

## セバスティアーノ・デル・ピオンボ

### 《ある男の肖像》

佐々木英也

国立西洋美術館は昭和43年度購入作品として、16世紀のイタリア画家セバスティアーノ・デル・ピオンボの油彩画《ある男の肖像》を買入れた(図1)。かつてイギリスのリッチモンドのサー・ハーバート・クック・コレクションに蔵されていたものである。この作品がいかなる経路を辿ってクック・コレクションに入ったかは不明だが、直接の販売者であるロンドンのアグニュー画廊から送られた資料によれば、1913年に出た Tancred Borenius, *Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond*, 1913, Vol. 1, p. 167 にすでに記載されていて、かなり早くから同コレクション所蔵されていたと思われる。また Maurice W. Brockwell, *Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bt.* London, 1932, p. 31 ではこれを「セバスティアーノ・デル・ピオンボの流派<sup>スクーール</sup>」の作とし、「ベレンソン氏は今日これをバオロ・ヴェロネーゼの初期作品とみなしている」という註を加えている。ところでベレンソンは1957年に出したヴェネツィア派絵画の総目録の新版 Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, Phaidon Press, London, 1957, Vol. 1, p. 164 においてこれをセバスティアーノの正当作品に決定し、その上「フェララ公エルコレ二世」(?)と疑問符を付してではあるが「ある男」のアイデンティフィケーションについても推定を進めた。セバスティアーノの作品の多くは署名をもたず、かつてその初期作品はしばしばジョルジョーネやティツィアーノのものと混同され、中期作品とくに肖像画

はラファエルロなどに帰されていた。近年の批判的研究によって彼の作品がこれらの人々から分離され、彼の統一ある芸術家像が形成されつつあるが、個々の作品の作者帰属について、なお書きかえられる余地を残しており、本稿の目的はこうした先学の研究成果を参照しながら、《ある男の肖像》が提出する問題のいくつかを考察することにある。

\* \* \*

初めにセバスティアーノの生涯と芸術を簡単にみてゆきたい。彼は本名をセバスティアーノ・ルチアーニといい、おそらくヴェネツィアに生まれた。ジョルジョ・ヴァサリの『美術家列伝』に彼が1547年に62歳で死去したという記述があり、それから逆算して、生年は1485年ごろとされる。セバスティアーノが1511年にローマに行くまでの経歴については前記ヴァサリの『列伝』以外に知る手がかりがない。それによれば彼は初め音楽とくにリュートをよくしていたが1500年ごろジョヴァンニ・ベルリーニについて絵を学んだ。しかしすでに老年だったジョヴァンニよりも同門の先輩ジョルジョーネの芸術に親しみ、その影響をうけるようになった。ジョルジョーネの《三人の哲学者》(ウィーン)はジョルジョーネが描き出してセバスティアーノが完成させたと同時代人ミキエルが伝えており、彼が早くから非常な才能を発揮していたことがわかる。ジョルジョーネは1510年に早世した。そして残された未完の作品のうち彼が同輩のティツィアーノか、あるいは二人共同で仕上げたものがあるといわれる。そればかりでなくジョルジョーネ作品の何点かにセバスティアーノの手を認める説が早くから出されてお



1. セバスティアーノ 《ある男の肖像》 国立西洋美術館

り、有名なルーヴルの《田園の合奏》すら、リオネル・ヴェントゥーリは初めセバスティアーノに帰し (Lionello Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1931, p. 163) 後にジョルジョーネ作に訂正した。これらの事柄は、彼の芸術の出発がジョルジョーネと深く結びついていることを示すが、当初からジョルジョーネの単なる追従者ではなかった。これを証するものはヴェネツィア時代の他の作品、たとえばサン・ジョヴァンニ・クリソストモ聖堂の祭壇画やサン・バルトロメオ・ア・リアルト聖堂のオルガンの開閉扉に描いたトゥールーズの聖ルイなど四聖人の全身像であろう。ドゥスラーは在来の通説に反対してこれらにジョルジョーネに対するアンチテーゼを、また《サロメ》などの半身肖像にジョルジョーネからの脱出の意図を認めているほどである (Luitpold Dussler, "Sebastiano del Piombo" *Encyclopedia of World Art*, XII, 1966)。

