

L'ODYSSÉE de Monsieur DE MONTAIGNE

COMMENTAIRES ET ILLUSTRATIONS
DANS LE SILLAGE DU JOURNAL DE VOYAGE

Yves LOUAGIE

L'ODYSSÉE de Monsieur DE MONTAIGNE

180° éditions
www.180editions.com
www.instagram.com/180editions

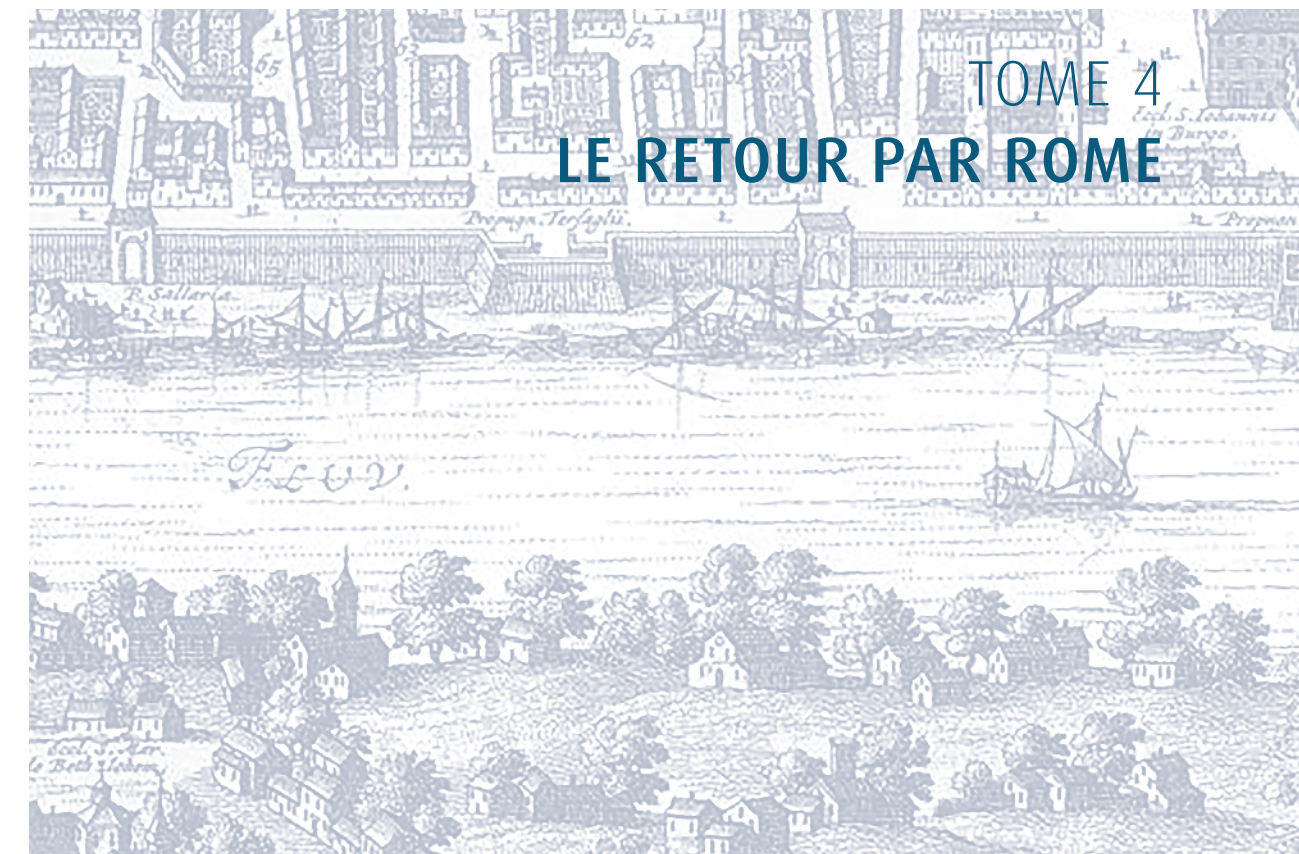
Conception graphique et mise en page
Martine d'Andrimont | ARTifice concept
info@artifice-concept.be, Louvain-la-Neuve

Illustrations de couverture
Plan de Pavie réalisé en 1728 par Pierre Van der Aa (1659-1733),
géographe, libraire, éditeur, réalisateur de cartes géographiques
et de recueils de voyage, à Leyden
© Alamy banque d'images.

Tous droits strictement réservés. Toute reproduction d'un
extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce
soit, et notamment par photocopie, microfilm ou support
numérique ou digital, sans l'accord préalable et écrit de
l'éditeur, est strictement interdite.

Dépôt légal : à parution
ISBN : 978-2-940721-??-?

COMMENTAIRES ET ILLUSTRATIONS
DANS LE SILLAGE DU JOURNAL DE VOYAGE



180° éditions

TOME 1 | LES PAYS GERMANIQUES

PRÉFACE

PROLOGUE

EN ROUTE VERS L'EST

LA SUISSE

L'ALLEMAGNE

L'AUTRICHE

TOME 2 | DE VENISE À ROME

LA VÉNÉTIE

DE FERRARE À ROME

PREMIER SÉJOUR À ROME

TOME 3 | VOYAGES AU CENTRE DE L'ITALIE

LE VOYAGE PAR LES ÉTATS PONTIFICAUX

D'UNE MER À L'AUTRE

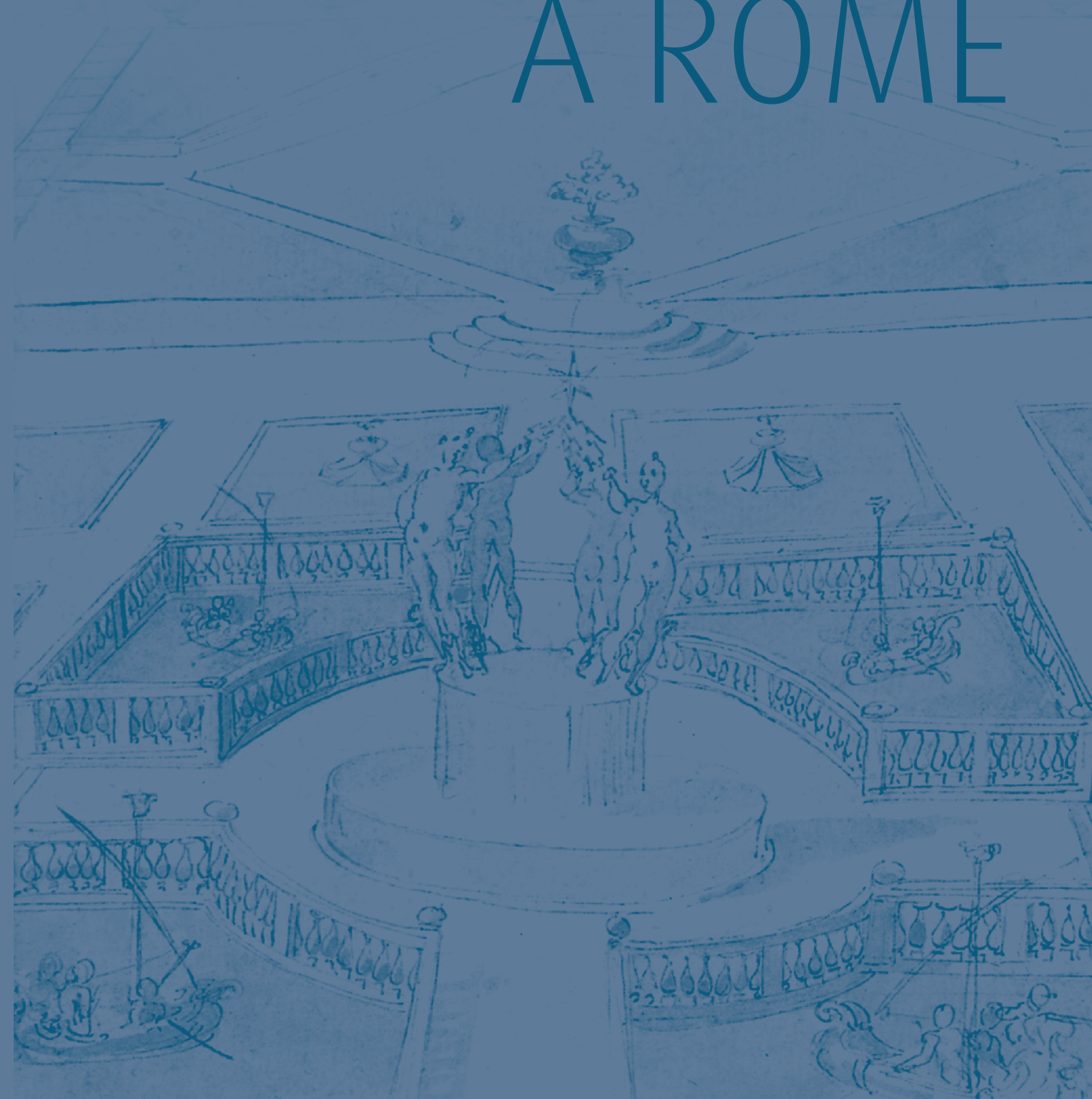
LA TOSCANE

TOME 4 | LE RETOUR PAR ROME

LE RETOUR À ROME

LE LONG VOYAGE

LE RETOUR À ROME



La lettre annonçant la nomination au titre de maire de Bordeaux est arrivée, signal du départ vers le pays. Il faut au préalable retourner à Rome pour y préparer quelques malles chargées de cadeaux et d'achats précieux. Il s'agira pour Montaigne de redécouvrir l'itinéraire familial de la *via Cassia-Francigena* sous d'autres aspects.

Il séjourne à Lucques pour y assister à la célébration du *Volto Santo* et poursuit sur la *via Francigena* qui le conduit au *ponte a Cappiano*, un pont traversant le canal de drainage du lac de Fucecchio transformé sous la conduite de Cosme I^{er} de Médicis en un prodigieux complexe artisanal. Il longe dans le *val d'Elsa* la colline de Certaldo et le village natal de Boccace. Puis il s'offre une halte de deux jours à Sienne.

Au sortir de San Quirico, dans le *Val d'Orcia*, en tentant de franchir un torrent à gué, le cheval de bât fait une lourde chute, les bagages se répandent et les livres sont endommagés. Le *Journal de voyage* y perdit-il ses premières pages ? À Bagno Vignoni, l'infrastructure thermale est aménagée en un grand bassin dont les eaux bouillonnent dans la brume. Il y est écrit que des naïades veillent : les nymphes des eaux auraient-elles sauvé les pages manquantes du cahier de voyage ? Voilà que les feuillets perdus réapparaissent sous forme d'un tapuscrit apocryphe.

Dans la grande plaine volcanique de Viterbe, Montaigne explore les anciens thermes romains du Bagnaccio et du Bullicame. Le dernier jour de ce périple sera chargé : il visite la nouvelle basilique de la *Madonna della Quercia*, les jardins de la villa du cardinal Gambara à Bagnaia, supérieurs à bien d'autres, et le palais de Caprarola aux fresques hagiographiques de la dynastie Farnèse.

Dès son arrivée à Rome, Montaigne reçoit la lettre de confirmation émanant des jurats de Bordeaux. De ses derniers vagabondages romains, il ne consignera que quelques événements notables. Aux anciens thermes de Dioclétien, sur le *monte Cavallo*, il assiste à une démonstration de voltige équestre. Il se rendra à une vente de mobilier issu de l'héritage du cardinal Orsini en compagnie de Paul de Foix, ami de longue date et nouvel ambassadeur auprès du Saint-Siège. Sur le mont Cœlius, le cardinal de Sens lui fera les honneurs de son monastère de jésuites où les fondations labyrinthiques de la basilique *dei Santi Pietro e Paolo* se mêlent aux vestiges d'antiques villas patriciennes et aux fondements du temple du divin Claude. Il termine par la préparation d'une malle chargée d'objets précieux – dont un étrange collier d'Agnus Dei – que les voituriers achemineront en vingt jours vers Milan. Il quitte Rome le 15 octobre au terme d'un séjour de deux semaines. Il franchit le pont Milvius accompagné d'une escouade de gentilshommes français qui l'escorteront jusqu'à la première poste de *La Storta*, puis effectuera seul le voyage suivi de ses écuyers.



