

## ロレンツォ・レオンブルーノ 《アペレスの誹謗》

### ——「運命」の図像から見る——

田村万里子

#### はじめに

古代から現代に至るまで「運命」は各時代の宗教観や歴史的背景と結びつき、それぞれの精神風土のもと多様に姿を変えてきた。本稿では「運命」の図像的変遷を、文学／視覚芸術において確認することで、16世紀マントヴァで宮廷画家として活動したロレンツォ・レオンブルーノ (Lorenzo Leonbruno, 1477-1537) 作《アペレスの誹謗 (あるいは運命の寓意)》の作品解釈を試みる<sup>(1)</sup>。画家が古典的な主題「アペレスの誹謗」と「運命」の主題とを結びつけることで、一体何を意図しようとしたのかを考察する。

本作の場面は宮殿内に設定されており、前景には「アペレスの誹謗」に登場する擬人像が、画面中央上部には「運命」の姿が碑文とともに描かれている。グリザイユ技法によって描かれた油彩画には、今は剥落している部分が多いものの、若干の金が施されていることが確認できる。そのため注文制作であったことが推測されるが、注文主や制作年については明らかになっておらず、暫定的に1524-25年頃の制作として解釈されているにとどまっている。

先行研究では、画中の「運命」が不運をあらわす女神として捉えられ、レオンブルーノが本作によって自らの不幸を嘆いているのだという、消極的な解釈がなされてきた<sup>(2)</sup>。一方で本稿は、描かれた「運命」の図像を詳細に見ていくことで、本作に画家の積極的な制作意図を読みとることを試みる。

## 1 作家概要

画家ロレンツォ・レオンブルーノは1477年にマントヴァに生まれ、1522年にマントヴァ宮廷の画家に任命される。しかし公式な宮廷画家となる以前から、パトロンのイザベッラ・デステから手厚い庇護を受けており、彼女の推薦によって1504年にピエトロ・ペルジーノのもとでフィレンツェにて修業する<sup>(3)</sup>。1507年にはロレンツォ・コスタの監修したサン・セバスティアーノ宮殿の建設事業に携わるほか<sup>(4)</sup>、宮廷からの命によりヴェネツィアに派遣されるなど、マントヴァ宮廷の芸術に深く関わる立場にあった。

1521年、イザベッラの息子であるフェデリーコ2世の命により、レオンブルーノは「マニエラ・モデルナ」を学ぶために、カスティリオーネに案内されフィレンツェとローマに留学する<sup>(5)</sup>。マントヴァに戻った翌年1522年、正式に宮廷画家に任命され、今では彼の代表作として知られる「スカルケリーア」の天井画を、イザベッラのために制作する<sup>(6)</sup>。天井中央には、プッターが丸い天窓から下を見下ろす姿がソット・イン・スーの技法によって描かれているが、これはマンテーニャによる「夫婦の間」の天井装飾を意識したものであろう<sup>(7)</sup>。マンテーニャの図像を独自に翻案する、こうしたレオンブルーノの制作スタイルは本研究において非常に重要な点であり、第4部において後述する。

しかし「スカルケリーア」を制作した後、彼がマントヴァ宮廷に留まった期間は極めて短かった。2年後の1524年にはマントヴァを離れ、以降は軍事技術に携わる者として働き、1537年以降彼の消息を知るための資料は残されていない<sup>(8)</sup>。

## 2 「アペレスの誹謗」という主題

「アペレスの誹謗」の主題は、紀元前4世紀のギリシャ人画家アペレスが描いたと伝えられる作品に起源をもつが、その実体はテキストにおいてのみ知られており、作品は現存しない。実在した作品であったか否かは諸説あるものの、紀元2世紀のロー

マ人風刺作家ルキアノスは本作について詳細なディスクリプションを残している。そのテキストは「誹謗を軽率に信ずべからず(Calumniae non temere credendum)」と題され、誹謗や中傷をとりまく様々な人間の感情を説明しながら、アペレスの作品を次のように紹介する。