1511年、セバスティアーノは銀行家アゴスティーノ・キージに招かれてローマに出、ヴィラ・ファルネジーナを装飾することになった。同じころラファエルもここで《ガラテア》の制作をしており、彼はラファエルロから学ぶところ多かった。そしてセバスティアーノの方もヴェネツィア派の色彩表現をラファエルロに伝え、それがヴァチカノ宮のエリオドロの間の壁画《ボルセナの弥撒》などに端的に現れたと一般に考えられている (しかしこれについて最近反論が出され、ブリッジオ女史はラファエルロが彼の影響で突然に色彩を変えたものでないとしている。A. M. Brizio, "Raphael" *Encyclopedia of World Art*, XI, 1966)。このころローマで

はまたミケランジェロがシスティナ礼拝堂に旧約創世記の天井画を制作中であった。そして早くもファルネジーナの《ポリュフェモス》にミケランジェロの影響を認める説がなされている (S. F. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961, Vol. 1, p. 142)。ローマ時代の初期におけるセバスティアーノの課題はおそらくジョルジョーネの流れに立つヴェネツィア的なものとローマのマニエーラ・グランデとの結合にあった。その意図を《アドニスの死》のような神話画の大作や《ドロテア》(図2)などの肖像画に認めることができよう。ところで彼がラファエルロと親しく交際したのは1515年ごろ



2. セバスティアーノ《婦人像(ドロテア)》  
ベルリン、国立美術館

までのことで、以後ラファエルロから離れ、ミケランジェロに傾倒するようになった。セバスティアーノのミケランジェロへの尊崇や交際については二人が交した多くの手紙に示されており、ヴァッサーリによれば彼の代表作のひとつであるヴィテルボの《ピエタ》(1517年ごろ、図3)はミケランジェロが「着想」と「下図」を提供し、それに基づいて完成させたものであった。ともかくミケランジェロの影響は以後の彼の芸術に抜きがたい痕跡をとどめることとなる。1516年の末、後に教皇クレメンス7世となった枢機卿ジュリオ・デ・メディチはナルボンヌの大聖堂のため、祭壇画をそれぞれセバスティアーノとラファエルロに注文した。これは実質



3. セバスティアーノ《ピエタ》ヴィテルボ、市立美術館

的には当時のローマ画壇を二分していたミケランジェロ派とラファエルロ派との競合というものであり、セバスティアーノはシスティナ天井画の影響の濃い《ラザロの蘇生》(図4)を描いた(ラファエルロは《キリストの変容》を手がけ、制作なかばで死去)。

つづく1520年代の数年間には肖像画家としてのセバスティアーノの絶頂期に当り、とくに1526年ごろの《アンドレア・ドーリア》(図5)や《クレメンス7世》(図6)は傑作の名に恥じない。しかし翌1527年にはスペイン軍による「Sacco di Roma ローマの劫略」があつて郷里のヴェネツィアに逃れ、マントヴァやオルヴィエート



4. セバスティアーノ《ラザロの蘇生》ロンドン、ナショナル・ギャラリー

にも滞留したのち1529年にローマに戻った。その後の境遇上の変化は1531年に教皇庁の尚書院カンチエリヤーのイル・ビオンバトーレビオンボ(鉛の封印の保管僧官)に任ぜられたことであり、ビオンボという通称はここから来ている。そしてヴァッサーリによれば彼はこの職によって経済的に安定し、生来のあそび好き、客好きからあまり仕事をせず、むしろ懶惰な晩年を送ったことになっている。しかしながらミケランジェロとセバスティアアーノとの晩年の不和にミケランジェロ崇拝者のヴァッサーリは気を悪くしていたらしいので、これをそのままに受けとることはできない。以後も彼はつねに肖像画制作を行なったし、「ローマの劫略」には深く動揺し、心を痛めていた。1531年にミケランジェロに宛てた手紙に「私はもはや自分がサッコ以前のあのバスティアーノとは別も



5. セバスティアアーノ《アンドレア・ドーリア》  
ローマ、ガレリア・ドーリア・パンフィーリ

ののように思われます」の言葉がみえる。そして《リンボのキリスト》や《十字架をになうキリスト》(図7)のような作品にも、時代の危機意識とか反古典的な感情がよみとられる。かくて彼の芸術はドラマティックな明暗や運動表現を用いた反宗教改革的な情念の表出に進み、さらにマニエリズモの傾向を帯びていった。