Le retour vers Rome – du 12 septembre au 1^{er} octobre 1581



Limite territoriale



États pontificaux



République de Lucques



Étape de jour



Grand-Duché de Toscane



Séjour en auberge

0 10 50 Km

5 20



La seconde descente vers Rome par la *via Francigena*.

* Les citations du Journal de voyage issues de l'édition de Fausta Garavini (Michel de Montaigne, *Journal de Voyage*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, juin 2013) sont indiquées entre parenthèses par l'abréviation « JV » suivie du numéro de la page.

TROISIÈME SÉJOUR À LUCQUES

La ville de Lucques, à la veille de la *Sainte Croix*, vit une période d'intense exaltation religieuse. Cette fête sacrée et profane est célébrée depuis le XI^e siècle par une grande procession nocturne aux flambeaux : la *Luminaria di Santa Croce*. Une fois par an, dans la nuit du 13 au 14 septembre, à l'occasion des festivités de l'*Exaltation de la Croix*, les Lucquois célèbrent cette *Luminaria* entièrement consacrée à la dévotion de la *Sainte Face*, le *Volto Santo*. À la lumière des cierges, le clergé, les autorités municipales et toute la population¹ défilent en procession depuis l'ancienne cathédrale San Frediano jusqu'à la basilique San Martino. Le *Volto Santo* ou *Saint Voult* est un crucifix miraculeux qui, depuis le xv^e siècle, se trouve à la cathédrale Saint-Martin, protégé par une petite chapelle octogonale, que construisit en 1484 Matteo Civitali (1436-1501), élève de Jacopo della Quercia². Le crucifix n'est donc pas exposé dans le chœur de la cathédrale, à la place que mérite une pièce aussi célèbre, mais dans une chapelle latérale du côté nord de la nef. Cette localisation décidée « contre toutes les règles de l'architecture » le fut probablement pour éviter que les attroupements de pèlerins ne gênent les cérémonies. Le *Tempietto* de 1484 remplace un édifice antérieur du même genre ; il est en marbre richement décoré et ne laisse apercevoir la précieuse statue qu'à travers des grilles ouvragées.

Le mercredi au soir nous allâmes entendre vêpres au dôme, où il y avait un concours de toute la ville et des processions. Le *Volto Santo* était découvert : elle est en grande vénération parmi les Lucquois, parce qu'elle est très ancienne et illustrée par quantité de miracles ; c'est exprès pour elle que le dôme a été bâti, et même la petite chapelle où est gardée cette relique est au milieu de cette grande église, mais assez mal placée et contre toutes les règles de l'architecture. Quand les vêpres furent dites, toute la pompe passa dans une autre église qui était autrefois le dôme. (JV 338)*

Détail du *Volto Santo*. 1890 ca.
© Fratelli Alinari, Alinari archives, Firenze.



Chaque année, l'effigie couronnée pour l'occasion, parée d'une robe frangée d'or et de divers ornements, est transportée dans les rues vers son église d'origine en une procession solennelle reconstituant une partie de son ancien périple.

Le *Volto Santo* que vit Montaigne est exceptionnel³. Ce Christ en croix monumental sculpté dans du bois de cèdre (ou de noyer selon les sources) excède nettement la taille humaine (2,78 m de haut pour 2,45 m d'envergure d'une extrémité à l'autre des bras). La croix de bois

1 En 1308, les statuts de la ville rendaient obligatoire pour tous les citoyens âgés de 14 à 70 ans, sous peine d'amende, la participation à la procession.

2 « Jacopo eut comme élève Matteo, sculpteur de Lucques, qui exécuta dans sa ville, en 1444 (?), pour le Lucquois Domenico Galigano, dans l'église Saint-Martin, le petit temple de marbre octogonale qui contient l'image de la Sainte-Croix, miraculeusement sculptée dit-on, par Nicodème, un des 72 disciples du Sauveur : tout le monde s'accorde pour louer sa beauté et ses proportions ». Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. André Chastel, Arles, Actes Sud, 2005, tome 1, livre III, p. 37.

3 Jean-Claude Schmitt, « La cité et son image : Lucques et le Volto Santo ». In *Images, cultes, liturgies : Les connotations politiques du message religieux (en ligne)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2014 (généré le 27 août 2022). Robert Will, « Le symbolisme de l'image du Christ. Essai d'icongraphie chrétienne ». In *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 16, n° 35, mai-octobre 1936, p. 400-428.



à laquelle il est suspendu est d'une largeur de 2,65 m et repose sur un cercle incomplet en forme de fer à cheval entourant le corps comme le nimbe d'une croix celtique⁴.

Plusieurs éléments sont caractéristiques. Tout d'abord, le Christ a les yeux ouverts et semble vivant ; il s'agit d'un *Christus triumphans* vainqueur de la mort et du mal, caractéristique du premier Moyen Âge de l'époque carolingienne. Un autre trait est l'habit long, une tunique plissée à manches, étroitement serrée à la taille par une ceinture nouée en boucle. La tenue sacerdotale dont les plis marqués tombent harmonieusement depuis les bras vers le torse, puis de la ceinture vers les chevilles, est une iconographie fréquente à l'époque carolingienne et ottonienne. La tunique – le *colobium* – fait référence à la vision de l'Apocalypse de saint Jean : « Je vis [...] comme un fils d'homme revêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture en or »⁵. Les pieds et le flanc ne portent aucune trace de clous ou de plaie. Seuls les clous des mains, d'ailleurs très discrets, témoignent de la réalité de la crucifixion. Les bras étendus à l'horizontale sont prolongés par des doigts longs et effilés. Les pieds nus écartés ne reposent sur aucun support et pendent dans le vide. Ainsi, le corps paraît indépendant de la croix et semble planer librement. Le calice sous le pied droit, les chaussures d'argent et la couronne royale furent ajoutés au XIII^e siècle.

Contrastant avec l'aspect hiératique des *Christs triumphants* de l'époque carolingienne, le visage du *Volto Santo* est surprenant. Il est étonnamment expressif, mais d'une expressivité ambiguë. Tout d'abord, la tête retombe vers l'avant et à droite ; étrange pour un Christ vivant et triomphant. Le visage allongé, à la peau basanée (on l'appelle parfois le Christ noir), est de type caucasien. Au milieu d'une abondante chevelure et d'une ample barbe bifide, les traits simples, voire naïfs, sont réalistes et soignés. Mais ce sont les yeux ouverts fixant le fidèle se tenant aux pieds de la statue qui surprennent par leur étrange éclat, que l'on pourrait qualifier de vitreux. En effet, les globes oculaires proéminents sont constitués de sphères d'une pâte vitrée insérée dans du stuc blanc reproduisant la sclérotique. Le regard est divergent et les pupilles dilatées

Le *Volto Santo* dans le *Tempietto*.

Détail du *Volto Santo*.
© Renzo Santori, Lucca.

⁴ La croix celtique ou croix nimbée, symbole du christianisme celtique, est une croix dans laquelle s'inscrit un anneau ; les branches de la croix dépassent toujours de l'anneau. On trouve de telles stèles dans les cimetières et la campagne d'Irlande. L'utilisation chrétienne combine la croix latine et le cercle.

⁵ Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1981, *L'Apocalypse*, 1, 12-13, p. 1784.



Le *tempietto* construit en 1484 par Matteo Civitali.
© Angeli, Terni.

semblent contempler l'infini⁶. L'image paraît figée dans cet instant où la vie s'en va, où l'esprit s'échappe vers d'autres horizons (en langage poétique). L'apparence troublante et mystérieuse de la *Sainte Face* contribua sans doute à susciter la croyance en une véritable image du Christ, une œuvre achéropite⁷, fruit d'une intervention surnaturelle.

Les oreilles, bien visibles malgré la chevelure, s'implantent anormalement bas, nettement sous le niveau de l'angle externe des yeux⁸. Cette particularité fort marquée, presque caricaturale, se retrouve sur plusieurs effigies du Christ dans l'art byzantin dont le prototype

⁶ À la fin de la vie, toutes les fonctions, dont les flux nerveux, s'interrompent. Or les globes oculaires sont actionnés par les muscles oculomoteurs (six muscles par globe) dépendants de la troisième paire de nerfs crâniens : le nerf oculomoteur commun. En cas de paralysie de ces muscles, chaque globe tourne légèrement vers l'extérieur et vers le bas provoquant une diplopie, plus précisément un strabisme divergent. Comme la troisième paire de nerfs crâniens commande également les mouvements palpébraux et le sphincter pupillaire, le strabisme s'accompagne d'une chute des paupières et d'une mydriase.

⁷ Du grec *akheiropoiëta* : α = alpha privatif, $\chi\epsilon\iota\rho$ = la main, $\pi\omicron\iota\epsilon\omega$ = fabriquer. Un objet non fabriqué par la main humaine.

⁸ Dans l'absolu, une implantation basse des oreilles peut se limiter à une simple particularité anatomique, comme elle peut accompagner un syndrome génétique. En effet, l'oreille externe dérive embryologiquement des deux premiers arcs branchiaux. De part et d'autre de l'orifice du méat acoustique externe, des expansions latérales des deux premiers arcs apparaissent à la 6^e semaine du développement foetal. Ces pavillons subissent un mouvement d'ascension dorsale et craniale, tandis que trois massifs vont se modeler en zones qui se distingueront au 4^e mois. Chaque pavillon d'oreille est donc un marqueur du développement du premier et du deuxième arc branchial, mais aussi de l'embryogenèse concomitante d'autres organes. C'est pourquoi des anomalies mineures du développement de l'oreille externe (petitesse, décollement, implantation basse, auricule mal ourlée, défaut de l'hélix, absence de lobule) peuvent se retrouver associées à des anomalies chromosomiques. Parmi plusieurs syndromes génétiques individualisés, on peut citer les syndromes de Treacher-Collins, de Goldenhar, de Turner, de Noonan ou de CHARGE, qui associent de façon variable plusieurs malformations congénitales. L'implantation anormalement basse des oreilles peut même constituer un des symptômes de la trisomie 18 ou syndrome d'Edwards, une entité polymalformative sévère.

est le *Mandyllion* (linge, mouchoir), homologue de la *Véronique* latine. C'est le cas pour la mosaïque du *Christ pantocrator* qui orne le tympan de la cathédrale San Frediano de Lucques. Il en existe de nombreux exemples : une icône du IX^e siècle du monastère Sainte-Catherine du Sinaï⁹, une mosaïque du XI^e siècle du monastère d'Hosios Loukas en Grèce¹⁰, une croix peinte vers 1230 par Giunta Pisano pour la basilique *Santa Maria degli Angeli* d'Assise¹¹, une fresque (1327-1350) du monastère de Visoki-Dečani, au Kosovo en Serbie¹². Dans ces cas, l'abondante chevelure et la barbe cachent la partie supérieure de l'oreille externe, n'en montrant que le lobe.

À la fête de la *Luminaria*, le *Christ triomphant* est affublé d'ornements royaux en or, à commencer par une lourde couronne à trois étages surmontée d'une croix, datant de 1655. Un imposant pectoral, auquel pendent diverses pièces d'orfèvrerie, couvre sa poitrine. Les extrémités des manches sont ornées de manipules à franges qui renforcent son apparence sacerdotale tandis qu'une lourde jupe de tissu noir brodé et incrusté lui couvre les reins et les jambes. Il est chaussé et le soulier droit marqué d'une croix d'argent est posé verticalement sur un calice. Cette disposition évoque un miracle populaire attribué au *Volto Santo*¹³. Le récit met en scène un jongleur musicien, un ménestrel, venu de France. Trop pauvre pour pouvoir faire une autre offrande au crucifix que le don de sa musique, il commence à chanter accompagné de sa vielle (ou de son violon selon les récits). L'image s'anime, se met à parler, à bouger et jette au jongleur son soulier orné d'or et de pierres précieuses. Ici, les histoires varient. Pour les uns, le musicien emporte le précieux soulier, se ravise et revient dans l'église où il rend la chaussure à l'évêque, obtenant en contrepartie une grosse somme d'argent. Pour les autres, le ménestrel et l'évêque se livrent à une âpre négociation arbitrée par la *Sainte Face* qui prend le parti du ménestrel. Finalement, l'évêque doit racheter le soulier pour 200 livres puis le remplir de pièces d'or et d'argent en guise d'offrande (Lucques est bien une ville marchande). Le soulier droit et le calice sont ainsi devenus des éléments incontournables du rituel.