画面右側には、ミダス王のような大きな耳をもつ男性が座っていて、彼に向かってやってくる「誹謗」に向けてぐっと片手を伸ばしている。男性の両脇を二人の若い女性、「無知」と「猜疑」と思われる者たちが取り巻いている。並外れて美しい女性「誹謗」は、表情と姿勢によって、激しい憤りと怒りをあらわにして、左手に炎に燃える松明を、右手に若者の髪の毛を鷲掴みにする。その無実なる若者は、両手を天に向けて伸ばし、不死の神々を無実の証人となるよう呼んでいる。彼らの前には、あたかも進行の遅い病に侵されているかのような、醜く青白い顔に、鋭い目をした「嫉妬」と思われる男が歩いている。案内によると、「誹謗」に付き添う二人の女性は「策略」と「欺瞞」であるという。彼らの後ろには、喪服に身を包んだ「悔悟」が、涙と恥じらいを見せながら顔を後ろに向け、遠くからやってくる「真実」へとそっと眼差しを向けている。<sup>(9)</sup>

アペレスはこの「誹謗」と題された絵画作品を、パトロンであったアレクサンドロス大王に贈ったと伝えられる。14世紀からフィレンツェを中心に普及したルキアノスによるテキストは、古代絵画を復興しようとする画家やパトロンたちにとって重要な素材となった<sup>(10)</sup>。

しかしそこには異なる目的も内在していたことが、先行研究において推測されている<sup>(11)</sup>。それはルネサンスの時代における画家とパトロン、その両者のイメージの形成において本主題が重要な機能を果たしていた、という指摘である。つまり「古代最大の画家アペレス」に「当代の優れた画家」としての自らを重ねようとする画家の野心、あるいは画家と友好的な関係を保ち優れたパトロンとして知られたアレクサンドロス大王に、「当代の優れたパトロン」としての自らを重ねようとする注文主の野心。そうしたルネサンス時代における両者のイメージの形成において、「アペレスの誹謗」が

効果的な主題として選択されたという解釈がなされているのである。以上を踏まえると、レオンブルーノが本作を描いた背景にも、自らを優れた画家として表現しようとした野心が推測できるのではないだろうか。

### 3 なぜ「運命」が描かれたのか——図像の変遷からの考察

「運命」は時代によって様々な解釈がなされてきたが、その変遷を概観するならば、おおよそ次のようになるだろう。古代においては一人のよき女神として、中世においてはこの世の不条理を司る者として、ルネサンスの時代には美德によって掴まれるべき存在として表される。しかし徐々に気まぐれな女性としての性質が強調され、近代以降はつまらぬ富や権力を司る存在として「運命」は人間に対するかつての権威を失っていく。

ウェルギリウスが「幸運は勇者に味方する (Audentis fortuna iuvat)」<sup>(12)</sup> と述べたことは、古代における解釈をよく表しており、「運命」は戦いや船出の前に祀られる重要な女神の一人であった。

しかし中世の時代、つまりキリスト教の一神教的な価値観が広がる時代になると、よき女神としての側面はほとんど失われ、むしろ人間に不幸を分配する存在として描かれるようになる。中世における「運命」の解釈に大きな影響を与えたのは、紀元5世紀の政治家でストア哲学者であるボエティウス (c. 480-524) による著作『哲学の慰め (De Consolatione Philosophiae)』であった。彼は優れた政治家として手腕を発揮したが、仲間の嫉妬によって無実の罪を着せられ、死刑に処された人物であり、本著作は約半年間に及んだ幽閉期間に執筆されたものである。

私は車をぐるぐる廻して、上のものを下へ、下のものを上へひつくりかへすことを喜ぶ<sup>(13)</sup>

上記は、ボエティウスの著作の中で「運命」が口にする言葉であるが、車輪を回しな

がら人間の人生の繁栄と没落を司るイメージは、その後の中世の時代を通じて広く普及する<sup>(14)</sup>。また車輪の外輪4箇所にそれぞれ、頂点に位置する人像「私は君臨する／Regno (I rule)」、下降する人像「私は君臨していた／Regnavi (I have ruled)」、最下位の人像「私は君臨しない／Sum Sine Regno (I am without rule)」、車輪をのぼる人像「私は君臨するだろう／Regnabo (I will rule)」が、「運命」によって画面向って時計回りに回転させられる図像も広く描かれるようになる<sup>(15)</sup>。

続くルネサンスの時代には、古代において「カイロス／Kairos」や「オカシオ／Occasio」の名で知られた「機会 (chance)」を表す男性擬人像と結びつく<sup>(16)</sup>。通常「カイロス」や「オカシオ」は、額には前髪がある一方で後頭部に髪のない姿で描かれる。それはチャンスがやってきた時に掴むのは容易い一方で、逃した後は追いかけても掴むことができないことを意味した<sup>(17)</sup>。こうした図像はルネサンスの時代に、チャンスをつかむことと幸運をつかむことが、つまり「オカシオ」をつかむことと「運命」をつかむことが混同され、頻繁に用いられるようになる<sup>(18)</sup>。

