

Estratto dal saggio

Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio.

di Michele Di Sivo¹

La lettura del processo Baglione-Caravaggio porta con sé un condizionamento impegnativo: quello della sua fama. L'analisi del documento se ne deve liberare.

La tradizione della causa per *libello famoso* del 1603 è stata dominata dalla forza di Merisi, bene espressa da quella sua risposta, felicemente essenziale, sul termine *valent'huomo*: «appresso di me vuol dire che sappi far bene, cioè sappi far bene dell'arte sua, così un pittore valent'huomo, che sappi depinger bene et imitar bene le cose naturali».

Luogo della sola, diretta, espressione verbale dell'estetica di Merisi e del suo giudizio sui pittori coevi, il processo è stato nel tempo scrutato, svelato, osservato sulla base delle diverse e progressivamente integrate trascrizioni, pubblicate dopo la versione ottocentesca, rilevante quanto maldestra, di Antonino Bertolotti, che tra parzialità e interpolazioni ebbe comunque il merito di renderlo noto. Gli studi ne hanno tratto innumerevoli dati e suggestioni sul formidabile e contrastato clima artistico romano a cavallo tra XVI e XVII secolo e hanno generalmente tenuto conto della natura giudiziaria della documentazione, in particolare nell'esegesi delle non poche incongruenze presenti nelle deposizioni dei convenuti. Ma naturalmente lo hanno fatto tenendo fermo l'osservatorio sul *focus* dei problemi storico-artistici. Dal punto di vista della sua provenienza, e dunque affrancato dalla sua "fortuna", quel documento è in primo luogo un atto di natura inquisitoria di una magistratura penale: è da quel contesto suo proprio che è bene muoversi per tracciare, di quella fonte, la critica.

Come è noto, al 28 agosto 1603 è registrata la querela di Giovanni Baglione davanti al giudice del Tribunale criminale del Governatore di Roma contro Orazio Gentileschi, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Onorio Longhi e Filippo Trisegni, «dimandando che contro di loro si proceda come comporta la giustizia, perché li suddetti querelati sempre m'hanno perseguitato». Da mesi circolavano per Roma versi offensivi contro Baglione, non privi di insolenti giudizi sul fedele amico Tommaso Salini e la di lui moglie; la faccenda era iniziata dopo la presentazione, nel marzo di quell'anno, della *Resurrezione* di Baglione nella chiesa del Gesù. Orecchiata la fama dei libelli, Salini era andato a cercarne in giro fonte e testo: l'invidia – cinque volte compare la parola nelle dichiarazioni dei due – ne era il motore, le committenze lo scopo.

Nonostante anche Salini fosse parte lesa, la querela fu composta in modo da fare di lui il primo, evidentemente unico possibile, testimone contro gli inquisiti. Segno di difficoltà a indicare altri

¹ Curatore della mostra "Caravaggio a Roma. Vita dal vero"

sostegni da escutere. Fu probabilmente per questa tecnica ragione che Trisegni comparve, anch'egli, in quanto teste e non, come sempre s'è considerato, da inquisito: quel "constitutus" usualmente letto nelle trascrizioni della deposizione di Trisegni è in realtà un "examinatus": differenza lessicale che vale per quella, non lieve, diversità di ruoli.

Anche se solo in coda alla sua accusa, Baglione aveva effettivamente chiesto «sia astretto detto Filippo dal quale si saprà meglio il fatto d'ogni cosa, et contro di lui ancora ne dò querela, pretendendo sia consapevole assieme con gli altri di questi versi infamatorii fatti contro di me». Dunque lo aveva querelato, e per questa ragione il nome di Filippo compare sulla "camicia" del fascicolo processuale; ma il giudice, Alfonso Tomassino, decise altrimenti e affidò l'escussione del teste al sostituto procuratore Marchesetto Marchesetti nel carcere di Tor di Nona. Anche Tomassino era un sostituto, ma del giudice luogotenente, Giovambattista Gottarello: processo modesto sul piano tecnico e dal tono di giustizia negoziata.

In base al procedimento *per inquisitionem*, abito consolidato della giustizia cinque-seicentesca, la querela di parte, segreta per i convenuti come segreto era per tutti l'intero processo, rientrava *de facto* nell'azione *ex officio*. Era dunque di iniziativa della magistratura, nelle mani della quale l'accusato era presunto colpevole. Il giudice stabiliva l'identità del costituito-inquisito, e in questo caso Tomassino diresse la sua *inquisitio* non su Trisegni, non su Longhi, che non comparve, ma su Gentileschi e su Caravaggio, i due soli costituiti di questo processo.

