

## LIPSIA 1522 L'EPITAFFIO SCHMIDBURG DI GEORG LEMBERGER RELIGIONE, POLITICA E PITTURA

GIULIO ANGELUCCI\*

**REZUMAT.** *Leipzig 1522 Epitaful Schmidburg de Georg Lemberger, Religie, politică și pictură.* Articolul propune prezentarea preliminarilor la studiul comparativ efectuat asupra *Epitafului Schmidburg* de Georg Lemberger, aflat acum în Museum der Bildenden Künste din Leipzig și pus apoi față în față cu *Crucificarea* lui Lorenzo Lotto de la Monte San Giusto. Cele două picturi se referă la medii sociale și culturale foarte diferite, sunt dintotdeauna situate la mai mult de o mie de kilometri distanță una de alta și în contrast din punct de vedere stilistic, religios și al publicității destinației. Ele sunt unite de singularitatea unei structuri compozitive în care conviețuiesc trei tipuri diferite ale reprezentării vizuale, așezate în aceeași ordine a succesiunii: Icoana (cele trei cruci în partea superioară), Ilustrarea (traducerea în imagine a povestirii evanghelice în partea din mijloc) și Povestirea de invenție (în partea inferioară, unde contextul în care este așezată figura clientului dă cheia de interpretare politică a picturii). Sunt propuse aici două paragrafe ale studiului citat, intitulat *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Două picturi politice de subiect religios în jurul anului 1525*. Amândouă paragrafele se concentrează asupra analizei registrului inferior al operei germane, primul finalizat spre delimitarea caracteristicilor Povestirii de invenție sub înfățișarea aparentă a imitației naturaliste, cel de-al doilea îndreptat către delimitarea conținuturilor introduse într-o astfel de povestire. Amestecul registrelor narrative a rezultat ca echivalentul artificului oratoriu la care s-a recurs, modulând vocea pentru a deosebi povestirea de interpretare. În lumina unei astfel de constatări, conținuturile implicite pe care studiul le-a identificat în registrele inferioare ale celor două opere au evidențiat detalii importante depistate în respectivele registre superioare. Pozițiile asumate de către autori în ceea ce privește propunerile luterane au adus la lumină respingerea din partea lui Lotto a pozițiilor teologice ilustrate de Lemberger.

**Cuvinte cheie:** *epitaf, Georg Lemberger, Lorenzo Lotto, Leipzig 1522, Luther, poziții teologice.*

---

\* *Professore emerito di Storia dell'arte moderna e contemporanea nelle Accademie di Belle Arti italiane.*

La lettura proposta nel paragrafo precedente<sup>1</sup> evidenzia la complessità della *Crocefissione*<sup>2</sup> sangiustese, ma risolve solo in parte i problemi interpretativi posti dall'opera; le relazioni di causa ed effetto appena evidenziate<sup>3</sup> introducono infatti una questione ulteriore che sarà opportuno affrontare dopo aver dissolto l'equivoco naturalistico relativo all'*Epitaffio Schmidburg*<sup>4</sup>, dove pure il tema iconografico della Crocefissione compare inserito in un contesto più ampio.

A differenza di quanto si verifica nell'opera di Monte San Giusto, ove anche nella scena inferiore sono presenti personaggi della narrazione evangelica, nell'*Epitaffio Schmidburg* (Fig. 1) la discontinuità narrativa tra la parte in cui compaiono il Golgota e i crocefissi e quella sottostante è resa più evidente dalla presenza esclusiva di personaggi laici contemporanei all'artista, ed è marcata da una balaustrata che istituisce una netta cesura tra la scena religiosa e quella profana. Articolata in forma di fregio architettonico, essa assolve ad una funzione identica a quella che Lotto ha affidato al ciglio erboso, in questo caso marcata dall'iscrizione in lapidario romano che offre notizia di nome, professione, vincolo parentale e data di decesso degli effigiati defunti.