しかし同時に「運命」をつかむというイメージが、女神としての女性性を強調したイメージと結びつき「美徳／Virtù」によって支配される存在として、「運命」が解釈されるようになる。特にマキアヴェッリの『君主論 (Il Principe)』の第25章は、だらしのない女性として「運命」を支配する男性像を描いた顕著な例として挙げられる。

わたしが考える見解はこうである。人は、慎重であるよりは、むしろ果敢に進むほうがよい。なぜなら、運命は女神だから、彼女を征服しようとすれば、打ちのめし、突きとばす必要がある。運命は、冷静な行き方をする人より、こんな人の言いなりになってくれる。

要するに運命は、女性に似てつねに若者の友である。若者は思慮を欠いて、あらあらしく、いたって大胆に女を支配するものだ。<sup>(19)</sup>

時代を下るにつれて、「運命」がまるで娼婦のように気まぐれで思わせぶりの女性として解釈されるようになったことは、16世紀以降の図像ではほとんど衣服がはだけた姿で描かれるようになることから明らかである。また貿易商人が台頭する時代にな

ると、彼らの商売や航海の運を司る女神として、より世俗的に描かれるようになる。古代や中世においては、人間の人生を大きく左右する存在、またルネサンスの時代には美德によって掴まれるべき存在として受容されていたのに対して、近代に向けて「運命」はより個人的で儂い富を司る存在として、かつての権威を失っていった。

レオンブルーノの描いた「運命」は、以上の変遷にどのような影響を受けたのか。車輪を伴う女性として描かれ、画面向って左側の人物たちに富・権力を与え、右側の人物たちには自由を奪うための道具を投げつけている点について、そこに中世の「運命」の解釈との類似性が見られる。つまり中世において、前述した通り、車輪を伴う「運命」の画面向って左側に権力を得ようとする者（私は君臨するだろう／*Regnabo* (I will rule))、右側に権力を失う者（私は君臨していた／*Regnavi* (I have ruled))が描かれたという点に、画面上での左右の関係性の類似が見られるのである。

またレオンブルーノの「運命」の右胸（画面向って左）は女性的であり、左胸（画面向って右）が男性的であるという点に、左右の非対称によって「運命」の両義性を表そうとする、中世の表現との関連性も見られる<sup>(20)</sup>。一方で、男性性との混同は「オカシオ」と結びつくルネサンス時代の図像の変遷が欠かせなかったであろう。また衣服や頭髪の乱れた姿は、だらしのない女性として支配される「運命」の図像とも切り離せない。

本作において画面中央に描かれた「運命」は一見、人間の力の及ばない存在として全てを司る者のように捉えられるかもしれない。しかし本作に用いられた図像の意味を踏まえるならば、「オカシオ」として掴むことのできる存在、そしてだらしのない女性として支配すべき存在として、レオンブルーノの「運命」を捉えることができるのではないだろうか。

#### 4 描かれた擬人像——マンテーニャとの比較

本作は「アペレスの誹謗」と「運命」の主題・図像以外にも、多数の擬人像を含んだ複雑な寓意画である。

画面向って左には、宮殿内の階段を上に登っていく、次のような姿をした擬人像た

ちが描かれる。目隠しをした裸の女性「忘恩」、仮面を手にして人を欺く「偽り」、錨をもつ「希望」、抱き合う裸の男女「淫欲」、サテュロスと、彼に侮辱され宮殿から追い出される樹木に変じた「美德」、翼を生やした老人「時の翁」、画面中央上部へと階段を登っていくのは、楔を背負う「奴隷」、そして画面向って右側で階段を下っていくのは悪徳を表す複数の動物。それらの先には旗を掲げて助けを求める幽閉された「美德」の姿がある<sup>(21)</sup>。

レオンブルーノがマンテーニャの用いた図像を引用したことは先述した通りであるが、本作における図像の引用はより顕著である。以上の擬人像にくわえ「アペレスの誹謗」の擬人像も含め、ここで着目するのは「忘恩」と二つの「美德」、「無知」、「嫉妬」の五つである。そして比較対象となるのは、マンテーニャ作《焼却される美德》、《海神の闘い》、《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》（以下、《美德の庭》）の三作品である<sup>(22)</sup>。

