den Einzelheiten, besonders im Schmuck, die ehemalige Wirklichkeit wiederzufinden, doch wird der architektonische Rahmen, der nach vielen Versuchen erst so geworden ist, wie ihn Tafel XXI¹⁻⁴ zeigt, im ganzen dem früher vorhandenen Gebäude nahekommen. Der Vergleich meiner Zeichnung mit den vorher erwähnten Wiedergaben des Werkes wird erkennen lassen, daß ich von allen das mir richtig Ercheinende verarbeitet habe. So traf ich selbst glücklich den wahren Ausdruck des Piano nobile, bevor ich noch die Heemskercksche Skizze sah. Da in ihr III¹ die zweiten Obergeschoßfenster jedoch zu groß und gereckt erscheinen, gestaltete ich sie, wie sie Du Cerceau III² zeigt. Für die dorische Bogenstellung des Erdgeschosses gaben fast alle Vorbilder brauchbare Anhalte.

Wenn Raffael für diesen Bau reichen Schmuck in erhabener Arbeit heranzog, so mag das aus Erwägungen hervorgegangen sein, die teils von der Plastik des Urbiner Schloßinnern, teils von den schmuckreichen Resten der Ruinen Roms angeregt worden waren. Der Geschmack an nur bemalten Fassaden war in jenen Jahren im Schwinden begriffen. Malerei und Sgraffito LXII¹⁻⁴ paßten mehr für kleinere Reihenhäuser und waren LXXII¹⁻³ zuvor auch in Rom gepflegt worden; dagegen wuchs

das Gefallen an einfarbigen Stuckzieraten, die bei beschränkten Mitteln auch oft als Ersatz für Marmorarbeit im herrschaftlichen Wohnungsbau angewendet wurden. Im Prinzip hatte man so Unrecht nicht; denn plastischer Schmuck dient der architektonischen Formgebung besser und trägt zu deren Hebung und Wirkung bei, während Fassadenmalereien in schweren Farbtönen, Chiaroscuro und Sgraffito jeder zarteren und reicheren Architekturform die selbständige Wirkung rauben. Sie sind deshalb bei größeren Frontentwicklungen schwer zu vereinigen. Als dann im Hausäußeren auch für die Wandgliederung Säulen- und Pilasterwerk üblich wurde, erstarb mehr und mehr jede lebhaftere Farbengebung. Vielfach verwendete man noch für die Flächen zwischen dem Stützenwerk zarttöne Verblendziegel, so in den Prachthöfen von Urbino und Gubbio, so am Bresciano, XIX so am Palazzo Farnese im Hofe und später noch an anderen.⁴³⁾ Peruzzis Fassadenarbeiten um 1510 waren meist in grüner Erde ausgeführt, wie an der Villa Farnesina und einem Hause am Campo de' Fiori. Der Schmuck in Chiaroscuro und Sgraffito bildete den Übergang zur Einfarbigkeit. Es ist daher nicht unmöglich, daß auch ein Teil der neuartigen Stuckarbeiten am Palazzo dell'Aquila, oder nur der Grund der erhabenen Arbeit, noch tonig behandelt war, obgleich davon im Leben des Giovanni da Udine nichts berichtet ist. Der Schmuck der vatikanischen Loggien Raffaels läßt diese Annahme immerhin zu. Die zunehmende Vorliebe der Hochrenaissance für die antike Bauformenwelt, die damals schon in ihrem äußeren Gewande keine Farbe mehr trug, ließ auf diese nach und nach verzichten. Wenn es angehe, die satte Farbenpracht der alten Baukunst völlig zurückzuzaubern —, wahrlich die Bauwerke der Hoch- und Spätrenaissance würden den alten viel weniger gleichen, als man noch gemeinhin annimmt. Die tektonische und farbige Gliederung des antiken Wohnhauses

³⁹⁾ Band II, Seite 100.

⁴⁰⁾ Band II, Handzeichnungen d) VII und VIII auf Tafel LV.

⁴¹⁾ Band II, Tafel XXXVI, X²; XLII, X³; XXXIX, XVIII.

⁴²⁾ Italienischer Ausdruck für Prachtgeschoß. — Dosio auf Tafel LI, Parmigianino auf Tafel LV von Band II.