La balaustrata corre per tutta la larghezza del dipinto ed è interrotta al centro da un'edicola che sfora dal registro inferiore in quello mediano. Analogamente al Prologo sangiustese<sup>5</sup>, l'edicola assolve alla duplice funzione di snodo concettuale tra

---

<sup>1</sup> Il presente articolo offre anticipazione del saggio *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1525*; che sottopone ad analisi comparata due opere lontanissime l'una dall'altra tanto dal punto di vista culturale quanto dal punto di vista stilistico, quali l'*Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* di Monte San Giusto, individuandovi relazioni inaspettate. Sono qui proposti i § 1.2 (*Un naturalismo fuorviante*) e 2.3.1 (*A Lipsia*).

<sup>2</sup> Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, olio su tela, cm. 450 x 250, firma e data illeggibili. Chiesa di S. Maria in Talusiano, Monte San Giusto (MC). Per il catalogo dell'opera di Lorenzo Lotto (Venezia, 1480 - Loreto, 1556) e la bibliografia relativa si segnalano: Giordana Mariani Cavina, *L'opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1975 e Francesca Cortesi Bosco, *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, Roma 2006, *ad vocem*, ove compare anche una nutrita serie di riferimenti documentari.

<sup>3</sup> L'analisi condotta nel paragrafo precedente ha individuato nel dipinto i tre nuclei autoconsistenti – il Compianto delle Donne, gli attori e le azioni sul Golgota e le tre croci – composti in unità come i tre atti d'una tragedia cinquecentesca, nella quale la funzione del Prologo risulta svolta dalla figurina aerea che personifica lo Spirito Compassionevole con quale il committente approccia il tema religioso.

<sup>4</sup> Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*, olio su tavola, cm. 93 x 36,2, firmato "G.L." e datato 1522. Lipsia, Museum der Bildenden Künste. Più apprezzato come incisore che come pittore, Georg Lemberger (Landshut, 1490/1500 - Lipsia (?), 1545/48) presenta un catalogo piuttosto scarno, anche a motivo della scarsissima attenzione critica di cui ha goduto finora. La tesi di dottorato di Isabel Christina Reindl (*Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2006-07, digitalizzata in Publikationsserver der Universitätsbibliothek Bamberg 2010) offre una ricognizione dell'opera completa corredata di un'ampia rassegna bibliografica e ricca di riferimenti documentari.

<sup>5</sup> Il riferimento è al personaggio aereo (vedi n. 2) che evidenzia l'attività immaginativa del committente cui Lotto riferisce l'intera della rappresentazione lottesca.

nuclei narrativi diversi e di spia del falso naturalismo di una rappresentazione che compone i due registri in un'unità solo apparente.

Al primo impatto la compostezza dei familiari, la formalità del loro abbigliamento e la pedana marmorea sulla quale poggia l'edicola paiono infatti connotare l'ambiente in senso ecclesiastico anche per la presenza della sovrastante scena del Golgota, ma il cane in primissimo piano acciambellato sul pavimento non può che smentire tale convinzione e conferire al contesto un senso inequivocabilmente domestico. Si tratta della casa del committente, la casa di una famiglia di professionisti (l'iscrizione del fregio qualifica Simon Pistor come professore ordinario all'Università di Lipsia) decisamente benestanti (i marmi e le colonnine bicrome della balaustrata), di cultura moderna (lo stile rinascimentale degli elementi architettonici), di buona tradizione borghese (la proprietà dell'atteggiamento e dell'abbigliamento) e fiera della propria distinzione sociale (gli stemmi marmorei sull'alzata della pedana).

Tali caratteristiche sembrano suffragare l'impressione, anch'essa fallace, che la pittura davanti alla quale i familiari sono allineati riproduca una parete decorata con effetti di *trompe l'œil* (lo sgherro seduto sul cornicione, a destra, e, dalla parte opposta, la coda del cavallo che pare muovere l'aria sopra la testa di Valentin Schmidburg). A ben guardare, però, né la stanza presenta le caratteristiche d'una cappellina domestica né l'edicola incornicia uno sfondato plausibile, dal momento che, come e più del sonnacchiare del cane, esso evidenzia il finto naturalismo della scena in cui è inserito.