セバスティアアーノの芸術の特質は、近年における彼の研究者パルッキニー教授の次の言葉に要約されるであろう。「たしかにセバスティアアー



6. セバスティアアーノ《クレメンツ七世》  
ナポリ、カーボディモンテ国立絵画館

ノはひとつの絶対的な形体の世界を創造できなかった。彼は長く苦しい批判という過程を経ることなく瞬時に形体を創造するというような熱情的な飛躍、熱狂への衝動に見舞われたことがない。彼は発明的な想像力を欠いていた。したがって彼には他人がすでに具体化したヴィジョンに頼ろうとする要求が強くあった。きわめて激しい感受性のふるいにかけてそのヴィジョンを濾過してはいるが。つまりセバスティアーノはすでに具現された表現から出発し、自分自身の言語的手段でもってこれを批判的に論ずる。当然ながらその帰着点は出発点からきわめて遠ざかっているし、異っていてもいる。こうして彼は熟慮して親しみ選択した形像のシステムを自身の芸術の基本に同化還元させることによって、破



7. セバスティアーノ《十字架をになうキリスト》  
マドリッド、プラド美術館

綻なく統一のとれた形体的直観を実現するに至った」(U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, Vol. III, 1951, p. 2259より引用)。

\* \* \*

本図はひとりの人物がテーブルによりかかっている全身の4分の3ほどの肖像画で、黒い鬚をゆたかに蓄え、絹の光沢を発する黒の上着をつけ、さらに黒のガウンをまとっている。左手はガウンの釦穴と覚しきあたりをつまみ、右手に小さな書物をもち、テーブルの上にもう1冊の書物が置かれている。背後には明るい緑のカーテンが斜めに垂れ、切れの鋭い折り目をつくりながら、左上から射す光をうけている。また背の壁は灰色で、やわらかに陰影をうつしている。本をもつ右手の表現に何かきこちなさが感じられるが、全体はかなり練達に写實的に表され、油彩技法の効果も一見してヴェネツィア派のそれと想わせる特質を具えている。

これをセバスティアーノの作とした場合第一に起こる問題は、1511年に彼が25,6歳でローマに行く以前と以後の、どちらに属する作品かということであろう。前述のようにヴェネツィア時代のセバスティアーノはジョルジョーネと結びついていた。そして肖像画についてもジョルジョーネの《ある青年の像》(ベルリン、図8)がかつてヴィックホフによってセバスティアーノに帰せられたことがあるように、人物のとらえ方、ポーズ、色調化された陰影など、ジョルジョーネに近い手法をとっていたと思われる。つまりローマに行ってから《若いヴァイオリニスト》(図9)に通ずる抒情的な手法である。しかし同時に彼がジョヴァンニ・ベルリーニから学ん



だ（そしておそらくアントネルロ・ダ・メッシーナなどに起源を発する）写実的表現も忘れてはならないだろう。この要素は彼の制作の基本をなすものであり、さまざまな影響をうけながらも生涯にわたって失うことがなかったからである。ヴェネツィア時代の《サロメ》や《マグダラのマリア》の半身像にドゥスラーはヴォリュームの対比的な強調、鋭い衣襷の写実、冷淡な感情表現など、ジョルジョーネとの異質性を指摘している（Dussler, *ibid.*, col. 361）。したがって本図を後者の系列に置くことは可能だが、次に述べる諸点からヴェネツィア時代の作とすることは困難と思われる。ひとつは人物のとら



8. ジョルジョーネ《ある青年の像》  
ベルリン、国立美術館

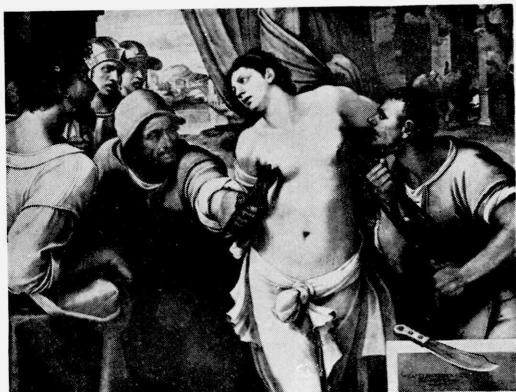
え方の問題である。このころの肖像画は全身像を別とすればジョルジョーネでもティツィアーノでもむしろ胸像とよべそうな2分の1半身像であり、しばしば前景を胸壁<sup>バラバット</sup>のごときもので区切り、そこに頭文字などを書き入れていた。この形式は彼らの師ジョヴァンニ・ベルリーニの聖母子像などから出ているであろう。しかし本図のような膝近くまで描いた4分の3の立像はベルリーニにもジョルジョーネにもみられない。ティツィアーノでは1508、9年ごろの作と目される《婦人像（ラ・スキアヴォーナ）》（ロンドン・一説ではこれはジョルジョーネが始め、ティツィアーノが完成した）にその先駆的形式がみとめられるが、やはり胸壁<sup>バラバット</sup>で前方を限っている。ポ