⁴³⁾ Siehe die im Abschnitt X dieses Bandes genannten römischen Häuser der früheren und späteren Zeit: Tafel LXIII¹⁻³, LXVIII.

war ganz nach innen gekehrt. Man denke an die Häuser Pompejis. Die Renaissance aber gliederte reich nach beiden Richtungen, nach innen und nach außen. Mit dem Beginne der Hochrenaissance ist der Gliederreichtum an Säulen- und Pilasterwerk ohne künstliche Farbgebung in strengerer Bildung auf die Außenseite der Wohnpaläste übergegangen: die Architekturformen in Haustein, die Rustika vereinzelt in Guß, die Wandflächen in mafffarbigem Ziegelfugsbau oder in Putz.

Als Ganzes betrachtet, ist der Gesamtaufbau des XXI¹ Palazzo dell'Aquila m. E. ein Urbild, eine Schöpfung ohne Anlehnung an ein älteres Werk. Nur die Fensterform im Hauptgeschoß könnte man vielleicht auf LXVII¹ eine Zeichnung Bramantes in der Uffiziensammlung zurückführen, vorausgesetzt, daß sie von seiner Hand ist. Die untere Hallenbildung auf ihr, die an sich nichts weniger als monumental ist, geht anderseits auf ein Bild Giovanni Santis zurück, das in der Brera zu Mailand ist und bereits von mir im zweiten Bande⁴¹⁾ besprochen wurde. Es ist die Verwandtschaft auffällig, aber im Grunde genommen natürlich, denn Bramante war nicht nur Raffaels Landsmann, sondern auch mit ihm verwandt und hatte mit seinem Vater in engem Verkehr gestanden.⁴²⁾

Gehen wir nun zur Raumeinteilung und Grundrißanordnung über. Der Erdgeschoßplan⁴³⁾ schmückt die Mappendecke dieses Bandes. Ein großes Glück, daß wir ihn noch besitzen, da wohl dieses Gebäude das erste der Hochrenaissance ist, das den modernen Anforderungen gerecht ward. Schon im Mittelalter hatte der italienische Palast gerade Treppenläufe, durchgehende Zimmerfluchten in den einzelnen Geschossen und, wenigstens bei größeren Anlagen, auch übersichtliche

Flure. Selbst die Höfe waren bereits zu jener Zeit zum Teil Hallenhöfe. Die Haupteingänge hatten stattliche Abmessungen, wenn auch noch selten in architektonisch reicherer Ausgestaltung. Man vergleiche einige Frührenaissancepaläste zu Florenz mit solchen zu Rom, sowie anderwärts, beispielsweise noch die der Schlösser zu Urbino und Gubbio im Bande meiner Erstwerke, und man wird das Gesagte bestätigt finden.

Mit dem Beginne der Hochrenaissance kam eine akademische Achsentheilung der Mauern, Öffnungen und Frontaufbauten in Aufnahme. Aber erst als man Säulen- und Pilasterwerk häufiger mit den Frontmauern verband, ging man im Äußeren und Inneren der Paläste an eine folgereichere Durchbildung. Die meist gewölbten Wohn- und Gesellschaftsräume sind in der Regel hoch, lang und tief, infolgedessen mit großen Lichtöffnungen versehen; zu diesen treten bei Sälen hoch gelegene Seitenfenster, die im übrigen Fassadensystem den Zwischenstockwerken dienen. Die Erdgeschosse hat man gelegentlich zu Ladenzwecken ausgebaut, in den oberen Geschossen, wie zu allen Zeiten, oft Loggien und Säulenhallen, zumal gegen die Höfe hin, angebracht, um Aufenthaltsräume für die heiße Zeit und unter dem Dache solche zum Trocknen von Wäsche und von Früchten aller Art zu gewinnen.

Betrachten wir nun den Grundriß des Aquilapalastes, XXII¹ so müssen wir sagen, daß er alle Vorzüge eines herrschaftlichen Stadthauses jener Zeit in sich vereinigt. Durch ein stattliches Tor mit mächtig gegliederter Leibung treten wir in den Eingangsraum. Der Blick fällt durch die dahinter vorgelegte Hofhalle auf eine große Brunnennische an der gegenüberliegenden Schau- seite des rechteckigen Hofes, der ringsum mit einer Säulenordnung ohne Bogenstellung umgeben ist. Die Längsachse der vorderen Hofhalle führt zur Linken auf die Haupttreppe, die in den Zwischengeschossen der geringeren Höhe wegen ohne Wendelstufen in den Podesten zu denken ist. Das kann man leicht aus dem