La relazione con lo sfondato rivela infatti che non si tratta di un'edicola, ma di una sorta di baldacchino di forma moderna chiamato ad incorniciare l'altare che, collocato dietro (e non sotto) di esso, costituisce la soglia di una profondità vertiginosa (Fig. 2). A tentarne la restituzione in pianta, dietro il baldacchino emiesagonale si deve immaginare il vano sopraelevato sul quale è collocato l'altare, vano la cui volta a crociera poggia su colonne lisce a fusto cilindrico differenti da quelle tortili del baldacchino; dietro l'altare s'intuisce un ulteriore vano (triangolare?), un cui spigolo è marcato dalla colonna impostata su un alto plinto (non tortile come le quattro esterne, ma come quelle con un'entasi vistosa) che si vede tra il Libro aperto e la fioriera sull'altare. E ancora: dietro la colonna s'intravede una balaustrata analoga a quella addossata alla parete di casa Pistor (ma di ritmo più serrato), e dietro a questa, in una penombra che si fa via via più impenetrabile, si distingue un alto candelabro collocato in un vano ulteriore, la cui parete di fondo lascia appena intravedere due arcate ogivali chiuse da altrettanti parapetti poggianti su coppie di colonnine lisce a fusto cilindrico. Questi spazi, le cui caratteristiche sfuggono alla definizione geometrica, inducono alla convinzione che il baldacchino collocato tra i familiari oranti circoscriva

uno spazio irreali, a tal punto irreali da far ritenere che anche la scena soprastante non riproduca una pittura esistente.

Nel dipinto di Lemberger la scena domestica e il Golgota non sono parti coerenti di una scena unitaria, ma parti costitutive di una composizione, una sorta di fotomontaggio, nella quale rappresentazioni di diversa natura concorrono ad istituire una relazione analoga a quella che nel dipinto di Lotto è stata individuata tra il Golgota e il Compianto sottostante.

La loro diversità suggerisce una valutazione semiotica che riguarda tanto la *Crocefissione* quanto l'*Epitaffio Schmidburg*. Nei registri inferiori di entrambi i dipinti, le figure prelevate dall'universo vivente – tali sono Bonafede<sup>6</sup> e il cane di casa Pistor – sono referenti dell'universo delle Cose posti a contatto diretto con immagini di natura dissimile: i primi rappresentano porzioni di Realtà, mentre le seconde traducono in immagine una narrazione verbale. Nel linguaggio pittorico, e in genere in quello visivo, alla trasposizione di motivi letterari in immagini figurate viene riconosciuta la dignità di un genere autonomo – l'illustrazione – diverso dal genere Racconto d'invenzione. A differenza della prima, quest'ultimo è infatti caratterizzato dalla presenza di brani di Realtà liberamente selezionati dall'artista, da questi tradotti nel linguaggio delle immagini secondo lo stile che gli è proprio e inseriti in un contesto da lui determinato esercitando la propria responsabilità artistica in maniera autonoma ed esclusiva.

Tale distinzione individua nell'*Epitaffio* di Lemberger (come nella *Crocefissione* di Lotto) una discontinuità linguistica tra la parte inferiore, con i committenti in preghiera, e la parte popolata dai personaggi evangelici, all'interno della quale la valutazione semiotica individua una differenza ulteriore.

Pur nella necessaria corrispondenza con un preesistente testo verbale, all'illustrazione viene infatti generalmente affidata la gestione dei contenuti mediante l'introduzione di una *ratio* interpretativa. Quest'ultima condiziona il tono della rappresentazione e suggerisce sia il criterio gerarchico d'importanza dei contenuti – alcuni dei quali possono anche essere del tutto trascurati – sia l'inserimento di motivi divaganti che siano in grado d'introdurre attrattive accessorie, così come avviene con le "fioriture" nell'esecuzione musicale. La rappresentazione dei tre crocifissi sul Calvario è invece assimilabile ad una esecuzione musicale "obbligata", in quanto la sua iconografia è codificata in maniera cogente e condiziona sia le varianti possibili sia le divagazioni ammesse. La rilevanza teologica del soggetto restringe infatti i margini di autonomia dell'artista e detta la necessità del riferimento a modelli predefiniti, meno rigidi di quanto non sia per l'icona bizantina ma abbastanza vincolanti da rientrare nella medesima definizione di genere: l'Icona.