Apparence complète du *Volto Santo* paré pour la fête de la *Luminaria*. 1909.
© Crocicolo Isacco, Lucca.

Parmi les grands crucifix romans sculptés, le *Christ triomphant* de Lucques est attesté depuis l'aube du second millénaire. Mais, comme l'indiquent plusieurs récits, sa véritable origine est bien plus ancienne.

Dès le XII^e siècle, Leobinus, un clerc de la cathédrale de Lucques, en rédige une première version. Selon cette tradition, Nicodème, l'un des 72 disciples occultes du Christ, membre du

Sanhédrin et auteur d'un évangile apocryphe, aida Joseph d'Arimathie à détacher de la croix la dépouille de Jésus : « Et voici qu'un homme nommé Joseph, homme juste et bon, et qui n'avait point eu part aux accusations et aux méchancetés des Juifs, et qui était d'Arimathie, ville de Judée, et qui attendait le royaume de Dieu, demanda à Pilate le corps de Jésus. Et l'ôtant de la croix, il le plia dans un linceul bien net, et il le déposa dans un tombeau tout neuf qu'il avait fait construire pour lui-même, et où nul n'avait été enseveli¹⁴. » Au moment où le corps fut déposé et enveloppé dans un grand linceul, l'image tout entière s'imprima sur le linge (histoire commune à celle du suaire de Turin). Ensuite, Nicodème sculpta un crucifix à la ressemblance de cette image miraculeusement reproduite dans le tissu. Selon une variante du texte, le témoin oculaire Nicodème aurait ébauché de mémoire l'image dans du bois de cèdre. Leobinus affirme qu'un ange paracheva le visage du Christ pendant le sommeil du sculpteur, d'où la réputation d'œuvre achéropite résultant d'une intervention divine. À son réveil, Nicodème renferme dans son ouvrage plusieurs reliques du Christ¹⁵ et cache la statue dans une maison chrétienne. Les siècles passent et, en 742, un évêque venu en pèlerinage à Jérusalem apprend en songe la présence du *Volto santo*. L'ayant retrouvé, il décide d'envoyer le précieux chargement en Italie par la mer, dans un navire dépourvu de pilote et d'équipage. Le vaisseau échoue près du port de Luni où l'évêque Jean de Lucques monté à bord du bateau découvre la statue. Il transporte l'effigie à Lucques sur une charrette tirée par deux bœufs. À titre de dédommagement, il abandonne à l'évêque de Luni (dont le siège épiscopal sera ensuite transféré à Sarzana) l'une des ampoules du sang du Christ contenues dans le *Volto Santo*.

Au début du XIII^e siècle, deux clercs anglais, Gervais de Tilbury et Giraud de Cambrie, complètent l'histoire de Leobinus. Cependant, une partie de la version de Giraud diffère. Pour lui, un empereur romain envoya quatre évêques quérir des reliques à Constantinople : celui de Lucques en rapporta le *Volto Santo*, celui de Luni une ampoule de sang du Christ, celui de Mantoue une ampoule du liquide d'épanchement qui s'écoula après le coup de lance de Longinus, et celui de Parme un clou de la crucifixion.

À son arrivée à Lucques, le *Volto Santo* séjourna dans l'église de San Frediano¹⁶ d'où il fut transféré dans la cathédrale San Martino édifée à son intention.

Pour revenir à des notions pragmatiques, la *Sainte Face* témoigne d'un supplice que les Romains pratiquèrent durant près de 500 ans¹⁷. Originaire de Perse, les légionnaires qui l'ont appris des Carthaginois l'infligèrent aux condamnés de droit commun depuis le III^e siècle avant notre ère. C'était un châtement réservé à la racaille, aux pirates, bandits, voleurs, esclaves, mais les citoyens romains ne pouvaient y être soumis. Le supplice¹⁸ était exécuté légalement par un appareil entièrement militaire placé sous les ordres d'un centurion. L'armée, qui s'était déjà chargée de la flagellation, fournissait l'escorte depuis le tribunal jusqu'au lieu du supplice, ainsi que les bourreaux dûment formés. Enfin,

9 François BÆSPFLUG, *La crucifixion dans l'art, un sujet planétaire*, Montrouge, Bayard, 2019, p. 79.

10 *Ibid.*, p. 85.

11 *Ibid.*, p. 110.

12 *Ibid.*, p. 196-197.

13 Jean-Claude SCHMITT, « Cendrillon crucifiée. À propos du *Volto Santo* de Lucques ». In Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 25^e congrès, Orléans, 1994. *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, p. 241-270.

14 Évangile de Nicodème, in *Les évangiles apocryphes*, trad. Gustave Brumet, Paris, J.C. Thilo, 1863, chapitre XI, p. 244-245.

15 Le crucifix présente dans le dos une cavité fermée par un panneau pouvant contenir des reliques. La tradition mentionne des reliques de la passion : des épines de la couronne, des pièces du vêtement, un clou, des restes de cordon ombilical (?) et deux ampoules contenant du sang du Christ.

16 Cet édifice construit au VIII^e siècle était dédié à saint Fridianus, évêque de Lucques entre 560 et 588. Fridianus, prince irlandais né après 500, se fit ermite sur le *Monte Pisano* puis devint évêque de Lucques. L'actuelle basilique de San Frediano date de 1112 et fut consacrée en 1147.

17 François BÆSPFLUG, *La crucifixion dans l'art, un sujet planétaire*, op. cit., p. 18-21.

18 Pierre BARBIET, *La Passion du Christ selon le chirurgien*, Paris, Apostolat des Éditions, 1965, p. 68-82.



Le *Volto Santo* transporté à Lucca sur un char tiré par deux bœufs depuis la plage de Luni. L'effigie était maintenue par l'évêque de Lucca. Cette fresque fut réalisée par Amico Aspertini en 1508-1509 pour la chapelle Cenami (ou de Saint-Augustin) de l'église San Frediano. La statue porte des ornements et une couronne du *xiv^e* siècle.

elle constituait une garde assurant la surveillance jusqu'à la constatation de la mort du condamné. La croix romaine réglementaire avait la forme d'un « T ». Elle était constituée de deux éléments imbriqués : un poteau vertical planté dans le sol (*stipes*) dont le sommet s'enfonçait dans une profonde rainure ménagée au milieu d'un tasseau horizontal (*patibulum*). Rien de très difficile pour un charpentier : il suffisait de creuser une mortaise au centre du *patibulum* et d'amincir le bout du *stipes*. Une demi-douzaine de poteaux de 3,50 m de haut dont 1 m était fiché en terre attendaient à l'endroit habituel des exécutions. Le condamné portait sur ses épaules la traverse – le *patibulum* – de 170 cm de long et de 14 cm d'épaisseur, pesant environ 40 kg. Une croix entière, excédant 100 kg, ne pouvait être portée par un seul homme, ou une seule femme.

La fixation sur la croix s'effectuait à l'aide de clous, l'encordage étant beaucoup plus rare. Au sol, les bras étaient appliqués sur le bois transversal par des clous enfoncés à la jonction de la main et de l'avant-bras, dans la partie centrale du poignet. Ils traversaient ainsi le massif carpéen par un passage naturel connu par les anatomistes sous le nom d'espace de Destot¹⁹. Le chirurgien Pierre Barbet effectua une étude anatomique sur des bras récemment amputés et démontra que seul un clou planté au milieu des os du carpe permettait de supporter le poids d'un crucifié²⁰. Il est en effet impossible de suspendre un corps humain à la branche transversale d'une croix par des clous plantés au milieu de la paume des mains : sous le poids, les clous déchireront les fragiles muscles interosseux et l'aponévrose palmaire²¹. Peut-être pour atténuer la cruauté de l'évocation, l'iconographie religieuse figure cependant les clous perçant le milieu des paumes²².

Ensuite, quatre hommes hissaient à bout de bras la traverse à laquelle était suspendue la victime et en imbriquaient la mortaise au sommet du poteau déjà planté. Cette phase devait être horriblement douloureuse et ne pouvait qu'induire un état syncopal chez le malheureux condamné. Enfin, un clou fixait les pieds l'un sur l'autre au bois du *stipes*. Inversement, après la constatation du décès, les pieds étaient libérés, le *patibulum* auquel était fixée la dépouille du condamné était désengagé du sommet du poteau puis déposé au sol. Les proches, s'ils le souhaitaient, pouvaient alors détacher le corps et l'emporter pour débiter les obsèques.

La staurologie²³, science de la croix et de la crucifixion, mène à des découvertes surprenantes : le Christ en croix dans sa forme traditionnelle n'est pas une invention des premiers

¹⁹ Étienne Destot, né à Dijon (1864-1918) était un radiologiste et anatomiste français, connu pour avoir ouvert dans la boutique désaffectée d'un bouquiniste l'un des premiers services de radiologie de France. Il décrivit d'après radiographies les fractures du poignet et du pied. En 1891, il fut nommé aide dans le laboratoire d'anatomie du professeur Léo Testut. Voir : N. FORAY, M. AMIEL, R. MORNEX, « Étienne Destot (1864 - 1918) ou l'autre père de la radiologie française », *Cancer/Radiothérapie*, vol. 21, n° 2, avril 2017, p. 138-147.

²⁰ Pierre BARBET, *La Passion du Christ selon le chirurgien*, op. cit., p. 155-160. Pierre Barbet, chirurgien catholique à l'hôpital Saint-Joseph de Paris, effectua durant treize ans des expériences anatomiques sur cadavres afin de tester l'authenticité du suaire de Turin. Cependant, la plupart de ses observations et affirmations sur l'archéologie de la crucifixion furent contestées par Frederick T. Zugibe qui confirme néanmoins par des expériences physiologiques la nécessité d'un enclouage au milieu des os carpiens (« Death by Crucifixion », *Canadian Society of Forensic Science Journal*, 1984, vol. 17, n° 1, p. 1-13).

²¹ Ian WILSON, *Le suaire de Turin*, Paris, Albin Michel, 1984, « Le Suaire et l'opinion des médecins », p. 58-61.

²² En fait, lorsque les artistes commencèrent de figurer la crucifixion, elle était proscrite depuis près de deux siècles : ils eurent tout à inventer, ils n'avaient jamais vu de crucifié. L'une des seules images à présenter l'orifice de sortie d'un clou au poignet était le suaire de la cathédrale de Turin : sur le linceul, la plaie est visible au dos du poignet gauche. Après la Renaissance apparurent d'autres exceptions, tel le tableau datant de 1620 de Pierre Paul Rubens intitulé *Le coup de lance*, exposé au Rijksmuseum d'Amsterdam. Les clous figurés près du poignet au sommet de la paume impliquent une familiarité du peintre avec le suaire de Turin.

²³ *Stauros* (σταυρος) est le mot grec désignant un pieu, un poteau puis une croix.

chrétiens. On constate en effet l'étonnante absence de toute image de crucifixion durant les quatre siècles qui s'écoulèrent entre l'an 33 et les premières occurrences au début du V^e siècle. Ce signe d'ignominie et de cruauté ne fut utilisé que tardivement dans l'histoire chrétienne ; il ne figure ni parmi les peintures des catacombes ni sur les reliefs de sarcophages. On lui préfère le pictogramme d'une croix nue sans la moindre trace corporelle. Les représentations des catacombes ne sont pas à proprement parler des images réalistes du Christ : ce sont la vigne, le poisson²⁴, l'ancre symbole d'espérance, le navire, le phare ou l'Agneau mystique. L'Église primitive célébrait la vie et le partage, elle ne se revendiquait pas de la souffrance et de la mort humiliante sur la croix. La crainte judéo-chrétienne de reproduire une image divine a-t-elle contribué à voiler celle du Christ ?