樹木に変じた「美德」、目隠しをした「忘恩」、乳房の垂れた老婆としての「嫉妬」、そして冠を頭に載せた怠慢な姿の「無知」。これらの女性たちは《焼却される美德》における図像と類似している。また《海神の闘い》の「嫉妬」と比較すると、左右は違えど、その痩せ細った老婆が怒りを露わに、先方に指を指す姿が酷似している。《美德の庭》の「嫉妬」と比べると、人間の悪の種子の入った袋を身体からぶら下げている点において、ほかの画家に例を見ない表現であることから、レオンブルーノがマンテーニャの図像を参照したことは明らかであろう<sup>(23)</sup>。さらに二つの「美德」——樹木（画面向って左）と幽閉された（画面向って右）——は《美德の庭》と比較すると<sup>(24)</sup>、図像と画面上の配置において共通している<sup>(25)</sup>。

上述したようなマンテーニャ図像の引用は、レオンブルーノが教養ある宮廷人、つまりマンテーニャの作品に精通した鑑賞者に向けて本作を制作した可能性を示唆するのではないだろうか。制作年は明らかにはなっていないが、レオンブルーノが宮廷画家に任命され、マンテーニャの作品に一層アクセスしやすくなる1522年以降、さらに言えば《美德の庭》のあった「ストゥディオーロ」と隣接した「スカルケリーア」の装飾を手がけていた時期以降に、本作が制作されたと推測できるだろう。

また先行研究においては、レオンブルーノが宮廷人マリオ・エクイーコラに宛てた

書簡を根拠に制作年を 1525 年と推定している<sup>(26)</sup>。書簡の一部を引用すると以下の通りである。

その疑惑が私を悩ませ、心を腐らせ、私の脳を蝕んでいることを見抜き、理解し、そして分かっていると仰いましたね。[...]しかし身も心も困憊した私から、あえて一言申し上げます。[...]もしもあなたが私のような状態だったら、私よりもっと奇妙な目に遭っていたらと思うのです。とにかく、そのあなたの素晴らしい運命に感謝すべきです。<sup>(27)</sup>

先行研究によれば、「その疑惑」とはローマからジュリオ・ロマーノが招聘されることで、レオンブルーノが宮廷を退かなければならないということを示すという。当時の宮廷芸術のパトロネージはすでに、イザベッラ・デステから息子のフェデリーコ2世へと引き渡されていた。幼少期をローマで過ごしたフェデリーコは、ラファエッロに代表されるようなローマの芸術に深く親しみを抱いていたため、ラファエッロの重要な弟子であったジュリオ・ロマーノをマントヴァへ招聘することを、長年にわたり切望していた。

結局、レオンブルーノは1524年に宮廷を退くことになる。彼は1521年にフェデリーコの命により「マニエラ・モデルナ」を学ぶためにローマへ送り出されていた。もしも《アペレスの誹謗》の制作年が先述した通り、1522年あるいは1525年以降であったとすれば、そこにローマの芸術要素が見られて然るべきであるが、全く見られない。そこに見られるのはむしろ、「マニエラ・モデルナ」という時代の流行に抗うかのように、マントヴァ芸術の伝統——マンテーニャの芸術——へと回帰しようとする強い意志ではないだろうか。

## 結論

レオンブルーノは、ジュリオ・ロマーノに代表されるようなローマの「マニエラ・



モデルナ」とは相反する芸術のスタイルを、本作において選択した。これはマントヴァ宮廷が目指そうとする芸術がイザベッラやマンテーニャの時代から、全く異なる方向へと変化しつつある状況への抵抗であると捉えることができるだろう。

本稿で見てきたように、まず「アペレスの誹謗」が優れた画家のイメージを形成するために用いられたという時代的背景。次に「運命」は自ら掴むべきもの、あるいは彼女の司る富は儂いものであると捉える時代的解釈。そしてレオンブルーノが支持する芸術のスタイルや理想像。以上の3点を踏まえれば、本作に込められた意図がおぼろげながら浮かび上がってくる。

つまり、マントヴァにおいてマンテーニャの芸術を継承しながらも、異なる主題において図像を独自に考案するレオンブルーノこそ、宮廷芸術を牽引するに相応しい画家であるという矜持を表明する作品として本作を捉えることができるのではないだろうか。先行研究においては、宮廷を去らねばならない画家としての窮地や周囲からの誹謗を非難するための制作として、消極的な動機と結びつけられてきた<sup>(28)</sup>。一方で、本作がイザベッラ周辺の、つまり過去のマンテーニャの宮廷芸術に精通した知識人たちを対象に描かれていたのだとすれば、それはレオンブルーノが時代の流れに逆らい、彼こそがマントヴァにおいて正当な宮廷画家であると主張する目的をもって制作されたと考えられるだろう。宮廷を退かねばならない画家として、その運命に対抗するべく制作された積極的な作品として、本作を位置付けたいと筆者は考える。