---

<sup>6</sup> La *Crocefissione* di Lotto fu commissionata dal vescovo Nicolò Bonafede (Monte San Giusto, 1464-1534), la cui relazione con il pittore e l'opera è stata oggetto di studio in Giulio Angelucci, *Ad personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Liberi libri, Macerata 2016.

Il caso in cui tre generi diversi del linguaggio figurativo siano composti nella medesima immagine è tutt'altro che frequente, e nella fattispecie delle opere che si stanno considerando – nelle quali è stata individuata la compresenza dell'Icona, dell'Illustrazione e del Racconto d'invenzione – l'intenzionalità retorica che s'intuisce all'origine della struttura compositiva propone motivi di particolare interesse. Lo stretto rapporto di analogia e differenza che connette *l'Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* sangiustese consente infatti di leggere le varianti tra le due opere in relazione alla polemica religiosa loro contemporanea, e promette informazioni sulla posizione assunta dai due pittori intorno alla metà del terzo decennio del sec. XVI, quando il dibattito iniziato sui temi della politica vaticana e della moralità della Chiesa di Roma stava generando un nuovo scisma.

A questo punto, prima d'avviare l'analisi delle posizioni espresse da Lemberger e da Lotto, si ritiene opportuno verificare la padronanza delle funzioni simboliche del linguaggio visivo da parte dei due artisti, per essere certi che l'analisi non presuma troppo del loro livello di consapevolezza linguistica e della loro capacità di applicarla scientemente ai fini dell'argomentazione.

Si viene dunque delineando la natura della relazione che nell'*Epitaffio Schmidburg* connette l'illustrazione del racconto evangelico con la scena sottostante. Come già accennato, il personaggio commemorato era stato amico di Lutero e cancelliere nella diocesi di Naumburg, dove aveva esercitato la sua influenza a favore del nascente movimento protestante. In seguito al suo decesso avvenuto nel novembre del 1520 e in assenza di discendenti diretti, il nipote Simon Pistor prese l'iniziativa di ricordarlo commissionando a Georg Lemberger il dipinto che questi terminò nel 1522.

Ciò spiega solo in parte il fatto che nell'*Epitaffio* Heinrich Schmidburg non compaia da solo né nel ruolo di principale commemorato ma accanto ai genitori defunti, alla sorella e ai due figli di questa, tutti raffigurati in un ordine di successione non del tutto ovvio e prevedibile. Procedendo da sinistra verso destra, la figura del padre Valentin (deceduto nel 1490) precede infatti Heinrich Schmidburg, la cui iscrizione identificativa<sup>7</sup> compare però per prima e occupa per intero la porzione di fregio corrispondente alle loro figure, mentre la notizia relativa al padre è iscritta sulla fronte dell'edicola centrale<sup>8</sup>.

Sul lato opposto dell'edicola, il committente Simon Pistor è ritratto in posizione simmetrica a quella dello zio, con alle spalle il fratello e la madre cui è affiancata la nonna materna. Il committente si presenta in prima persona

<sup>7</sup> "D[OCTOR] HEINR[ICUS] SCHMIDBURG NUMBURG[ENSIS] EPIS[COPI] CANCELL[ARIUS] VIX[IT] AN[NOS] XLII OBIT MDXX NO[NIS] NOVEM[BRIS] FAMIL[IAE] S[UAE] FINIS".