La nef de l'église San Frediano.

24 Ichthus, du grec ἰχθύς, poisson, est l'un des symboles majeurs qu'utilisaient les premiers chrétiens en signe de reconnaissance. Il est un acronyme pour « Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ », soit « Jésus-Christ, Fils de Dieu [notre] Sauveur ».



Tout va changer avec l'avènement de Constantin I^{er} et sa vision du *labarum* à la veille de la bataille du pont Milvius remportée contre Maxence. Le *chrisme* qu'il désigna comme le *labarum* est l'association des deux premières lettres grecques de Χριστός (Christos), soit les lettres *chi* (X) et *rhô* (P), la première apposée sur la seconde. Il fit figurer ce symbole sur les étendards et les boucliers de ses troupes. En 328, lorsqu'il remplaça le supplice de la crucifixion par celui plus rapide de la pendaison, commença pour la croix un lent processus d'euphémisation. Après la découverte de la « vraie Croix » par Hélène lors de son pèlerinage en Terre sainte de 326²⁵, il faudra encore un siècle pour qu'apparaissent les premières représentations d'un Christ crucifié. Théodose I^{er} érigea le christianisme en religion d'État, interdit l'exercice public de tous les autres cultes et fit de la croix l'enseigne principal de l'Empire. Ainsi, la croix apparut en gloire, comme signe de victoire, à la fin du IV^e siècle.

Du VI^e au XIII^e siècle, domine le concept d'un Christ représenté vivant, cloué en croix, mais le corps dépourvu des marques de la douleur extrême. Il est entièrement vêtu d'une tunique à plis, ses bras sont parfaitement horizontaux, la tête est légèrement inclinée vers l'épaule droite et les yeux sont grands ouverts. Il se dégage l'impression d'une douceur songeuse. Les pieds pendent dans le vide. Le *Volto Santo* de Lucques appartient à cette catégorie, elle-même dérivée d'un Christ de type syrien beaucoup plus répandu représenté le visage barbu et vêtu du *collobium* sans manches. Le *Volto Santo* de Sansepolcro, près d'Arezzo, mérite une attention particulière, car il fut le premier à subir une datation au radiocarbone²⁶. Tenant compte de l'ancienneté du bois lui-même, l'effigie appartient à une période comprise entre 904 et 1018, soit la fin de l'époque carolingienne²⁷. De ce Christ vainqueur de la mort, il existe des effigies similaires en Ligurie et en Lombardie : la *Santa Croce del Corvo* à *Bocca di Magra* (La Spezia) du XII^e siècle, le *Volto Santo* de la cathédrale *Santa Maria Assunta* de Sarzana (La Spezia), le crucifix de *Santa Maria Maggiore* à Sondalo (Sondrio, Lombardie). On retrouve dans tout l'empire carolingien des statues miraculeuses, notamment en France, en Allemagne, en Suisse, en Grande-Bretagne et dans les territoires lombards conquis en 774.

Le *Volto Santo*, dont le culte fut répandu par les marchands lucquois et les pèlerins de la *via Francigena*, acquit à l'époque médiévale une immense renommée. Toutefois, sa provenance réelle demeurerait douteuse ; il était considéré comme une copie du *Volto Santo* de Sansepolcro ou la seconde version d'une *Sainte Face* plus ancienne, d'origine syriaque, catalane, française ou lombarde, détruite pour une raison inconnue. En 2020, à l'occasion des célébrations du 750^e anniversaire de la refondation de la cathédrale, l'équipe de l'*Opera del Duomo di Lucca* entreprit une campagne d'enquête diagnostique à laquelle prit part l'*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare CHNet* (Cultural Heritage Network) de Florence. La méthode de datation par carbone 14 fut appliquée sur trois échantillons de bois provenant

25 On voit mal comment Hélène put identifier après 300 ans « la vraie croix » parmi des centaines de *stipes* et de *patibula* tous interchangeables et réutilisables.

26 Anna Maria MAETZKE, « Il Volto Santo di Sansepolcro », in *Il Volto Santo in Europa, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000)*, Istituto Storico Lucchese, Lucca, S. Marco Litotipo, 2005, p. 193-207.

27 Les Carolingiens forment une dynastie de rois francs qui régnèrent sur l'Europe occidentale de 751 jusqu'au X^e siècle. Pépin le Bref deviendra son premier roi en 754. Son fils Charlemagne (742?-814) se singularisa par la durée de son règne, ses nombreuses réalisations politiques et ses conquêtes militaires. La lignée s'éteint avec la mort d'Otton et de Louis, au début du XI^e siècle.



de la sculpture et sur un fragment de la toile appliquée dès l’origine sur la surface en bois²⁸. L’examen a considérablement amélioré la compréhension du *Volto Santo* car l’analyse du tissu, en particulier, a fourni une datation s’inscrivant dans l’intervalle de 770 à 880 apr. J.-C., ce qui propulse la *Sainte Face* de Lucques au rang de sculpture ligneuse la plus ancienne de l’Occident médiéval. Il ne s’agit donc pas d’une réplique, mais de la première *Sainte Face* arrivée à Lucques en 742.

Le type particulier de la *Sainte Face* de Lucques se maintiendra jusqu’à la fin de la Renaissance, où il sera encore représenté avec tous ses atours par Cosimo Rosselli (peinture sur panneau de bois de 1491-1495, County Museum of Art, Los Angeles,) et par Piero di Cosimo (peinture sur panneau de 1520, Musée des Beaux-Arts de Budapest).

Lucques, ville d'origine de Montaigne

À l’aube des croisades, l’image du Christ triomphant sera progressivement remplacée par un Christ désormais familier, représenté mort en souffrance, les yeux clos, le corps sanglant abandonné, nu à l’exception d’un pagne.

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Mais on aurait peine à me faire croire que la vue de nos crucifix et la peinture de ce supplice émouvant, que les ornements et les gestes cérémonieux de nos églises, que les chants accordés à la dévotion de notre pensée et cette exaltation des sens n’échauffent pas l’âme des peuples d’une passion d’un très utile effet. Entre les divinités auxquelles on a donné corps, comme la nécessité l’exigeait [pour les besoins des hommes], au milieu de la cécity universelle, je me serais plus volontiers joint à ceux [des hommes] qui adoraient le soleil²⁹.

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Le lendemain était célébré au *duomo San Martino* le « bûcher des vanités », une coutume faisant partie des prérogatives ancestrales de l’évêque de Lucca : la mise à feu d’étoupes placées sur un support en fer déclenchée au moment où est entonné le « Gloria in excelsis ».

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Ils avaient construit exprès un grand autel fort haut, en bois et papier, couvert d’images, de grands chandeliers et de beaucoup de vases d’argent rangés ainsi [comme un buffet] : un bassin au milieu et quatre plats autour. L’autel était garni

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

^[1] La technique consiste en la mesure de la concentration résiduelle du radiocarbone dans le matériel, quand celui-ci a cessé de vivre. La quantité, toujours très petite, nécessite pour pouvoir la mesurer un accélérateur de particules. Trois fragments de bois de quelques milligrammes furent prélevés sur des sites éloignés l’un de l’autre, ainsi qu’un fragment de toile. Cette dernière partie de l’analyse fut déterminante, car, si le bois taillé peut encore connaître une période variable de séchage, une fibre végétale meurt dès sa coupe peu avant le tissage.

^[2] Michel de MONTAIGNE, Les Essais en français moderne, André LANLY, Paris, Quarto Gallimard, 2009, livre II, chapitre XII, « Apologie de Raymond Sebon », p. 625.

^[3] Michel de MONTAIGNE, Les Essais, Pierre VILLEY, Paris, Presses universitaires de France, 1965, livre III, chapitre XIII, « De l’expérience », p. 1116.

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

Lucques, ville d'origine de Montaigne

La façade du XIII^e siècle de l'église *San Michele in Foro*.

Cathédrale Saint-Martin : angle du premier niveau de la triple colonnade du fronton. Construites durant la même période, les deux églises partagent le même style de colonnades.



Près de l'église San Frediano, la *piazza anfiteatro* évoque, en taille réduite, la *piazza Navona*, son homologue romaine de conception baroque établie sur les ruines du stade de Domitien. La géométrie parfaite et l'homogénéité de l'architecture de la *piazza anfiteatro* en font cependant un chef-d'œuvre incomparable. Cet antique amphithéâtre bordé de hautes maisons colorées intégrées dans ses 54 arches forme une enceinte parfaitement ovale. Semblables à l'amphithéâtre gallo-romain du palais Gallien de Bordeaux, les belles demeures incorporées dans l'ancienne architecture sont pour la plupart médiévales. À proximité, du haut d'une tour Guinigi qui a conservé sa couronne de chênes verts, s'admire « l'une des plus plaisantes assiettes de ville que je vis jamais, environnée de deux grandes lieues de plaine, belle par excellence au plus étroit³¹, et puis de belles montagnes et collines, où pour la plupart ils se sont logés aux champs » (JV 267).

Bien que commerçante, Lucques est une ville aux ruelles calmes et silencieuses dans lesquelles on circule à pied ou en vélo. L'église *San Michele in Foro*, d'architecture romano-pisane, fut commencée en 1143 à l'emplacement de l'ancien forum. Sa façade à quatre étages de colonnes aux ordres harmonieusement mélangés est disproportionnée; consolidée par des barres métalliques, elle s'élève dans le vide au-dessus d'un toit qui, pour

31 «[...] environnée d'au moins [au plus étroit] deux grandes lieues de plaine, belle par excellence...».

La *piazza dell'Anfiteatro* et la campagne lucquoise du haut de la tour Guinigi.

La statue en bronze de Giacomo Puccini réalisée en 1994 par Vito Tongiani pour la *Piazza Cittadella*.



des raisons financières, ne fut pas rehaussé. En regard de cette façade, une étroite ruelle bordée de hautes bâtisses conduit au *Corte San Lorenzo* et à la maison natale de Giacomo Puccini (1858-1924). Giacomo avait six ans lorsque son père, maître du chœur et organiste au *duomo San Martino*, mourut. À neuf ans, il entra au séminaire pour devenir chantre et organiste. Il put acquérir sa formation musicale à l'institut Pacini. En 1880, il quitta sa ville natale pour étudier au conservatoire de Milan. Il revint au pays après s'être marié et s'installa à *Torre del Lago*, près du lac de Massaciucoli. Il y composa la plupart de ses opéras : *Manon Lescaut*, *la Bohème*, *la Tosca*, *Madame Butterfly*, *la Rondine*. Il mourut à Bruxelles, laissant une œuvre inachevée : *Turandot*. Sa statue de bronze réalisée par Vito Tongiani pour la *piazza Cittadella*, devant sa maison natale, le montre trônant avec une élégance nonchalante, une cigarette entre les doigts.

Cité de tradition musicienne, Lucques vit naître également Luigi Boccherini (1743-1805) qui vécut près de la *piazza Anfiteatro*, au coin de la *via Fillungo* et de la *via Buia*. Il bénéficia du soutien d'un certain Giacomo Puccini (1712-1781), ancêtre de notre compositeur d'opéra. Ce Puccini appartenait à une dynastie de six générations de musiciens qui exercèrent un rôle notable à Lucques.

Le jeudi, j'entendis la messe dans le chœur du dôme où étaient tous les officiers de la seigneurie. À Lucques on aime beaucoup la musique; on y voit peu d'hommes et de femmes qui ne la sachent point, et communément ils chantent tous; cependant ils ont très peu de bonnes voix. On chanta cette messe à force de poumons et ce ne fut pas grand chose. (JV 338)

La remarque de Montaigne sur l'amour de la musique qu'éprouvaient les Lucquois était donc parfaitement fondée et presque prophétique. Néanmoins, au sujet des chants d'église, il émet un bémol assez cocasse pour une ville qui donnera le jour à l'un des plus grands génies de l'opéra.

Les portes sont les points faibles de toute fortification et, en 1581, les remparts de Lucques n'en comportaient que trois. Au nord en direction des collines, la *porta santa Maria*, à l'ouest vers la mer, la *porta san Donato* et au sud la *porta san Pietro* (construite de 1565 à 1566). Il n'y avait pas de porte orientée à l'est, vers Florence, la ville tant redoutée. La *porta Elisa*, du nom d'Elisa Bonaparte Baciocchi, ne fut construite qu'en 1809-1811. Pour prendre la route de Sienne, vers le sud, ils durent emprunter la *porta san Pietro*, proche de *santa Maria Forisportam*.