9. セバスティアノ《若いヴァイオリニスト》  
パリ、ロスチャイルド・コレクション

ープ・ヘネシーは、こうした4分の3の立像形式はティツィアーノが1530年代の後半に描いた《ウルビーノ公フランチェスコ・マリア・デラ・ロヴェレの像》(ウフィツィ)によって確立され、以後の宮廷肖像画史のランドマークとなったと語っている(John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, London, New York, 1966, p. 172)。しかしそれ以前の1525～8年ごろの《フェデリコ・ゴンツァーガ像》(マドリッド、図11)にこの形式の初めての明確な表現をみることができよう(ただ本図についてほかに1523年説と1531年説のあることを付け加えておく)。

同じことは背後のカーテンについてもいえそうである。人物の背にカーテンを垂らす形式はやはりベルリーニのいくつかの聖母子像(ただし背景には風景がひろがっている)にみられるが、壁で閉じてカーテンを垂らす肖像画の例はジョルジョーネになく、ティツィアーノでもドイツのヤコブ・ザイスネッガーの作品を土台として



10. セバスティアーノ《聖アガタの殉教》  
フィレンツェ、ピッティ美術館

描いた有名な《獵犬をつれたカール5世》(マドリッド)など1530年代からのことで、本図のように意図的に斜めに、ややレトリカルに描くのはさらに40年代以後である。ベレンソンが初めこれをヴェロネーゼ作品としたのは、こうしたカーテンの描法から来ているかもしれない。ところで肖像画でなく宗教画を例とすれば、セバスティアーノが1520年に描いた《聖アガタの殉教》(図10)にカーテンの特異な処理がみられ、彼がこうしたカーテンの効果をそのころから肖像画に応用したと考える余地は残されている。以上の理由から、これらの形式が1511年以前のセバスティアーノの独創になるとみないかぎり、本図をヴェネツィア時代の作とすることはできない。さらにベレンソンの推定するようにこの人物がフェラーラ公エルコレ二世だとしたらなおさらである。なぜならエルコレ二世は1508年の生まれだからである。

すでに幾度か言及しているが、セバスティアーノとティツィアーノとの関係も一考を要するであろう。周知のようにティツィアーノの生年は10年ほどの間隔を置いた二つの説があるが、現在支配的な後者つまり1488～90年説をとるならばセバスティアーノよりも3、4年は歳下となる。彼はむろん非常に才能に恵まれ、20歳ごろから優れた作品を残し、ジョルジョーネに協力したり、その死後は彼の未完の作品をセバスティアーノと共に完成させたりしている。しかしながらジョルジョーネの死後1年ほどでセバスティアーノはローマに出発しているので、それまでやはりジョルジョーネの中にあったティツィアーノから、影響とよべるほどのものを受けなかったと考えてよいのではなかろうか。む



しろ問題はローマに行つてのちにある。ヴェネツィアとローマとは地理的にかなり離れているとはいえ、ローマで彼は日まじに募りゆくティツィアーノの名声を聞かなかったはずはなく、その作品を見る機会もあったにちがいない。それに「ローマの劫略」でヴェネツィアに戻った折りにティツィアーノ、アレティーノ、サンソヴィーノらと交際しているので、親しく彼の芸術に接することもできたであろう。本図との関聯に限ってみれば、さきほど挙げた《フェデリコ・ゴンツァーガ》(図11)をティツィアーノは当時制作中あるいは仕上げたばかりであり、これを彼はティツィアーノのアトリエか、つづいて訪れたマントヴァの宮廷で見たとも考えられ



11. ティツィアーノ《フェデリコ・ゴンツァーガ》  
マドリード、プラド美術館

る(彼はマントヴァでイザベラ・デステの宮廷に出入りしたが、フェデリコ・ゴンツァーガはその息子で、1530年にマントヴァ公爵家を継いだ)。そして「彼には他人がすでに具体化したヴィジョンに頼ろうとする要求が強くあった」(バルッキーニ)とすれば、この旅行での見聞は以後の制作に何らかの働きを及ぼすであろう。