<sup>8</sup> "D[OCTOR] VALEN[TINUS] SCHMIDBURG PRINC[IPUM] SAXO[NIAE] MEDICUS VIX[IT] AN[NOS] XLVIII, OBIT MCCCCXC XIII K[A]L. SEPT[EMBRIS]".

nell'iscrizione incisa sulla modanatura dell'arco dell'edicola<sup>9</sup> mediante un testo che prosegue sul fregio contiguo, introducendo i dati relativi alla madre Marta (sorella di Heinrich e coniugata a Simon Pistor senior, la cui figura non compare tra gli effigiati), al fratello minore Cristoforo (venuto meno un anno prima dello zio) e a Ursula Proles, moglie di Valentin e madre di Heinrich e Marta, che era deceduta cinque anni dopo il marito<sup>10</sup>. La formula di rito e la data d'esecuzione del dipinto<sup>11</sup> compaiono in due iscrizioni, rispettivamente sui lati sinistro e destro del fregio dell'edicola, affiancate a quella relativa al capostipite Valentin.

Diversamente articolata nella rappresentazione figurativa e in quella verbale, la famiglia Pistor-Schmidburg compare dunque ordinata in una comunione di preghiera che include viventi e defunti, in tal modo inserendo nella scena domestica un altro indizio d'irrealtà dopo quelli già evidenziati della presenza del cane e dello sfondamento iperbolico dell'edicola.

Il naturalismo della rappresentazione è stato dunque contaminato da Lemberger coll'inserimento di incongruenze in grado di conferire all'ambientazione domestica un'atmosfera surreale. La più significativa di tali incongruenze è costituita dall'illuminazione; la luce che genera le ombre proiettate dall'edicola, dalla pedana marmorea e dal cane proviene infatti da una fonte diversa da quella che batte sui volti dei familiari. Di provenienza laterale, la prima coincide con la luce fittizia della Crocefissione soprastante, e – altro aspetto paradossale – batte identica anche nella profondità incorniciata dall'edicola. La seconda è invece originata da una misteriosa sorgente metafisica che non è né l'altare né la Bibbia aperta su di esso, ma può essere identificata nella Fede che illumina i familiari raccolti ai lati dell'edicola.

La relazione tra il racconto d'invenzione allestito da Lemberger e la religiosità luterana trova conferma anche nella vicenda materiale del dipinto. Collocato originariamente nella chiesa dell'Università di Lipsia, l'*Epitaffio* fu ben presto escluso dalla libera visibilità per sfuggire all'attenzione di Giorgio il Barbuto, che dopo la Disputa di Lipsia aveva avviato una politica sempre più intransigente di contrasto al luteranesimo<sup>12</sup>. In una data imprecisabile, ma da ritenersi non

<sup>9</sup> "AVO MATER[NO] ET AVUNC[ULO] POS[UIT] D[OCTOR] SIM[ONIS] PIST[ORIS] ORD[INARIUS]".

<sup>10</sup> "NEP[OS] EX FIL[IA] MARTHA UX[ORE] D[OCTORIS] SIM[ONIS] PISTOR[IS] MED[ICI] [QUI] VIX[IT] AN[NOS] XXX OBIT MCCCCXCVII VIII K[A]L. DECEMB[RIS]; CHRISTO[PHORUS] PIST[ORIS] AR[TIUM] ET MED[ICINAE] D[OCTOR] VIXIT ANN[OS] XXVII OBIT MDXIX I[N] D[OMINO]; URSULA PROLES CASTISS[IMA] D[OCTORIS] VALENT[INI] SCHMIDBURG CONIUNX OBIT MCCCCXCV".

<sup>11</sup> Rispettivamente: "REQUIESCANT IN PACE" e "FAB[RICARI] FAC[IEBAT] AN[NO] D[OMI]N[II] MDXXII".