註 特筆なき場合、訳は筆者による。

- (1) 《アペレスの誹謗(あるいは運命の寓意)》制作年不詳、板に油彩、76×100 cm、ブレラ美術館、ミラノ。
- (2) レオンブルーノに関する先行研究は以下を参照した。Conti, Alessandro, “Sfortuna di Lorenzo Leonbruno,” *Prospettiva*, vol. 77, 1995, pp. 36-50; De Marchi, Andrea, “Dosso versus Leonbruno” , *Dosso’s Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed., Ciammitti, Luisa, Ostrow, Steven F. and Setti, Salvatore, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1998, pp. 152-175; Secci, Barbara, “I due ‘Lorenzo’ : il problema Costa/

Leonbruno,” *Lorenzo Costa pittore di corte a Mantova: 1506-1535*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2007, pp. 10-16; Ventura, Leandro, *LORENZO LEONBRUNO. UN PITTORE A CORTE NELLA MANTOVA DI PRIMO CINQUECENTO*, Bulzoni Editore, Rome, 1995.

(3) イザベッラからペルジーノに宛てた、レオンブルーノについての書簡。「(レオンブルーノには) 美德があり、特に私たちが求めている絵画的な美点に優れた画家である。」"Documento n. 8 (16 aprile 1504) ," Ventura, *op. cit.*, p. 246.

(4) サン・セバスティアノー宮殿にかかわるレオンブルーノへの支払い書。「9人の歌うムーサたち、楽器を奏でるアポロン、それに聴き入る我らの主人。」"Documento n. 20 (8 maggio 1512) ," Ventura, *op. cit.*, pp. 250-251.

(5) フェデリーコ 2世がレオンブルーノをローマに送る際にカスティリオーネに宛てた書簡。「ローマの古典的で現代的な芸術の数々を (レオンブルーノに) 見せていただきたい」"Documento 44 (10 marzo 1521) ," Ventura, *op. cit.*, p. 258.

(6) スカルケリーア、1522、フレスコ、パラッツォ・ドゥカーレ、マントヴァ。

(7) 夫婦の間、1465-74、フレスコ、パラッツォ・ドゥカーレ、マントヴァ。

(8) 画家年表については以下を参照した。Ventura, *op. cit.*, pp. 293-297.

(9) 英語訳文からの拙訳。Altrocchi, Rudolph “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento,” *Modern Language Association*, 1921, vol. 36 (3) , p. 456.

(10) ルキアノスのテキストについての伝来はおおよそ次の通りである。コンスタンティノーブルの学者マヌエル・クリュソロラス (c. 1350-1415) が1397年以降フィレンツェで教鞭をとった際にテキストを紹介し、彼に学んだグアリーノ・ダ・ヴェローナ (1374-1460) が1408年にラテン語に翻訳した。その後レオン・バッティスタ・アルベルティ (1404-1472) が『絵画論』のラテン語版で1435年に紹介、その後1436年にイタリア語に翻訳して紹介した。「アペレスの誹謗」については以下を参照した。Dressen, Angela, “From Dante to Landino Botticelli's Calumny of Apelles and its sources,” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2017, vol. 59 (3) , pp. 324-39.

(11) 画家のイメージの形成と「アペレスの誹謗」との関連性について以下を参照した。秋山聰「ルネサンスの画家にとってのモデルとしてのアペレス—デューラーによる芸術家伝説の利用法をめぐって」『西洋美術研究』(13)、2007、106-120頁。石澤靖典「ボッティチェリ作『アペレスの誹謗』をめぐって——その制作過程と社会背景」『美術史学』(22)、2001、130-199頁。

(12) Brendecke, Arndt and Vogt, Peter, *The end of Fortuna and the rise of modernity*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2017, p. 4.