\* \* \*

さてローマ時代におけるセバスティアーノの肖像画は、1511年から1516年ごろまでの初期と、それから1527年までの中期と、1530年から晩年までの後期との三つに分けることができる。初期はひろくラファエルロ的な影響のもとに制作した時代で、前半には《ドロテア》(図2)や《ラ・フォルナリーナ》と通称される二つの婦人像などがあり、後半では《若きヴァイオリニスト》(図9)や《枢機卿アントニオ・チオッキ・デル・モンテ・サンソヴィーノ》などがあって、すべて胸像の半身像である。そしてフリードバーグによればこれらは色彩や背景の描写にヴェネツィア風をとどめながら、前者がローマの古典主義の反映、ことさら荘重でモニュメンタルに表そうとする意図、対象を個性的であるよりも理想的に把握しようとする態度を示しているに対し、後者はしばしば幾可学的あるいは抽象的とよびうるほどに単純化された垂直的な構成をもち、ただ顔の部分に写実性がみとめられる(Freedberg, *ibid.* Vol. 1, p. 145~146, p. 372~375)。これを換言すれば彼は未だ若く、色彩と形体、写実と抽象、個性と典型、あるいはヴェネツィアとローマといった要素の実験的な結合を試みていたということになる。なお彼の肖像画に4分の3肖像が初めて現れるのは1516年の《枢機卿

バンディネルロ・サウリと三人の従者》(ワシントン・図12)であって、これはメロツツォ・ダ・フォルリの《シクストゥス4世とブラティーナ》(ヴァティカン)の先例があるとはいえ、群像肖像画としてラファエルロの《レオ10世と二人の枢機卿》(ピッティ、1518年)に先駆する創意を示している。

つづく中期の10年間は、セバスティアーノの肖像制作の絶頂期であった。この時期からミケランジェロのマニエーラつまり壮大さへの意志、造形的な堅固さ、力動的な構図が彼の芸術に反映してくる。《あるユマニストの像》《ピエトロ・アレティーノの像》《アントン・フランチェスコ・デリ・アルビッツィの像》など優作が多いが、代表作は《アンドレア・ドーリア》(図5)と《クレメンス7世》(図6)であろう。そこではドラマティックな感覚や権威にみちたポーズまた深い陰影によって人物の性格が鋭く浮き彫りにされ、高度の緊張感が与えられている。これらを自然な偶然的なポーズに対立



12. セバスティアーノ《枢機卿バンディネルロ・サウリと三人の従者》ワシントン、ナショナル・ギャラリー

する演出されたポーズということもできよう。1530年以後の後期にも、セバスティアーノは肖像画を制作しつづけた。それは現存する作品よりも彼が受けた注文の数から証明されるとドゥッスラーは語っている(Dussler, *ibid.* col. 862)。しかしこの後期肖像画の性格をはっきりつかむことは難しい。《ジュリア・ゴンツァーガの像》は当時非常な賞讃をうけたといわれるがヴァリエーションしか現存せず、男性肖像画のうちもっとも優れているレニングラードの《枢機卿レジナルド・ボーレの像》も中期の《クレメンス7世》の水準に達していない。またこの時期に彼は一方で深い悲愴的な感情のしみわたった宗教画を制作していたが、肖像画ではミケランジェロ的な造形が再びジョルジョーネ的、ラファエルロ的なニュアンスにとって代えられ、全般に冷ややかな、様式化された古典主義的作風となったという観察もなされている(U. Galetti, E. Camesasca, *ibid.* p. 2558)。

以上述べたローマ時代の三つの時期のうち、いづれに本図を位置づけるべきであろうか。前述の4分の3の立像形式やカーテンの処理を根拠とすれば少なくとも初期には入らず、中期も後半以後の作となろう。しかしながら中期の作風はきわめてヴェネツィア派的な本図の様式とかなり異っていて、この時期に入れることも難しい。ベレンソンの総目録にあげられたセバスティアーノの作品中、人物の表情や鬚のとらえ方で本図に近いと思われるものに《ある高僧の像》(ヴェネツィア、チーニ・コレクション・図13)があり、制作年は不明だが、もしこれが中期に属すなら、同じころの作品と考えることができよう。また本図を1530年代以降の作とした場合に