LE PONTE A CAPPIANO

Ils contournent les monts Pisans et cheminent dans la dépression marécageuse du *Val di Nievole*, « par un pays stérile comme les Landes de Gascogne » où la stagnation des eaux produites par les collines environnantes de la Cerbaie est à l'origine des marais – *padule* – de Fucecchio.

Le mercredi, 20 septembre, après dîner, je partis de Lucques après avoir fait emballer dans deux caisses plusieurs choses pour les envoyer en France. Nous suivîmes un chemin uni, mais par un pays stérile comme les Landes de Gascogne. Nous passâmes, sur un pont bâti par le duc Côme, un grand ruisseau où sont les moulins à fer du grand-duc, avec un beau bâtiment. Il y a encore trois pêcheries ou lieux séparés en forme d'étangs qui sont renfermés et dont le fond est pavé de briques, où l'on entretient une grande quantité d'anguilles que l'on voit aisément par le peu d'eau qui s'y trouve. (JV 339)

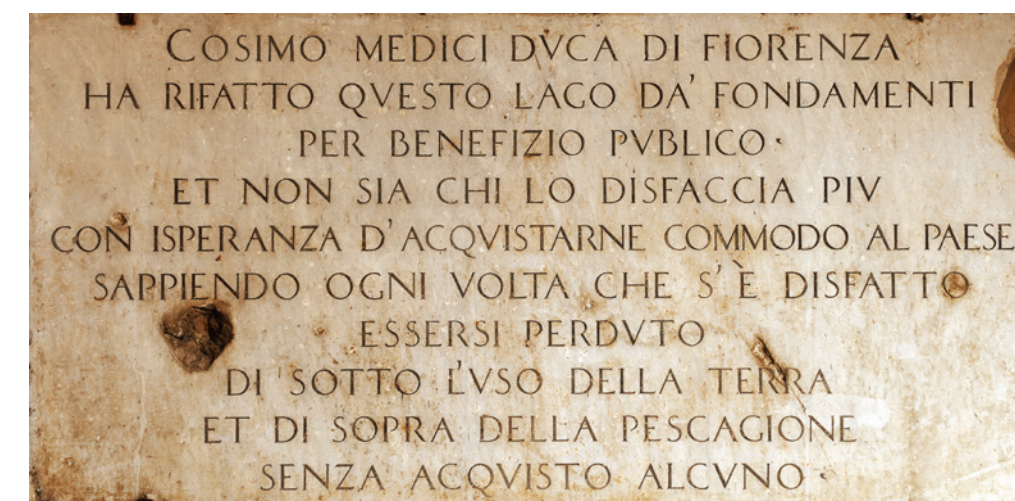
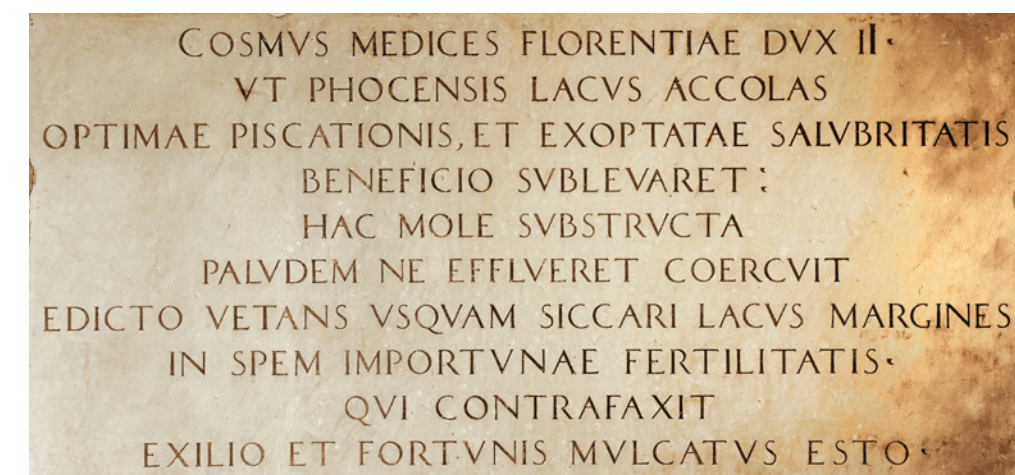
La région du *Val di Nievole* et du *Lago di Fucecchio* figurées dans la salle des Cartes géographiques du Vatican. Avant son assèchement, le lac de Bientina ou lac de Sesto était le deuxième de Toscane.



Les marais sont drainés par le canal Usciana affluent de l'Arno et, dès la période médiévale, franchi par le pont de Cappiano. Ce *ponte a Cappiano* situé sur le trajet de la *via Francigena* était bien plus qu'un pont : il comprenait des pêcheries, une forge, un hôpital pour pèlerins tenu par les Frères Hospitaliers d'Altopascio. Le canal Usciana drainant les affluents du *Val di Nievole* était le centre d'un réseau de navigation et d'échanges particulièrement dense dont le pont était l'un des ports. Maillon essentiel de ce lacis de communications d'une vaste zone agricole, il se situait aux confins de la République de Lucques, des territoires de Pise et de Florence.

La transformation du *ponte a Cappiano* par Cosme I^{er} Medici date de 1551. Le grand-duc fit apposer deux plaques sur les parois internes des tours, de part et d'autre de la loggia; deux textes complémentaires, dont l'un rédigé en latin et l'autre en italien, résument les circonstances de sa construction. La plaque latine explique le but d'une entreprise destinée à améliorer la pêche et la santé des riverains du lac de Fucecchio (*phocensis lacus*) « ut phocensis lacus accolae optima piscationis, et exoptatae salubritatis ». L'utilisation du terme

Deux plaques furent apposées sur les parois internes des tours par Cosme I^{er}. Les deux textes complémentaires, l'un rédigé en latin et l'autre en italien, résument les circonstances du réaménagement en barrage du pont de Cappiano.



phocensis lacus souligne le fait que, depuis l'Antiquité, cette zone fut considérée comme un lac. La plaque italienne met en garde les insensés qui oseraient rompre un fragile équilibre : « Cosme de Médicis, Duc de Florence, fit assainir complètement ce lac pour le bien commun. Que nul ne s'avise de le dévaster à nouveau pour satisfaire les intérêts du pays, sachant que cela ruinerait, sans aucun bénéfice, les terres exploitées en aval et la pêche d'amont » (traduction de l'auteur). Le texte latin stipule les peines qu'encourt le contrevenant : l'exil et la confiscation des biens (*qui contrafaxit exilio et fortunis mulcatus esto*).

Le contexte de l'aménagement du pont par Cosme de Médicis n'était pas simple. La vigoureuse mise en garde rappelle combien fut problématique la gestion des capacités hydriques du *Val di Nievole*. C'est la longue histoire³² des hésitations d'une politique contradictoire alternant la fermeture du pont sur l'Usciana suivie de l'élévation du niveau de l'eau en faveur de la pêche et de la malaria, puis la réouverture du canal dans l'intention de promouvoir l'agriculture et la salubrité par l'assèchement du marais.

Parmi les phases les plus récentes, en 1435, avant l'arrivée au pouvoir des Médicis, la République de Florence prit la décision fortement contestée de créer un lac artificiel – le *Lago Nuovo* – par l'établissement d'un barrage sur l'Usciana au niveau du *ponte a Cappiano* et d'une digue de 1,50 mètre de haut sur près de deux kilomètres. L'inondation du *Val di Nievole*, en créant une barrière naturelle des plus efficaces entre Florence et ses voisins, obéissait à d'évidents motifs stratégiques. La création du lac permit de développer les deux activités importantes de la pêche et de la chasse, mais aux dépens de l'agriculture. La rupture de l'équilibre écologique fut en outre associée à la recrudescence d'épidémies répétées de fièvre palustre. La situation causée par le *Lago Nuovo* devenait désastreuse et les dégâts causés par le lac étaient incalculables : le pape Léon X (Jean de Médicis) suggéra à sa belle-sœur et régente de Toscane Donna Alfonsina Orsini³³, veuve de Piero de Medici, d'acquiescer le *Lago Nuovo* pour le drainer. Une transaction que la ville de Florence, lassée des querelles incessantes opposant les municipalités du Valdinievole et du Valdarno, accepta sans difficulté, d'autant que la hausse vertigineuse du prix des céréales incitait à la création de terrains agricoles. Il fut accordé à Madonna Alfonsina toute licence pour assécher le marais de Fucecchio, sachant qu'au terme du drainage elle devenait propriétaire des trois quarts des terres, la commune de Fucecchio conservant le quart restant.

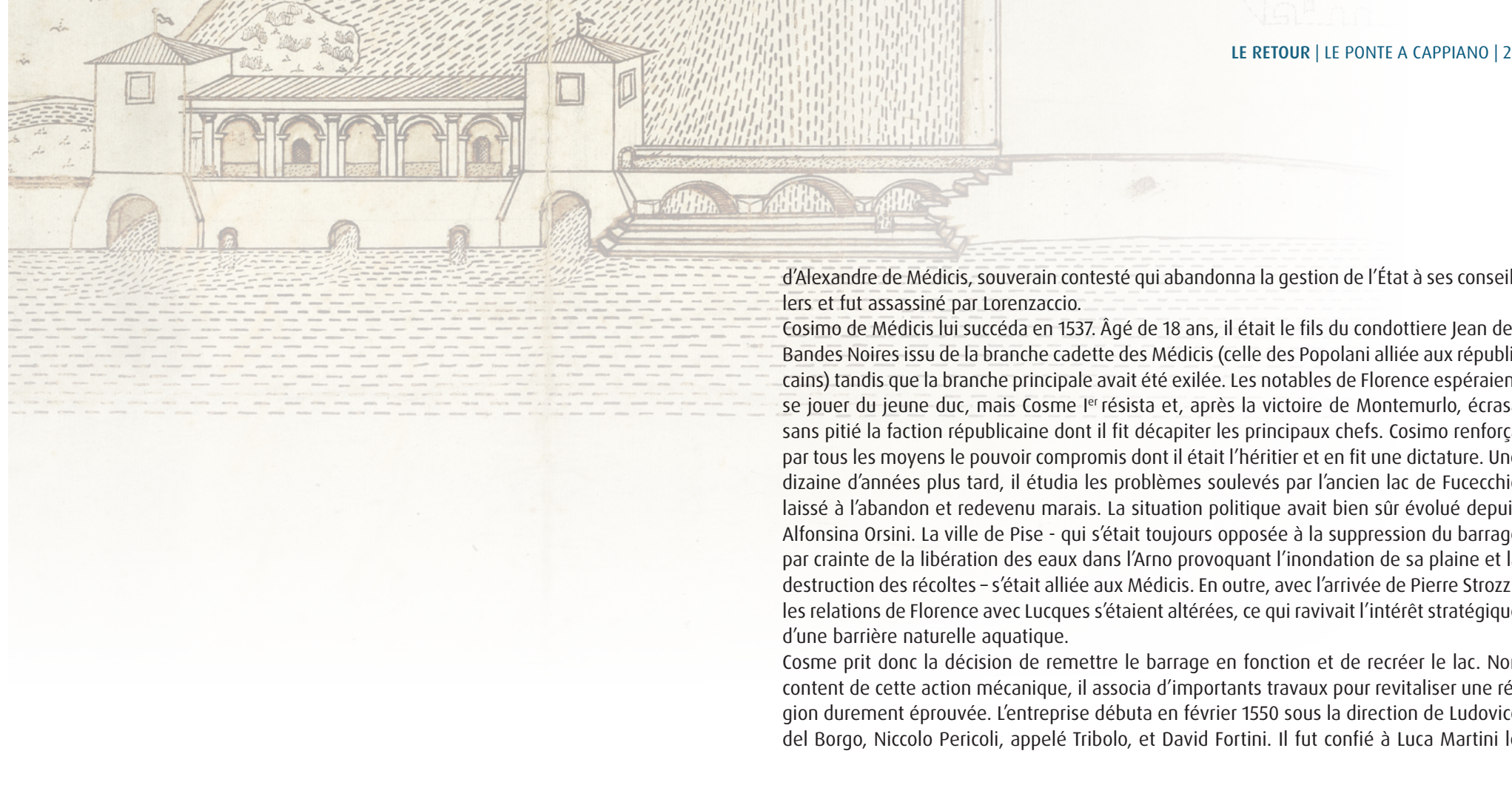
En 1515, les barrages furent détruits et les résultats favorables ne se firent pas attendre. Comme prévu, les terres libérées permirent de cultiver des céréales en abondance et de s'adonner à un élevage intensif. Mais, de façon inopinée, la pêche se développa malgré tout. En effet, le drainage du lac fut accompagné par la création de nombreux canaux dans lesquels se mirent à pulluler des poissons, en particulier les anguilles. En décrivant cette période, Ceseri Frullani, né en 1536, n'hésite pas à parler de *secol d'oro*³⁴.