Grundriße schließen. Eine Nebentreppe in der Form einer runden Wendeltreppe ist im hinteren Hoflügel rechts, eine geradarmige für das Gelaß links der Durch- fahrt eingeordnet. An der hinteren Hausfront hatte das Erdgeschoß eine breite, dreibogige Halle wie auf dem Romplane Band II, Tafel XLII, X² zu sehen ist, die das unvollständige, leider beschnittene Grundrißoriginal nicht mehr aufweist.⁴⁴⁾ Die Ausdehnung nach der Tiefe ist daher nicht festzustellen; doch möchte ich annehmen, daß es ein Doppeltrakt war, dessen hinterster Teil die große Hofloggia enthielt. So bestand dieses zweiseitig eingebaute Haus⁴⁵⁾ aus Vorder- und Hintertrakt, mit zwei den Hof umschließenden Seitentrakten, deren linker die Haupttreppe mit dem Treppenfur umfaßte.

Mächtige Muldengewölbe im Korbogen mit Stich- kappen überdeckten die Räume. Die Einteilung der oberen Geschosse dürfte der des Erdgeschosses ähnlich gewesen sein; demnach werden im Piano nobile zu den Seiten der Mittelachse zwei größere Räume gelegen haben, etwa wie in Villa di Papa Giulio vor Porta del Popolo. Fünf Stockwerke zählte der Aquilapalast: kein anderer Bau Raffaels hatte so viele übereinander. Alle Nebenräume waren in zwei Zwischengeschossen unter- gebracht, die architektonisch bescheiden gegen die drei XXI¹ Hauptstockwerke im Fassadenaufbau zurücktreten: 1. das Untergeschoß mit Geschäftsräumen, 2. das Haupt- geschoß mit den Empfangs- und Wohnzimmern und 3. das dritte Obergeschoß mit den Schlaf- und Fremden- gelassen. Mit welcher Feinsinnigkeit ist das Haupt- geschoß durch eine säulengeschmückte, mit wechselnden Rund- und Spitzverdachungen bekörnte Fensterarchitektur und durch zwischengestellte Figurennischen heraus- gehoben, ohne daß dadurch die Arkadenarchitektur zu ebener Erde mit ihrer weiten, kräftigen Bogenstellung beeinträchtigt erscheint. Das Ganze wird nach oben

⁴¹⁾ Band II, Tafel XI: »Vertheidigung«.

⁴²⁾ Vas-Mil. IV, 328, 329: »E questo avvenne, perché Bramante da Urbino, essendo allievo di Giulio II, per un poco di parentela ch'aveva con Raffaello, e per essere di un paese medesimo.«

⁴³⁾ Siehe auch Tafel XXII¹ dieses Bandes.

⁴⁴⁾ Siehe die Bemerkung Band II, Seite 116, Note 34.

⁴⁵⁾ Über das Nachbargrundstück siehe Band II, Seite 87 und Tafel XLIII, 411.

abgeschlossen von einem massigen, formenschönen Hauptgesimse, das durch eine Dockenbrüstung eine gefällige Bekrönung hat. Langweilig werden meines Erachtens Balustraden über den Krönungsimen erst bei sehr langen, kastenartigen Gebäuden; konstruktiv notwendig sind sie wegen der Belastung für die oft sehr weit ausladenden Hauptgesimsplatten.

Diese formvollendete, Kraft und Zartheit vereinende Fassade bekundet feinsinniges Erwägen. Unser Meister sucht hier das Heil nicht in strengen Ordnungen, wie bei den ersten Werken. Schon beim Bresciano ist ein Übergang zu verzeichnen und hier eine volle Lossagung von einer größeren Wandstellung. Im einzelnen wie im ganzen besticht die Front gleichermaßen durch ihre volle Harmonie und nicht zuletzt dadurch, daß das innere Wesen des Baues im Äußern zur Geltung kommt.

Dieses Urgesetz alles planmäßigen, auf logischen Grundlagen ruhenden Bauens kommt ungezwungen zur Geltung. XXIII Nirgends ist irgendwelche Künstelei, irgend eine Ver- XXIV wegenheit oder ein Notbehelf zu spüren. Das Bau- XXV werk steht vor uns wie ein genialer, völlig gelungener Wurf, wie eine Offenbarung. Und da sich im Äußern das Rauminnere klar widerspiegelt, so bringt der XXII Künstler mit der Schönheit zugleich die Wahrheit zum vollendeten Ausdruck. Und all dieses hat er zu erreichen vermocht ohne mächtige Säulen- und Pilasterstellungen, wie sie nach ihm Palladio sogar bei Wohngebäuden kleinsten Umfanges nicht entbehren zu können glaubte. Dessen eigenes Haus in Vicenza bezeugt dies. Darin liegt LXXIII die überlegene Gestaltungskraft Raffaels: auch ohne Stützenwerk baute er monumental! In wenigen Jahren hatte sich sein Baugestalt in jeder Hinsicht geläutert.