(13) 本文は次のように続く。「これが私の力であり、この戯れが私の永遠の戯れである。」ポエティウス『哲学の慰め』(畠中尚志訳) 岩波文庫、1938年、49頁。

(14) 『哲学の慰め』において、車輪を伴う「運命」について次のように解釈されている。「[...] お前は、廻りつつある車輪の進行を止めようと力めるのか。おとあらゆる人間での最も愚かな者よ。若し幸運が一ところに止まり始めたとしたら、それはもはや幸運ではないことになる。」ポエティウス、前掲書、47頁。

(15) ポエティウス以降の「運命」の図像において重要なものに以下があげられる。『カルミナ・ブラーナ』より「運命の車輪」、ca. 1230、バイエルン州立図書館、ミュンヘン。

(16) 「運命」と「オカシオ」については以下を参照した。Baert, Barbara, *From Kairos to Occasio through Fortuna: text, image, afterlife: on the antique critical moment, a Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495-1510), and the fortunes of Aby Warburg (1866-1929)*, translated by Lizzy van Rijswijk, Turnhout, 2021.

(17) 「カイロス」と「オカシオ」については以下を参照した。Cohen, Simona, “Kairos/ occasio - VICISSITUDES OF PROPITIOUS TIME FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE” , *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*, Leiden, Netherlands, Brill, 2014, pp. 199-227.

(18) 当時の「オカシオ」への関心を表す例として、マントヴァの宮廷人マリオ・エクイーコラがフェデリーコ2世に宛てた書簡がある。英語訳文からの拙訳。「詩人たちが言うには、この翼のある女性が前髪によって顔を隠しているのは、誰かわかりにくくするためであって、彼女が飛び立ってしまった後は彼女を捉えることができないためだそうです。右の足元には球体がありますが、これは彼女の不安定さを表します。また彼女は背後に「悔悟」を伴っていますが、それは『機会を掴む』と人々が言うように、彼女を逃してしまった者は、常にその悔悟に苛まれるためなのです。大公は、きっとこの女性の前髪をうまく掴むことに成功し、スペインの敗北を導くことでしょう。」(1503年6月12日) Baert, Barbara, “Afterlife Studies and Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495-1510) ,” *Ikon*, vol. 13, 2020, p. 97.

(19) マキアヴェッリ『君主論』池田廉訳、中央公論新社、2001年、189-190頁。

同様の解釈をよく表す図版として以下が挙げられる。マルク・アントニオ・ライモンディ、《運命の髪を掴む鞭打つ裸の男》、ca. 1510-1527、メトロポリタン美術館、ニューヨーク。

(20) 中世における「運命」の図像については、文学テキストとカラー図版を伴う書籍である以下を参照。黒瀬保『中世ヨーロッパ写本における運命の女神図像集』三省堂、1977年。

(21) 閉じ込められた美徳の掲げる碑文は以下の通り。「ここに、全ての美徳の母なる私が閉じ込められています。ああ、不幸な世代、ああ、非情な時代よ」“VIRTUTUM OMNIUM HIC VI RETENTA EST MATER O SAECLUM MISERUM: O CRUDELE SAECLUM” .

(22) 《焼却される美徳》1490-1506、紙に素描、大英博物館、ロンドン（アントニオ・ダ・ブレーシャ

《焼却される美德》1490-1510、版画、大英博物館、ロンドンも参照) / 《海神の闘い》c.1464、国立西洋美術館、東京 / 《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》1499-1502、画布にテンペラ、ルーヴル美術館、パリ。

(23) 喜多村明里「マンテーニャの《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》——メタモルフォシスと自然の不定形性」金山弘昌編『変身の形態学——マンテーニャからプッサンへ』ありな書房、2014、7-82頁。

(24) 《美德の庭》における閉じ込められた「美德」の碑文は以下の通り。「来たれ、美德の聖なる友輩よ、空よりも我のもとに戻り来て、この怪物どもを我らの居場所より放逐し給わん。」喜多村明里、前掲書、61頁。

(25) 《美德の庭》においては、左から右へと悪徳が「ミネルヴァ」によって追い出され、《アペレスの誹謗》においては右から左へと悪徳を「誹謗」が導いてくる点において、その画面上の対称性は両作品の関連性をさらに示唆するだろう。

(26) Regan, Lisa, "If So In Adversity: Mastering Fortune in Lorenzo Leonbruno's Calumny of Apelles," *California Italian Studies*, 2013, vol. 4 (2) , pp. 1-45.

(27) 英語訳からの訳: Regan, *op. cit.*, p. 18. 原文は以下。"Documento n. 73 (20 gennaio 1525) ", Ventura, *op. cit.*, pp. 271-272.

(28) 「その疑惑」を聞かされて以降、「メランコリックな前髪」だと揶揄されたり「狂人 (matto)」と中傷されたりしていたようである。宮廷内での軋轢や不遇については以下を参照。Ventura, *op. cit.*, pp. 57-69.