<sup>12</sup> La Disputa di Lipsia ebbe luogo nell'estate del 1519 e verificò l'eterodossia delle tesi teologiche di Lutero. Fallito il tentativo di conciliazione da lui promosso, il Duca dette avvio ad una difesa del cattolicesimo che nel corso degli anni l'avrebbe portato a vietare la stampa delle opere di Lutero e a decretare l'espulsione dei fedeli della nuova religione tra i quali, nel 1532, anche Georg Lemberger (Reindl, *op. cit.*, pp. 60-62).

lontana da quella di esecuzione, l'opera fu dunque incernierata al dipinto che nel 1518 Heinrich Schmidburg aveva commissionato a Lucas Cranach il Vecchio (Figg. 3-4) in memoria del padre Valentin<sup>13</sup>. Così connesse, le due tavole finirono col costituire una sorta di cenotafio familiare in forma di oggetto da parete; una sorta di dittico che una volta chiuso sovrapponeva i due dipinti come le pagine contigue d'un libro, del quale il dietro del dipinto più recente costituiva la copertina. Opera anch'esso di Lemberger<sup>14</sup>, il retro dell'*Epitaffio* (Fig. 5) presenta motivi ornamentali intrecciati agli stemmi dei personaggi effigiati sul lato opposto e una lunga epigrafe nella quale il personaggio commemorato nel dipinto di Cranach parla in prima persona e presenta la propria discendenza – compreso il figlio Heinrich – senza però fare cenno all'*Epitaffio* commemorativo di quest'ultimo. Messo a confronto con le iscrizioni del dipinto, dove come s'è visto parla Simon Pistor, il testo dell'epigrafe<sup>15</sup> presenta varianti dalle quali si evince che il montaggio in forma di dittico fu suggerito dall'opportunità di dissimulare il contenuto politico del dipinto di Lemberger. Di Heinrich Schmidburg l'epigrafe ricorda infatti i meriti civili d'amministratore e di benefattore pubblico, ma passa sotto silenzio l'unica informazione fornita nell'*Epitaffio*, vale a dire il nome della diocesi dove il luteranesimo aveva trovato un terreno particolarmente favorevole nel periodo in cui egli era stato cancelliere<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Si è cauti nell'accogliere la tesi adombrata da Reindl (*op. cit.*, p. 196) stando alla quale la soluzione dell'assemblaggio potrebbe essere stata prevista sin dall'inizio. La ventina d'anni intercorsi tra il decesso di Valentin Schmidburg (1490) e l'iniziativa del figlio Heinrich autorizza a supporre che anche *Il Moribondo* (*Der Sterbende*, olio su tavola, cm. 93 x 36, 1518. Lipsia, Museum der Bildenden Künste) dipinto nel 1518 da Lucas Cranach il Vecchio vada interpretato alla luce delle teorie di Lutero, che a quella data aveva già suscitato l'allarme della Curia romana e la benevolenza di Federico il Saggio.

<sup>14</sup> Viene accolto il parere di Reindl (*op. cit.*, pp. 197 e seg.), che descrive il retro dell'*Epitaffio* e propone la ricostruzione fotografica del montaggio dei due dipinti qui riprodotta.

<sup>15</sup> D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] HOSPES QUOD DICO PAULUM EST ASTA AC PELLEGE. HEIC EST SEPULCHRUM HAUD PULCHRUM VIRI INCOMPARAB[ILIS] NOM[IN]E SCHMIDBURG. PATRES NOMINAVERUNT VALENTIN. M[EDICINAE] D[OCTOR] ET PAPIN[IANA] ARTE AEGRA CORPORA LL [=LEGUMQUE] CAUSAS CURABAM. PERAGRATA JUDAEA HYER[OSOLYMITANA] MORIOR A[NN]O MCCCCXC°. GNATUM HEINR[ICUM] IURECONS[ULTUM] PRINCIPIB[US] PARITER GRATUM AC POPU[LO] NON ITA DIU ET COELIBEM QUIDEM RELINQUO. IS HOSPITAL[I] S[ANCTI] GEOR[GII] XIV ANNIS AUREIS MEDICUM INSTITUIT PERPETU[UM]. MARTHA MIHI GNA[TA] DULCISS[IMA] DUOS EX SIM[ONE] PISTOR[E] MED[ICINAE] D[OCTORE] PEPERIT. CHRISTOPH[ORUS] NATU MINOR AR[TIUM] ET MED[ICINAE] DOCT[OR] IUVENIS OCCIDIT. SIMON U[TRIUSQUE] I[URIS] D[OCTOR] ET ORD[INARIUS] AVO AVIAE MATERN[IS] MATRI AVUNCULO FRATRIS CHARISS[IMIS] ET B[EATE] M[ORTUIS] STATUIT AC AETERN[AM] PRECATUR REQUIEM. // [in caratteri più piccoli] DECIPIMUR VOTIS ET TEMPORE FALLIMUR ET MORS / DERIDET CURAS, ANXIA VITA NIHIL.