Le siècle d'or fut brutalement interrompu par les décès successifs à une année d'intervalle de Madonna Alfonsina en 1520, de son fils Lorenzo, puis du pape Léon X. L'épidémie de peste de 1527 précéda la survenue d'une période agitée marquée par l'arrivée au pouvoir

32 Ceseri FRULLANI DA CERRETO GUIDI, *Gl'avvenimenti del lago di Fucecchio e modo del suo governo*, a cura di Anna CORSI PROSPERI e Adriano PROSPERI, Roma, Alpha Print, 1988. Patrizia VEZZOSI, *I Medici e il lago di Fucecchio*, Arte e Territorio, Fucecchio, Erba, 2009. Giorgio GALLETI, Alberto MALVOLTI, *Il ponte mediceo di Cappiano - Storia e restauro*, Fucecchio, Erba, 1989.

33 Alphonsine de Medici (1472-1520), née Orsini, veuve de Pierre de Médicis, revint à Florence après l'exil des Médicis sous la république théocratique de Savonarole. Elle exerça la régence de 1515 à 1519, tandis que son fils Laurent combattait François I^{er} en Lombardie. Natalie TOMAS, « Alfonsina Orsini de' Medici and the "problem" of a female ruler in early sixteenth-century Florence », *Renaissance Studies*, vol. 14, n° 1, p. 86.

34 Ceseri FRULLANI DA CERRETO GUIDI, *Gl'avvenimenti del lago di Fucecchio*, op. cit., p. 144-148.



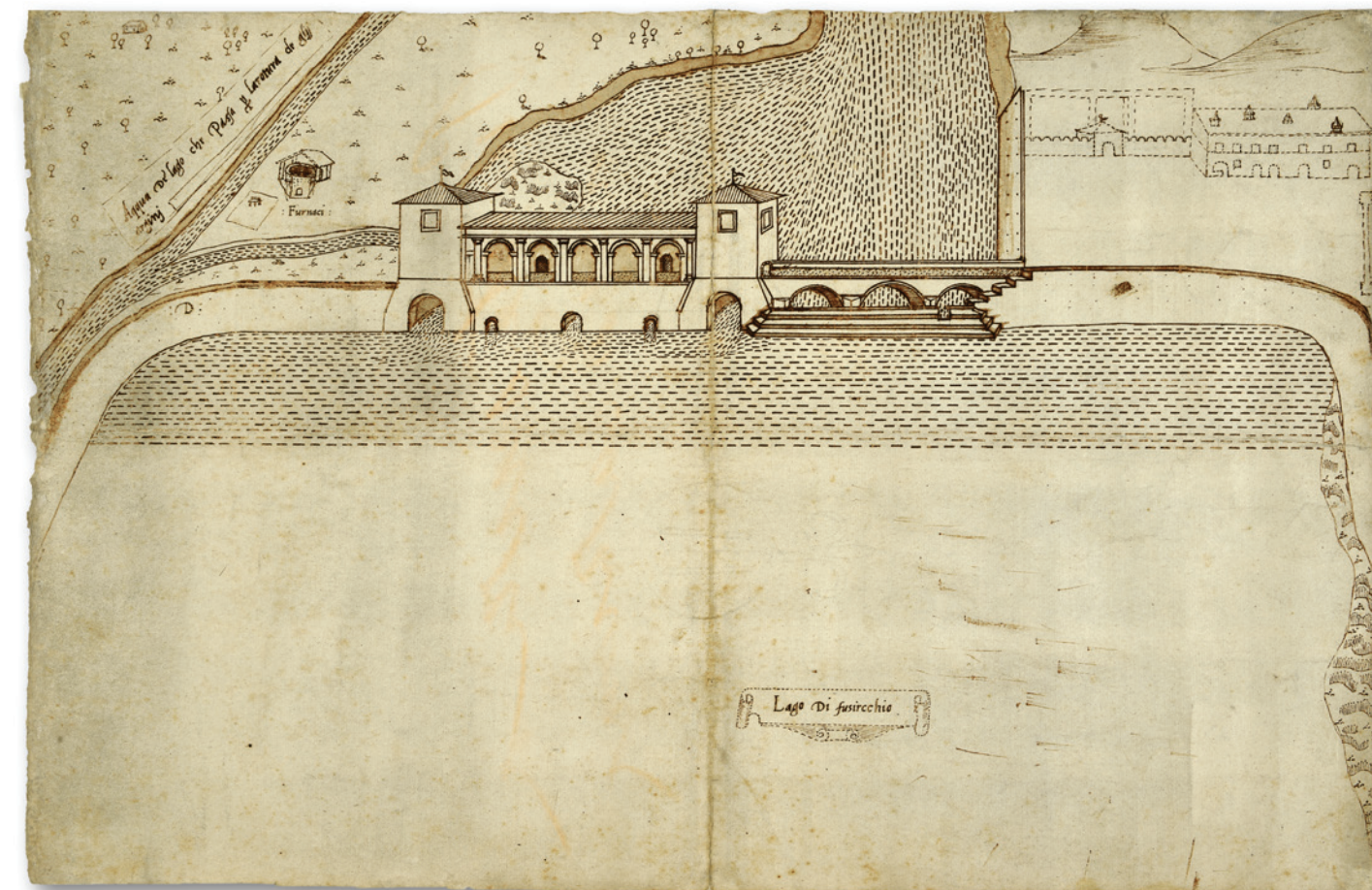
d'Alexandre de Médicis, souverain contesté qui abandonna la gestion de l'État à ses conseillers et fut assassiné par Lorenzaccio.

Cosimo de Médicis lui succéda en 1537. Âgé de 18 ans, il était le fils du condottiere Jean des Bandes Noires issu de la branche cadette des Médicis (celle des Popolani alliée aux républicains) tandis que la branche principale avait été exilée. Les notables de Florence espéraient se jouer du jeune duc, mais Cosme I^{er} résista et, après la victoire de Montemurlo, écrasa sans pitié la faction républicaine dont il fit décapiter les principaux chefs. Cosimo renforça par tous les moyens le pouvoir compromis dont il était l'héritier et en fit une dictature. Une dizaine d'années plus tard, il étudia les problèmes soulevés par l'ancien lac de Fucecchio laissé à l'abandon et redevenu marais. La situation politique avait bien sûr évolué depuis Alfonsina Orsini. La ville de Pise - qui s'était toujours opposée à la suppression du barrage par crainte de la libération des eaux dans l'Arno provoquant l'inondation de sa plaine et la destruction des récoltes - s'était alliée aux Médicis. En outre, avec l'arrivée de Pierre Strozzi, les relations de Florence avec Lucques s'étaient altérées, ce qui ravivait l'intérêt stratégique d'une barrière naturelle aquatique.

Cosme prit donc la décision de remettre le barrage en fonction et de recréer le lac. Non content de cette action mécanique, il associa d'importants travaux pour revitaliser une région durement éprouvée. L'entreprise débuta en février 1550 sous la direction de Ludovico del Borgo, Niccolò Pericoli, appelé Tribolo, et David Fortini. Il fut confié à Luca Martini le

Veduta del ponte e della pescaia dalla parte del lago.

Dessin en perspective à vol d'oiseau datant de la seconde moitié du XVI^e siècle représentant le *ponte a Cappiano* vu de sa face nord, à partir du lac. Le pont est constitué d'une partie couverte (à gauche) munie d'une loggia à cinq arcades et de deux tours. La seconde partie (à droite de la tour du milieu) est totalement découverte et les trois arcades du pont sont précédées par le barrage en trois niveaux de gradins destinés à la pêche. L'écoulement des eaux et la navigation sont régulés par deux galeries munies d'écluses situées à la base de chaque tour et par trois petites galeries accessoires. Le croquis est antérieur à 1581, car il ne représente pas les gardoirs et les moulins de la ferronnerie mentionnés par Montaigne. © Archivio di Stato di Firenze. Fondi Cartografici, Miscellanea di Pianta n° 116.



soin de transformer le lac en un vaste bassin réservé à la pêche, notamment de la tanche et du brochet. En avril 1551, le nouveau pôle d'activités médicéennes était terminé; il était composé d'une forge, d'une scierie, de moulins, d'une pêcherie, de bureaux administratifs et d'une auberge.

Après de telles transformations, le *ponte a Cappiano* pouvait ressembler à un pont ordinaire comme un porte-avion à un chalutier. Sur le plan architectural et fonctionnel, il était subdivisé en deux parts bien distinctes : une zone couverte comprenant deux tours englobant une loggia à cinq arcades et un pont découvert reposant par de larges voûtes sur un vaste plateau servant de base à la pêcherie – *pescaia* – et constituant le barrage du lac. Les tours couronnant le pont couvert abritaient des treuils qui actionnaient les deux écluses principales situées en leur base. Ces écluses régulaient la navigation et le flux aquatique, mais par leur ouverture astucieusement adaptée au courant migratoire du poisson elles participaient également à la pêche aux anguilles. En effet, les anguilles naissaient en mer de février à avril puis remontaient à contre-courant l'Arno et l'Usciana. Elles passaient les écluses du pont et allaient se développer jusqu'à l'âge adulte dans le lac. Au mois d'août, faisant le chemin inverse, elles descendaient vers la mer pour y couvrir. Chaque écluse était munie de deux vannes dont l'ouverture de la vanne d'amont permettait de concentrer le poisson adulte qui descendait le courant; des filets disposés au fond permettaient de réaliser des pêches miraculeuses. Trois bassins pavés de briques construits sur la rive dans le prolongement du pont couvert formaient des viviers permettant l'élevage d'anguilles : « Il y a encore trois pêcheries ou lieux séparés en forme d'étangs qui sont renfermés et dont le fond est pavé de briques, où l'on entretient une grande quantité d'anguilles que l'on voit aisément par le peu d'eau qui s'y trouve. » Ces viviers étaient situés à l'entrée du pont couvert, le long de la route vers Fucecchio³⁵. Les tours étaient bien sûr des portiques où se régulaient et se monnayait le transit des voyageurs et des pèlerins empruntant le pont. Plus tard, une troisième écluse, la *callone dei navicelli*, sera construite entre le pont couvert et le pont découvert. Dévolue à la navigation, elle permettra de réserver les écluses des tours à la pêche.

Le pont découvert reposait sur un vaste plateau servant de base à la pêcherie et constituant le barrage du lac. Il rejoignait la rive droite de l'Usciana à proximité de la minoterie et de la forge, sur la place du bourg qui comprenait une auberge et des bâtiments administratifs. Ce pont découvert croisait deux biefs qui dérivait l'eau vers les roues motrices de la minoterie, de la forge et de la scierie, les « moulins à fer » ou « mulini a far ferro » cités par Montaigne.

L'exploitation du pont alla de pair avec l'établissement d'une organisation toute médicéenne. La pêche sauvage fut interdite et l'activité fut réservée à ceux qui possédaient une licence et s'acquittaient d'une taxe. Le poisson pêché ne pouvait être vendu qu'au *Provveditore del Lago* établi dans les bâtiments administratifs de Cappiano. Les barques et les chariots empruntant le pont étaient également taxés. Les ressources provenant de l'exploitation du lac, de l'auberge, du moulin, des forges, de la pêche à l'écluse revenaient à l'administration médicéenne.