Zur Hebung und Bereicherung des Werkes zog er in einem bis dahin nicht dagewesenen Umfange die Plastik heran. So wie er seine Bilder architektonisch aufbaute, so fügte er seinen Architekturen nach malerischen Grundsätzen den plastischen Zierat ein. Alles ist bei ihm singemäßig verbunden: die Nischen im Piano nobile wie die Rahmen im letzten Obergeschoß mit den beiden Hauptfensterreihen des Palastes. So erscheint dieser bei aller Fülle verständlich und ist daher von großer Wirkung. Es muß noch der Umstand den Reiz erhöht haben, daß die nach Norden gekehrte Fassade tagsüber nur rückstrahlendes Licht erhielt. Bei solch einer ruhigen, ungeblendeten Betrachtung konnten alle Schönheiten und Feinheiten der Architekturformen und deren reicher XXIII XXIV XXV figürlicher und ornamentaler Schmuck zur ungetrübten Geltung kommen.

V. Palazzo Pandolfini in Florenz.

Einen anderen Palast zeichnete Raffael für den Bischof von Troja, der ihn zu Florenz in der Via Sangallo erbauen ließ, heißt es bei Vasari.⁴⁹⁾ Die XXVI Ausführung lag nacheinander in den Händen der Brüder XXIX Giovanni Francesco und Bastiano da Sangallo. Letzterer wird Aristotile zubenannt. Es waren Neffen von Giuliano und Antonio da Sangallo il vecchio. Von unserem Gewährsmann erfahren wir weiter, daß sich Bastiano — gleich seinen Verwandten — mit der Baukunst beschäftigte und viel Fleiß auf Perspektive verwendete. Sein älterer Bruder Francesco war beim Bau von San Pietro unter dem Baumeister Giuliano Leno angestellt, »der die Zeichnungen und den Willen anderer wohl auszuführen verstand, da er Urteil und viel Erfahrung besaß«.

⁴⁹⁾ Vas.-Mil. IV, Seite 36a: »Ne disegnò ancora uno al vescovo di Troia, il quale lo fece fare in Fiorenza nella via di San Gallo.«

Die Hausinschrift im Hauptgesimsfries:
IANNOCIUS · PANDOLFINIVS · EPS · TROIANVS ·
LEONIS · X · ET · CLEMENTIS · VII · PONT · MAXX · BENEFICIIS ·
AVCTVS · A · FVNDAMENTIS · EREXIT · AN · SAL · M · D · XX.

Durch Vermittlung von M. Gian Pandolfini kam Francesco in das Haus Raffaels, der gerade mit der Planung des Palastes für den eben genannten Bischof beschäftigt war. Auf dessen Wunsch wurde Francesco Bauleiter in Florenz. Er führte den Bau mit der größten Hingebung. Infolge der Belagerung von Florenz blieb jedoch das Werk liegen und erst nach dem Tode Francescos ward seine Vollendung dem Bruder Bastiano anvertraut, der damals in Florenz lebte und den Palast »sehr zu seinem Lobe soweit brachte, als er nummehr vor uns steht«. XXVIII-3 Dem Raffael waren im Dombauamte weitere Hilfskräfte aus der großen Familie der Sangalli zur

Verfügung, so Antonio il giov., Battista und Francesco di Giuliano, die alle drei nebenher z. B. an den Zeichnungen für die Villa Madama beteiligt waren. Es liegt daher nahe, daß der eine oder andere an den Plänen des florentinischen Palastes mitgewirkt hat. Jedenfalls aber ist es der Bauleiter Francesco gewesen, der noch zum größten Teile unter Raffaels persönlicher Mitwirkung die Ausführungszeichnungen durchgearbeitet hat, was wir aus den lobenden Worten Vasaris: »mit allem möglichen Fleiße« schließen müssen. Nach v. Geymüller soll schon im Jahre 1517 der Rohbau begonnen worden sein. Daß Francesco ihn um jene Zeit in die Wege geleitet hat, läßt sich aus den Baurechnungen von San Pietro⁵⁰⁾ nachweisen, nach denen er von August bis Oktober 1517 und von März bis Juni 1518 von Rom abwesend

⁵⁰⁾ v. Geymüller, Raffaelo come Architetto, Seite 55.