<sup>16</sup> Reindl (*op. cit.*, p. 179) riferisce di concessioni fatte dall'episcopato all'inizio del 1520, tra le quali l'autorizzazione all'utilizzo della chiesa cattolica di S. Venceslao da parte di un predicatore luterano.

La variante più vistosa e significativa che si registra tra l'epigrafe e le iscrizioni presenti nel dipinto riguarda però Ursula Proles. Mentre nell'*Epitaffio* quest'ultima compare effigiata sotto l'iscrizione completa di tutti i dati che la riguardano, nell'epigrafe ella è evocata in maniera anonima semplicemente come nonna materna del committente. Ma l'attributo CASTISSIMA CONIUNX che le è riservato nell'*Epitaffio*, insieme allo GNATA DULCISSIMA che l'epigrafe riserva a sua figlia Marta, evidenzia l'importanza conferita al clima di severa moralità della famiglia del capostipite nel quadro di una religiosità tradizionale, importanza che nell'epigrafe viene avvalorata dalla notizia del pellegrinaggio di Valentin a Gerusalemme (PERAGRATA JUDAEA HYER[OSOLYMITANA]). Ursula Proles risulta dunque mimetizzata dietro il tradizionalismo religioso del marito; questa precauzione fa arguire che la donna, probabilmente consanguinea di quell'Andreas Proles che seppur a torto è stato considerato un precursore di Lutero, abbia esercitato un'influenza decisiva nell'educazione religiosa dei figli<sup>17</sup>.

Deceduti entrambi ben prima che avesse inizio la predicazione di Lutero, Ursula e il marito sono effigiati con un rosario in mano (lei, a grani piccoli disposti in un numero imprecisabile di serie di dieci, lui a grani grossi disposti in quattro (?) serie di cinque), cioè intenti ad una preghiera ripetitiva ben diversa da quella dei loro discendenti. Tra questi, Marta è ritratta con le mani giunte, Heinrich con le mani semplicemente unite e il cappello in mano e Cristoforo, che appartiene ad una generazione ancora successiva, con la mano destra poggiata sull'avambraccio sinistro<sup>18</sup>. A differenza del fratello defunto, il committente Simon esprime la sua partecipazione alla nuova religiosità meditando sulla pagina della Bibbia che ha appena letto, la cui narrazione rivive nella sua immaginazione proprio come all'osservatore è dato vedere nella parte superiore del dipinto. Tranne lui e la madre, anch'essa vivente, tutti gli effigiati hanno lo sguardo fisso e perduto nel vuoto; e se con lo sguardo sollevato verso il Golgota, Simon Pistor sembra voler coinvolgere l'osservatore nella sua meditazione, sua madre Marta rivolge lo sguardo fuori dal quadro come per proseguire l'azione d'apostolato che c'è da ritenere abbia svolto in famiglia.

---

<sup>17</sup> L'agostiniano Andreas Proles (1429-1503) fu ritenuto un anticipatore di Lutero per il rigore della sua azione di moralizzazione dell'Ordine e per le persecuzioni che gliene vennero dalla gerarchia ecclesiastica. Nel citato *Der Sterbende*, Valentin morente fa esplicita allusione ai benefici apportati da Ursula alla propria vita spirituale nell'iscrizione sulla pediera del letto ([...] MEA VERO AUXILIANTE FEMINA [...]).