Le plan du pont et de ses annexes en 1780. De gauche à droite : les trois viviers (*Vivae*) réservés à l'élevage des anguilles, le pont couvert (*Palazzo*) avec ses deux galeries principales munies d'écluses, la *callone dei navicelli* dévolue à la navigation. Le pont découvert avec le vaste plateau servait de base à la pêcherie et constituait le barrage du lac. Les biefs conduisaient l'eau aux roues de la minoterie, de la forge et de la scierie. Enfin, la rive droite de l'Usciana comprenait la minoterie, les forges, une auberge et des bâtiments administratifs. © Archivio di Stato di Firenze. Fondi Cartografici, Miscellanea di Pianta n° 116.



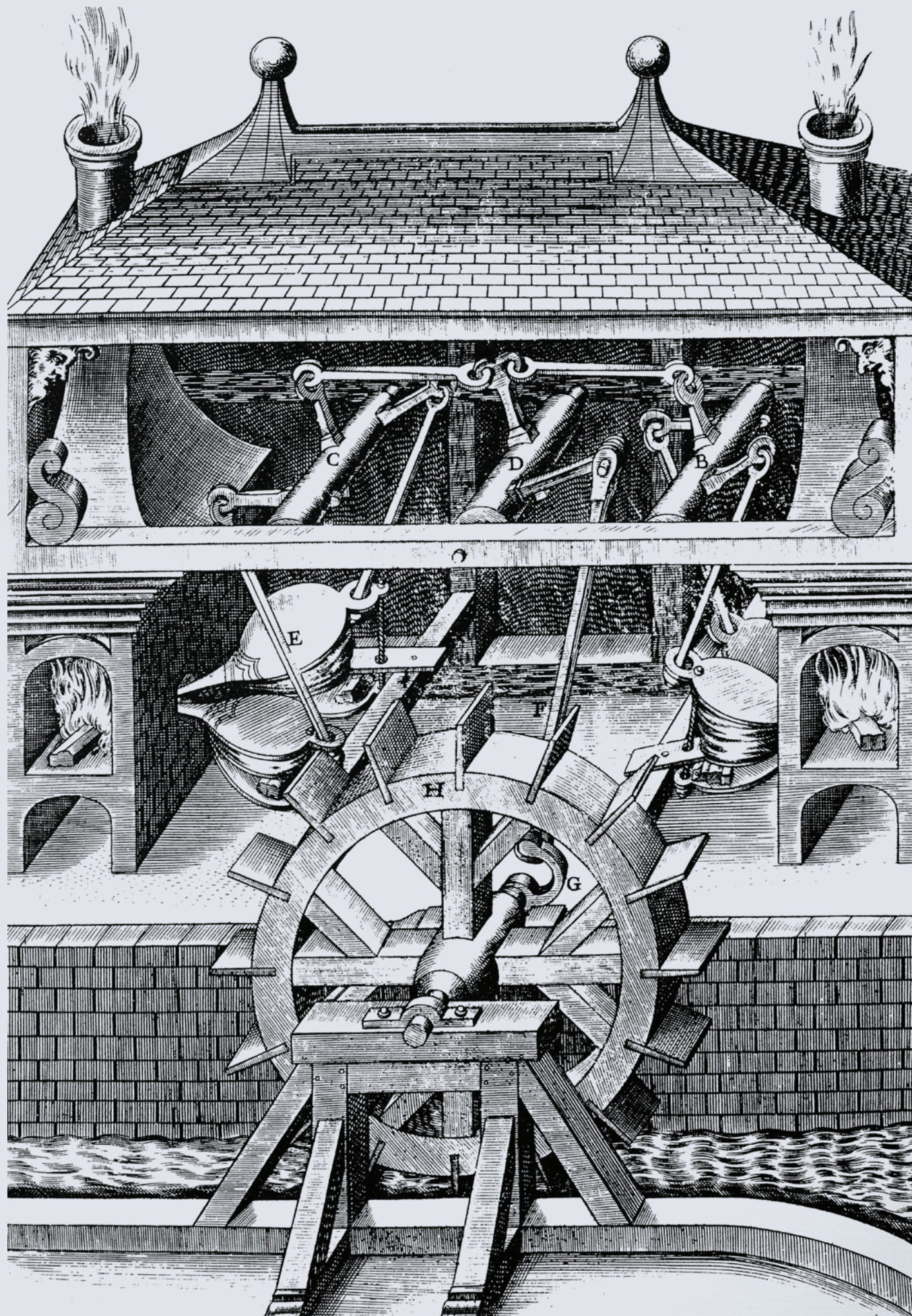
L'agriculture fut développée en parallèle : les Médicis créèrent de grands complexes agraires où s'activaient des fermes modèles – dont *San Rossore* est un exemple – sur le principe des anciennes *Latifundia* romaines. Parmi la quarantaine de domaines agricoles que possédaient les ducs de Toscane, sept *fattorie* étaient établies dans le périmètre du lac de Fucecchio et l'un des centres administratifs était à Cappiano. Chaque domaine était organisé en une structure centrale où affluaient les produits de petites entités périphériques (*poderi*) dirigées par un métayer (*mezzadro*)³⁶. L'*azienda* était la structure centrale, le noyau dirigé par un *fattore* qui assurait la conservation, la transformation et la commercialisation des produits agricoles. Le contrat prévoyait un partage équitable de la production entre le métayer et le propriétaire.

La forge ne fut active que durant quelques décennies puis fut transformée en grenier à blé : elle dépendait trop des variations du niveau des eaux et le bois se faisait rare. En outre, la pêche devenant moins rentable, l'activité se recentra sur l'exploitation agricole.

La reconstruction du pont-barrage avait provoqué l'inondation d'une zone mal préparée, causant le retour tant redouté des graves épidémies paludéennes avec leur mortalité élevée. En effet, durant les 39 ans (de 1516 à 1549) où le *Lago Nuovo* fut drainé, se développa librement dans son ancien lit une végétation faite de joncs, de roseaux, d'osiers et

35 Ils ont servi de fondation aux maisons unifamiliales portant les numéros 209 à 223 de la *Strada Provinciale pisana per Fucecchio*. Entre les deux maisons identifiées par 209 et 211, une partie non construite permet d'apercevoir quelques vestiges des viviers. Giorgio GALLETTI, *Il ponte medicco di Cappiano*, op. cit., p. 75-76.

36 Patrizia VEZZOSI, *I Medici e il lago di Fucecchio*, op. cit., p. 25-33.



Face sud du *ponte a Cappiano*, vue de la rive droite de l'Usciana. Sous les arcades de l'ancien pont découvert s'écoule le canal. La moitié du pont est occupée par des structures d'accueil de voyageurs. Le bâtiment de droite est le complexe architectural médicéen, dont la loggia limitée par deux tours.



d'aulnes qui ne fut jamais émondée. Lors de la reconstitution du lac à partir de 1551, tout ce milieu fut inondé ; la décomposition de cette flore rendit l'eau putride, causant de graves dommages au biotope, la mort des poissons et la maladie des oliveraies sur les collines avoisinantes³⁷. C'est pourquoi le duc de Toscane Pierre Léopold de Lorraine entreprit en 1780 de démolir tout obstacle à l'écoulement des eaux, à savoir le barrage, la pêcherie et les biefs des moulins. Des transformations successives effectuées principalement en 1823 puis en 1930 aboutirent à l'obturation des écluses et au comblement des zones aquatiques situées de part et d'autre du pont couvert, donnant au pont médicéen son aspect actuel. Le *ponte a Cappiano* est ainsi redevenu un simple pont franchissant une Usciana libre de toute entrave. Les moulins ont cessé de tourner, le vacarme des forges et des scieries s'est tu.

37 Ceseri FRULLANI DA CERRETO GUIDI, *Gl'avvenimenti del lago di Fucecchio*, op. cit., p. 164-166.

Face nord du *ponte a Cappiano*, vue à partir du site de l'ancien lac. Les arcades du pont découvert supportent les bâtiments d'accueil tandis qu'au pied de la tour du milieu se distingue l'arcade colmatée de l'ancienne écluse. À gauche de la tour s'ébauche la loggia du pont couvert.

Une forge dont les soufflets sont actionnés par une roue hydraulique. Ces soufflets permettaient d'atteindre les hautes températures nécessaires au travail du fer. Agostino RAMELLI, *Le diverse et artificiose machine*, Paris, [1588], fac-similé : Milano, Luigi Maestri, 1981, figure CXXXVII.



CERTALDO

Après l'Usciana sur le *ponte a Cappiano*, ils franchissent l'Arno et font halte à l'auberge de la Poste à Scala³⁸. Ils s'engagent le lendemain sur la *via Francigena* dans la vallée de l'Elsa, un autre affluent de l'Arno. Ils se rapprochent du bourg médiéval fortifié de Certaldo, la « patrie » de Boccace, ville de sa famille paternelle, dans laquelle il se retira jusqu'à la fin de ses jours³⁹. Montaigne avait examiné avec émotion son testament exposé à la librairie des Giunti.

38 Alessandro d'ANCONA, *L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale del viaggio di Michele de Montaigne in Italia*, Castello, S. Lapi editore, 1889, p. 516, note 2.

39 Giovanni Boccaccio est le fils illégitime d'un important homme d'affaires résidant à Florence, Boccaccio di Chelino, originaire de Certaldo et lié à la puissante compagnie napolitaine des Bardi. Giovanni serait né à Paris en 1313 lors d'un déplacement de son père, et non à Certaldo ou à Florence. Sa vie fut faite de dépaysements : il fit des études de droit à Paris, s'intégra à la cour du roi Robert d'Anjou à Naples. Il était à Florence lors de l'épidémie de peste noire de 1348 et écrivit le *Décameron*. En 1362, il se retira en solitaire dans le domaine paternel de Certaldo où il mourut dans la misère et l'isolement en 1375.

Le village médiéval fortifié de *Certaldo Alto*.



La vallée de l'Elsa du haut des remparts de Certaldo.

La traduction de Meunier de Querlon semble indiquer qu'ils traversèrent Certaldo à pied⁴⁰ : « Nous traversâmes Castelfiorentino, petit bourg fermé de murailles, et ensuite à pied, tout près de là, Certaldo patrie de Boccace, beau château situé sur une colline » (JV 339). En réalité, le texte original en Italien mentionne : « Passamo per il mezzo di Castel Fiorentino, piccola terra chiusa di mura; e poi al piede e darente a Certaldo patria del Boccaccio, castello bello sopra un colle » (JV 488). Ici, *al piede* est à prendre dans le sens de « au pied de la colline de Certaldo », comme ce sera le cas pour le village de Pontremoli situé dans les montagnes et au pied de celles-ci : « Il sito d'essa città è fra le montagne, et al piede d'esse » (JV 496). Par ailleurs, sachant que *darente* équivaut dans le *Journal de voyage* à *vicino*, Louis Lautrey fait une lecture différente : « Nous passâmes par le milieu de Castel-Fiorentino, petite ville close de murs; et puis au pied et proche de Certaldo, patrie de Boccace, beau village fermé sur une colline⁴¹. » Selon cette interprétation plus fidèle, Montaigne ne rejoignit pas à pied la ville haute de Certaldo, mais se contenta d'en admirer les remparts à partir de la route en contrebas. Il ne visita donc pas la maison patricienne de Boccace.

40 Il est possible, en effet, d'accéder à la ville haute à pied par un méchant petit chemin rocailleux en pente raide dont l'ascension est assez sportive. Ce chemin abrupt nommé *Pettata* s'élève de 50 m sur une longueur d'à peine 200 m avec un dénivelé de 20 %.