も、やはりセバスティアーノが後期においてこのような描法をとっていたかどうかが問題となろう。その答は一般的には否定的だが、彼が一時ヴェネツィアに帰国したときティツィアーノらに学ぶところ大であったとしたら、他人の芸術に敏感な彼がティツィアーノに倣い、ヴェネツィア派の描法に再び戻ったという推定も成り立つ。そう考える以外本図を位置づける場所がなく、以上の推定が誤りなら本図をセバスティアーノ作品から除外しなければならない。ベレンソンがここに描かれた人物をフェラーラ公エルコレ二世(?)としたのは、人物のアイデンティフィケーションに疑問があったとしても、セバスティアーノの中期の末か後期にこの肖像の様式をみとめたためであろう。



13. セバスティアーノ《ある高僧の像》  
ヴェネツィア、チーニ・コレクション

ここで本図とエルコレ二世との関係についてみよう。エルコレ二世はフェラーラ公アルフォンソ一世と名高い公妃クレツィア・ボルジアの子として1508年に生まれた。4代目の公爵家を継いだのは1534年である。当時フェラーラは皇帝カール五世とフランス王フランソワ一世との対立、またこれらとローマ教皇との間に立って政治的に苦慮していた。フランスとの友好維持のため王女ルネー・ド・フランスを妻とした彼は、他方で教皇との関係改善のため1535年に初めてローマを訪れている。このときは交渉に失敗し、1539年再びローマを訪れて成功を収めた。1559年10月5日死去。

ベレンソンがいかなる根拠から本図をエルコレ



14. 《エルコレ二世像》(当時の版画)

二世(?)としたかはわからない。ただ彼のかなり後年と思われる横顔の肖像版画が残っている(図14), それと本図とは、正面向きと横向きとの相違, また年齢の相違はあれ, 鋭い眼, 太い眉, 通った鼻筋, 額から生えきわなどに, かなりの相似点がみとめられる。これだけで両者を結びつけることは危険だが, もし本図がエルコレ二世だとしたら, 襲爵した1534年以後, 年齢的には30歳前後とみるのが自然であろう。だがそれ以前の1527~9年にヴェネツィア, マントヴァを訪問した帰途フェラーラに立ち寄って描いたとする推定も, 本図が20歳ごろの男子を表しているとみれば, 可能である。しかもエルコレ二世は1528年に20歳で結婚しているので, その際の記念かあるいはフランス王家との交換のために描かれた肖像画と考えることもできる。セバスティアーノがフェラーラに滞留したという記録はないが, マントヴァ公とフェラーラ公は親しい姻戚関係にあり, 彼がイザベラ・デステの紹介状を持参してフェラーラ宮廷を訪問したかもしれない。またエルコレ二世が1535年か39年にローマを訪問した際にセバスティアーノが描いたという推定は, このときフェラーラ公が政治的にかなり多忙であったはずで, 肖像画を描かせる余裕があったかどうか, 無理のように思われる。

つぎに本図がエルコレ二世でないとしたら他の誰を表しているかという問題がでてくる。しかし当時の肖像画, メダル, 版画を頼りとしてアイデンティフィケーションを求めることはきわめて困難である。図中に頭文字とか家紋でも入っていれば手がかりがつかめるし, 2冊の書物に文字でも記されていれば推定の材料となるが

全くない。当時の肖像画にはしばしばエンブレームとかアトリビュートが一諸に描かれていた。そのうち書物は, 聖書を別とすれば, 一般に知的な環境を表すものとして用いられ, 表題が書かれたり, 開かれたページをゆび指したりして主題の人物の説明をしていたのである。そこで本図については人文主義的君主か人文主義者か, という以上の推定はできない。

最後にブロックウエルが推定するように本図を「セバスティアーノの流派<sup>スカラー</sup>」とみる説(Brockwell, *ibid.*)は受け入れがたいように思われる。彼には何人かの弟子がいたであろう。しかしそれはローマという環境の中でであって, 弟子たちの画風は察するところミケランジェロ風かマニエリズモに近く, 本図とは様式的に結びつかないと考えられるからである。

\* \* \*

初めにも述べたように, 本稿の目的は《ある男の肖像》にまつわる問題点をいくつか出して考察することにあつた。入手文献に乏しく, ヴェネツィア派の専門家でもない筆者としては, すべて推定の域を出ず, 問題を提出するにとどまった。

なお本稿を入稿したのち, かねて問合せていたパルッキニ教授からご返事をいただいた。同教授のご意見では本図はフランチェスコ・サルヴィアーティ Francesco Salviati(1510~1563)の作であり, その旨をセバスティアーノに関する著書(Rodolfo Pallucchini, *Sebastiano Viniziano*, Milano, 1944, p. 187)にも記してあるとのことである。