<sup>18</sup> Nella centina del ricordato *Der Sterbende*, bordata come se ne fosse la lunetta, i familiari appaiono diretti verso l'edificio ecclesiastico la cui campana annuncia un rito. Il piccolo corteo è guidato da Marta, che nell'ordine precede Ursula (sopravvissuta al marito, ma già defunta quando il dipinto fu realizzato), Simon, Heinrich e Cristoforo. I personaggi appaiono caratterizzati in senso naturalistico, e Simon e le donne presentano ben visibili le mani giunte in preghiera mentre Heinrich e Cristoforo le hanno nascoste dal cappello.



Il Racconto d'invenzione inserito nel registro inferiore dell'*Epitaffio Schmidburg* fornisce dunque la chiave interpretativa del dipinto, il cui vero soggetto è costituito dall'opzione religiosa di una famiglia di professionisti di alto livello passata nell'arco di tre generazioni dalla pratica del severo tradizionalismo cattolico del quale il pellegrinaggio a Gerusalemme offre malleveria al sostegno al movimento scismatico, esplicitato con il riferimento al Papa come Anticristo<sup>19</sup>. In tal senso viene interpretato lo scrupolo puntiglioso con il quale Simon Pistor – nel dipinto mediante le didascalie a caratteri lapidari romani, e nell'epigrafe attraverso le parole del *vir incomparabilis* suo nonno – ha fregiato se stesso e il movimento luterano del prestigio goduto dal nonno presso i principi di Sassonia, e dallo zio presso i governati e presso il governante principe vescovo a Naumburg. Il percorso – tra civile e religioso – compiuto dalla famiglia è stato così chiamato in causa per conferire fondamento e credito sociale al nuovo sentire, cui l'originalità del meccanismo d'immagine allestito da Lemberger ha offerto precoce rappresentazione visiva.

La novità dell'opera risiede dunque nell'adesione dichiarata e argomentata alla nuova Chiesa. La scandalosa inequivocabilità con la quale tale adesione vi è espressa è la ragione per cui si ritiene che anche la sagacia del suo occultamento (nascondere un epitaffio dietro il testo di un'epigrafe nella quale a parlare è il defunto commemorato da un altro pittore, al cui dipinto è incernierato quello dietro al quale si legge l'epigrafe) concorra a determinare il contenuto dell'opera. Ma ciò che risulta ancor più sorprendente, più della limitazione della visibilità dell'*Epitaffio* dipinto da Lemberger, è che esso sia rimasto affisso ad una parete della chiesa dell'Università di Lipsia, ove Simon Pistor era docente e ove i suoi colleghi e studenti non potevano non essere al corrente del contenuto iconografico celato dall'epigrafe e del motivo per cui esso veniva sottratto alla libera visione.

Si può dunque immaginare che quel segno evidente di autocensura conferisse evidenza e notorietà ai contenuti che (non) nascondeva, e ci si sente autorizzati ad ipotizzare che, dipinto l'anno stesso della prima edizione del Nuovo Testamento tradotto da Luthero, l'*Epitaffio Schmidburg* costituisca, oltre a un precoce documento pittorico della sensibilità protestante, la testimonianza temeraria della presenza nell'Università di Lipsia di una fronda ostile alla politica cattolica del Duca.

---

<sup>19</sup> Il riferimento è alla figura di Giuda impiccato all'albero che si staglia in sovrapposizione alla cattedrale cattolica (Vedi Fig. 2), da porre in relazione con l'identificazione proposta da Luthero nel 1521, nello scritto di replica ad Ambrogio Catarino.



Fig. 1. Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*, olio su tavola, cm. 93 x 36,2, firmato "G.L." e datato 1522. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.



Fig. 2. Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*. (Particolare).





Fig. 4. L'Epitaffio dipinto da Lemberger incernierato al *Der Sterbende* di Lucas Cranach il Vecchio nella ricostruzione effettuata da Isabel Christina Reindl.





Fig. 5. Georg Lemberger, *Epigrafe, stemmi e motivi decorativi*.  
Retro dell' *Epitaffio Schmidburg*.