41 Michel de MONTAIGNE, *Journal de Voyage*, Louis LAUTREY, Paris, Hachette, 1906, p. 444.





SIENNE

Ils atteignent Sienne le jeudi 21 septembre pour le souper. Bien qu'ils y séjournent deux jours complets (un jour de plus que l'année précédente), l'évocation de Sienne par Montaigne est nettement plus courte que les impressions du narrateur, à l'exception de la description de la *piazza del Campo*. Ce dernier s'était contenté d'en peindre certains aspects : « La plus belle pièce de la ville, c'est la place ronde, d'une très belle grandeur, et allant de toutes parts se courbant vers le palais qui fait l'un des visages de cette rondeur, et moins courbe que le demeurant » (JV 183). Montaigne complétera le tableau par le comportement religieux des commerçants riverains de la place qui, tout en poursuivant leurs activités, participent au rituel de la messe et peuvent même se recueillir au moment de l'élévation signalée d'un coup de trompette : « La place de Sienne est la plus belle qu'on voie dans aucune ville d'Italie. On y dit tous les jours la messe en public à un autel, vers lequel les maisons et les boutiques sont tournées de façon que le peuple et les artisans peuvent l'entendre sans quitter leur travail ni sortir de leur place. Au moment de l'élévation, on sonne une trompette pour avertir tout le monde » (JV 340).

Ils quittent Sienne le dimanche 24 septembre après dîner et entreprennent le trajet vers Rome qu'ils avaient emprunté en novembre 1580. Montaigne l'accomplira en variant les étapes, fidèle à son principe « de se promener par des lieux inconnus ; et pourvu qu'on ne le vit pas retomber sur même voie et revoir deux fois même lieu, qu'il ne faisait nulle faute à son dessein » (JV 154). Ainsi, l'année précédente avaient-ils fait halte à Buonconvento, et tandis que les valets à pied et le mulet accompagnés du narrateur continuaient leur route en direction de La Paglia par le *val d'Orcia*, Montaigne et ses nobles compagnons avaient pris à main droite le chemin de la citadelle de Montalcino. Cette fois, le groupe continue sur la *via Francigena* et à hauteur de Buonconvento côtoie la région des *Crete Senesi*, centrée sur Asciano. Ce vaste territoire du sud-est de Sienne aux paysages vallonnés où se découvre l'argile blanche était autrefois un fond marin. L'absence de végétation, les ravines, le sol composé de sable argileux affleurant par nappes, lui confèrent un aspect lunaire. Comme les *balze* d'Arezzo qui formaient les berges d'un ancien lac, les *Crete senesi* appartenaient à un bassin océanique de la période géologique du Pliocène (entre 5,3 et 2,6 millions d'années).

SAN QUIRICO D'ORCIA

Ils progressent dans le *val d'Orcia* et gagnent San Quirico, où ils logent hors les murs et repartent le lendemain en direction de *Bagno Vignoni*, un bourg surélevé distant d'à peine cinq kilomètres, mais : « Le cheval de somme [qui portait nos bagages] étant tombé dans un petit ruisseau que nous passâmes à gué, toutes mes hardes, et surtout les livres furent gâtés ; il fallut du temps pour les sécher. Nous laissâmes sur les collines voisines, à main gauche, Montepulciano, Monticchiello et Castiglioncello » (JV 340).

L'Orcia est un fleuve important, encaissé, dont le lit rocaillieux et rocheux complique tout passage. Entre San Quirico et Bagno Vignoni, la *via Francigena* longe le *Fosso Rigo*, l'un de ses affluents. Cependant, la route – l'actuelle SR2 – croise successivement sur de petits ponts de briques quatre ruisseaux qui se jettent dans le *Fosso Rigo*. En l'absence des ponts, il est probable que Montaigne et son groupe traversèrent à gué ces cours d'eau grossis par d'abondantes pluies d'automne. En voulant franchir l'un d'entre eux, le cheval portefaix tomba, trempant bagages, hardes et livres.

L'Orcia près de *Bagno Vignoni*.



« Nous sommes partis de San Quirico où nous logions hors des murs de la ville. Nous avons traversé trois ruisseaux à gué et sans encombre, bien qu'ils se fussent engorgés des pluies incessantes des jours précédents. Au quatrième et dernier cours d'eau, le cheval de bât chargé de mes livres et de mes vêtements, probablement fatigué, fut déséquilibré par la force imprévue du courant et tomba. Nous avons pu l'aider à se redresser assez difficilement après l'avoir déchargé du poids des bagages, d'ailleurs mal attachés et mal répartis. Il fallut tout faire sécher au soleil et nous avons exposé mes livres un à un afin de les sauver. Le journal de voyage s'ouvrit sur le premier feuillet, rendu presque illisible, sauf les quelques lignes "Moi je suis Omero, orphelin. Mes parents adoptifs étaient huguenots [...]". Nous approchions des États pontificaux et je fus envahi par la crainte. J'ai arraché ces premières pages qui d'ailleurs ne tenaient déjà plus, et les ai confiées au courant rapide. Le voiturin me regardait, perplexe. Mal à l'aise, et comme pour détourner son attention, je lui demandai quelles étaient les collines sur notre gauche. Il me répondit : « quelle colli vicini di man stanca sono Montepulciano, Moncello, Castiglioncello ». Je l'interrogeai ensuite sur la rivière que nous venions de traverser. Il me dit que les quatre ruisseaux devenus torrents se jettent dans la rivière plus large que nous avons suivie sur sa rive droite depuis San Quirico. C'est un affluent de l'Orcia qui donne son nom à toute cette belle vallée. L'Orcia se jette à son tour dans le fleuve Ombrone qui traverse la région de la Maremme, malsaine, et s'abouche dans la mer Tyrrhénienne au sud de Grosseto. Quand il eut fini, il me jeta un nouveau regard méfiant. Mais les feuillets avaient déjà disparu, emportés comme je l'espérais en une longue progression vers la mer. Les pages des livres exposées au soleil, déjà sèches, se mirent à tourner toutes seules sous l'effet d'une légère brise. Nous avons refait les bagages, chargé le brave cheval, et nous mîmes en route vers Vignone. »

Texte apocryphe

BAGNO VIGNONI

Bagno Vignoni, station thermale située sur le grand axe routier de la *via Francigena*, a hébergé des hôtes illustres tels Catherine de Sienne, le pape Pie II Piccolomini et Laurent le Magnifique. La *piazza* de ce village atypique est occupée par un bassin rectangulaire de 50 mètres sur 30, dans lequel bouillonne par endroits une eau naturellement chaude et fumante, issue d'une faille souterraine d'origine volcanique située à une profondeur de mille mètres. La vasque est entourée d'un muret percé à distance régulière d'accès au bain. Le bassin est bordé d'habitations sur trois côtés. Le quatrième est un pont couvert abritant une chapelle dédiée à Catherine de Sienne. Au milieu du plan d'eau principal, de grosses bulles s'échappant de la profondeur viennent crever à la surface.

Le Lundi, de bonne heure, j'allai voir un bain éloigné de deux milles et nommé Vignone, du nom d'un petit château qui est tout auprès. Le bain est situé dans un endroit un peu haut, au pied duquel passe la rivière d'Orcia. Il y a dans ce lieu environ une douzaine de petites maisons peu commodes et désagréables qui l'entourent, et le tout paraît fort chétif. Là est un grand étang entouré de murailles et de degrés d'où l'on voit bouillonner, au milieu, plusieurs jets de cette eau chaude, qui n'a pas la moindre odeur de soufre, élève peu de fumée, laisse un sédiment

roussâtre et paraît être plus ferrugineuse que d'aucune autre qualité ; mais on n'en boit pas. La longueur de cet étang est de 60 pas, et sa largeur de 35. Il y a tout autour quatre ou cinq endroits séparés et couverts où l'on se baigne ordinairement ; ce bain est tenu assez proprement. On ne boit point de ses eaux, mais bien de celles de San Casciano, qui ont plus de réputation ; elles sont près de San Quirico, à dix-huit milles du côté de Rome, à la gauche de la grande route. (JV 340-341)

Sur le pont couvert, face à la petite chapelle de Sainte-Catherine, une ancienne plaque de marbre est fixée à l'une des colonnes du portique. Le texte, que Montaigne a omis de mentionner, est rédigé en grec. Il débute par « ΝΗΙΑΔΕΣ » (Nèiadès) et est signé « ΛΑΚΤΑΝΤΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΤΟΥ ΣΕΝΑΙΟΥ » (Laktantiou Ptolemaiou tou Sènaiou). Cette épigramme adressée aux naïades fut rédigée pour le *Bagno Vignoni* entre 1516 et 1532 par le poète helléniste siennois Lattanzio Tolomei. Contemporain de Lodovico Ariosto, Tolomei connaissait le grec, le latin, l'hébreu et le chaldéen. Entre autres charges, il fut ambassadeur du pape Clément VII. Il signe « Ptolemaiou » et non « Tolomaïou », semblant se réclamer de l'ascendance de la grande dynastie égyptienne. L'invocation mentionnée dans un ouvrage de 1678⁴² fut traduite en vers latins par Giovanni Piccolomini puis transcrite en italien.

Le bassin de *Bagno Vignoni*.

⁴² Lorenzo CRASSO, Barone di Pianura, *Istoria de'poeti greci e di que, che in greca lingua han poetato*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678, p. 304-305.





O najadi che abitate in questa casa d'acqua calde
 Diffondendo continuo fuoco misto coll'onde,
 Liberando sempre nelle vostre correnti molti degli uomini
 Gravemente ammalati, dalla odiosa morte.
 Io vi saluto : e voi porgete in abbondanza le acque, salute degli uomini.
 Scorrete vaghe o buone sorgenti.
 E scorrendo recate agli ammalati la sanità,
 ai sani un dolce bagno.
 Facendo una cosa grata ad entrambi.

Di Lattanzio Tolomei Senese⁴³

Les mythiques nymphes des eaux hantaient les rivières, les sources et les fontaines. Le poète demande leur aide pour guérir les malades « recate agli ammalati la sanità » et faire les délices des bien portants « ai sani un dolce bagno ».

Les eaux dont on buvait provenaient des bains de San Casciano sur le territoire desquels jaillissaient une vingtaine de sources. Située à 44 km de San Quirico, à gauche de la via Cassia aux confins de la Toscane et du Latium, elle est la dernière station thermique de Toscane. La genèse des eaux thermales s'explique par une théorie d'ensemble admise depuis peu⁴⁴. En fait, elles ne proviennent pas du centre de la Terre, mais se forment à quelques centaines de mètres sous le niveau du sol. Elles résultent de l'accumulation d'eaux de pluie et de neige fondante qui pénètrent dans les fractures du sol et dans les roches calcaires perméables, puis s'enfoncent dans des couches plus profondes dites couches secondaires

L'invocation aux naïades du poète siennois Lattanzio Tolomei.

mésozoïques où se créent des réservoirs. Ensuite, la chaleur excessive de l'écorce terrestre dans ces régions, qualifiée d'anomalie géothermique, pousse les eaux réchauffées vers la surface par les fissures de la roche ou les failles du terrain. Durant leur séjour dans les réservoirs mésozoïques et au cours de leur traversée des couches géologiques, les eaux se chargent de composants chimiques (soufre, fer, alun). La température de l'eau à son émission est influencée par la profondeur du réservoir secondaire où elle a séjourné et par les couches plus froides rencontrées lors de la remontée. Plusieurs sources alimentées par le même réservoir souterrain peuvent jaillir sur une surface assez réduite : l'espace thermal. Sa superficie varie de quelques mètres carrés, comme à *Bagno Vignoni*, à plusieurs hectares, comme à Viterbo. L'activité tectonique évite aux failles de se combler et donne la possibilité à de nouveaux écoulements de se créer. Inversement, un tremblement de terre ou un été sec suffisent à modifier le trajet des sources, voire à les faire disparaître. Ces sources mobiles et capricieuses sont inconstantes et des travaux d'excavation sont nécessaires en permanence pour retrouver des veines asséchées.

L'eau naturellement chaude et fumante, issue d'une faille souterraine d'origine volcanique située à mille mètres de profondeur, bouillonne par endroits.



43 Giuseppe Giuì, *Storia naturale di tutte l'acque minerali di Toscana ed uso medico delle medesime*, Siena, Onorato Porri, 1833, tomo secondo, p. 180-183.

44 Didier Boisseuil, *Le thermalisme en Toscane à la fin du Moyen Âge*, Rome, Collection de l'école française de Rome, 2002, p. 9.