La ragione della mancanza dell'esame di Onorio Longhi dal processo non è esplicita nelle carte, ma qui se ne può ipotizzare il senso. In ogni caso, per chiarirla non è sufficiente, come si è generalmente ritenuto, la sua lontananza da Roma in quei giorni: quell'assenza dalla città può spiegare perché Longhi non fu interrogato, ma non spiega l'assenza di tracce delle citazioni a comparire, obbligatorie per il giudice una volta definita la posizione della parte nell'indagine. La citazione avrebbe formalizzato la contumacia di Longhi, un uomo che Tomassino ben conosceva: era stato giudice sostituto anche nel processo contro lui, Marzio Bricca, Vincenzo Rotolante e altri per un ferimento del 1599. La dichiarazione di contumacia si sarebbe *de plano* tradotta in colpevolezza; dunque sarebbe stato un atto non solo dovuto, ma che avrebbe condotto a un risultato garantito favorevole a Baglione. A processo concluso, il 25 settembre, di Longhi non c'è ancora traccia diretta nelle carte; vi compare solo a novembre, ma per la successiva aggressione a Baglione e a Salini compiuta al suo ritorno, prima davanti alla chiesa di S. Maria sopra Minerva e poi verso le abitazioni dei due, in via della Croce e in via dei Condotti, dopo averli minacciosamente inseguiti da una zona all'altra e presi a sassate un giorno e a colpi di spada l'indomani. Si trattava di procedimento diverso e di diverso reato, di fronte al quale il giudice non poteva sottrarsi, né avrebbe dovuto evitare l'interrogatorio. E invece, come vedremo, lo evitò.

Al contrario anche Trisegni era stato arrestato con gli inquisiti, e la cosa non deve sorprendere: i testimoni potevano essere assicurati in prigione, perché il carcere non era in genere luogo *ad puniendum*, ma di custodia durante il processo, funzionale alla sicurezza delle deposizioni e all'indebolimento psico-fisico dei convenuti; era il mezzo per impedire o limitare la subornazione e il confronto tra i testi, tra gli inquisiti, tra testi e inquisiti.

Le due settimane intercorse tra la querela e i tre arresti, avvenuti tra l'11 e il 12 settembre 1603, furono il tempo dell'indagine e della ricerca delle prove, evidentemente scarse: la scelta tattica del giudice di considerare Trisegni un teste avrebbe potuto consentire la costruzione di una prova "piena" di colpevolezza, cosa formalmente realizzabile con deposizioni coincidenti di due testi, appunto Trisegni e Salini. L'esser giudice inferiore obbligava Tomassino a una scrupolosa aderenza alle regole sul

valore delle prove. Maggiore duttilità era azione più adatta al giudice principale, che agevolmente avrebbe potuto considerare come prova degli indizi materiali.

Quella ricerca di riscontri era peraltro iniziata molto prima, perché Salini aveva avuto in mano una trascrizione dei libelli già a maggio, come afferma lui stesso, e aveva cercato di saperne di più ma con scarso successo, cosa che può spiegare il trascorrere di un tempo relativamente lungo fino alla querela. Ma una seconda ragione per spiegare un tempo così lungo potrebbe stare proprio, come vedremo, nell'assenza di Longhi da Roma.

Il diffondersi delle copie rendeva sempre più arduo dimostrare l'identità degli ispiratori: Salini affermava che, provenienti da Orazio Gentileschi, le copie erano passate per diverse mani ma che quelle a sua disposizione, e portate davanti al giudice, erano state trascritte da Trisegni.

Contestualmente agli arresti, e prima non potevano avvenire per non inficiare l'indagine, furono eseguiti due sequestri, rispettivamente in casa di Gentileschi e di Longhi. Le scritture prelevate da Orazio e quelle consegnate al sostituto procuratore dal cognato di Onorio Longhi, Clemente Campana alla presenza di un Michele Ghislieri del Bosco, erano le sole evidenze su cui si poteva lavorare per verificare le compatibilità calligrafiche: in tal modo il giudice escludeva dunque la prova che le ingiurie potesse averle materialmente scritte Caravaggio. Dalla casa di Gentileschi s'era ricavata una lettera del 1596 ai monaci di San Paolo per una sua *Conversione* e dei versi attribuibili al poeta Cesare Rinaldi ma, secondo Gentileschi, trascritti da Giovanni Maggi. Dai cassetti di Onorio Longhi provenivano invece dei versi filofrancesi, di lode a Enrico IV, e appunti con misure e stime di lavori. Ma si trattava di una strada senza uscita, perché dalla combinazione delle escussioni dei due testi, pur con una certa confusione di Filippo, la zona di coincidenza tra loro dimostrava che i due libelli prodotti da Baglione al giudice erano stati davvero materialmente scritti da Trisegni; altre copie non si davano. Salini gli aveva chiesto di trascriverne a memoria uno, Filippo lo ammise sostenendo di aver copiato l'altro da Gregorio Rotolanti per amicizia verso Salini:

“et perché Thomasso mi è amico io finsi che me piacessero et pregai detto Gregorio che me ne desse copia et così andai in casa sua et me lassò copiare certa poesia che io non me ricordo particolarmente che cosa dicesse che ce nominava la moglie ... Io ho visto queste due carte una in mezzo foglio et l'altra in quarto che comincia «Giovan Bagaglia» et l'altra «Giovan Coglione» et dico che le riconosco che sono scritte tutte due de mia mano che questa in mezzo foglio la scrissi in casa di detto Thomasso et quest'altra in quarto la scrissi nella spetiarìa presto presto et glela lasciai”.

Che le due scritture siano di mano di Trisegni è peraltro cosa ancora appurabile confrontando i due libelli con un “polizzino” da lui firmato e prodotto nel processo da Salini. Sugli itinerari dei testi infamanti nella città, le dichiarazioni dei due erano invece profondamente divergenti: d'oscure origini e con vaga provenienza da «un giovane che andava alla logica o alla fisica che era un valent'huomo che era dottore et che faceva versi esquisiti» per Trisegni, erano invece per Salini partiti dal trio Caravaggio, Gentileschi e Longhi ed erano passati per i pittori «Ottavio Padovano», «Ludovico Bresciano», «un certo Mario, parimente pittore, che sta sul Corso» e per Giovanni Battista, la famosa «bardassa».

Impegnative conseguenze ha avuto l'identificazione della «bardassa», termine controverso sulla base del quale è stata poggiata l'idea dell'omosessualità di Caravaggio, che però in tal caso si dovrebbe estendere anche a Onorio Longhi («lui l'haveva havuto da una bardassa di essi Honorio et Micalangelo chiamato Giovanni Battista che abita dietro a Banchi»). La parola compare due volte e sempre dalla voce di Salini; Caravaggio nega di conoscere il ragazzo e senza apparenti difficoltà trasla il vocabolo con “giovane” («Io non cognosco nessuno giovane che se chiami Giovanni Battista et in

particolare che stia dietro a Banchi et che sia giovane»), e lo fa come nega quasi tutto ciò che possa portare anche a fievoli accuse, ma l'uso del termine "giovane" viene dalla domanda del giudice, che definisce quel Giovanni Battista come "iuvenis". Le carte sembrano dar ragione alla definizione: la sodomia o "vizio nefando" era figura di reato, secondo lo Statuto di Roma da trattare *ex officio*; a volte più moderati erano grandi giuristi. Punita con pena edittale "rigorosa" – il rogo – era spesso nella pratica conclusa con composizioni o paci, a meno di fungere da fatto esemplare. Tuttavia era un reato, e anche soltanto come minaccia utilizzabile nel processo sarebbe stato segnalato e probabilmente adoperato per "convincere", questo il termine, Caravaggio. La parola "bardassa" è invece verbalizzata senza che ciò porti il giudice a compiere alcun atto, nemmeno indiretto. Nelle notule laterali il nome di Giovanni Battista è, com'era consuetudine, replicato insieme con quelli di tutti coloro in linea teorica da convocare; così pure le sottolineature del notaio sulle cose rilevanti per l'indagine – segnali estrinseci ma di sostanziale valore – sono presenti tanto qui quanto altrove, ma non c'è alcuna particolare accentuazione sul termine, né viene intrapresa un'*inquisitio* per tale indicazione, possibile senza necessità di altra forma di *notitia criminis*: questa sarebbe stata più che sufficiente. Il notaio si limita a scrivere in nota «Gio. Battista N. bardassa di Mich. et Hon.» Se invece il giudice avesse voluto soprassedere all'eventuale indagine – cosa per nulla inverosimile con un protetto del cardinale Del Monte – difficilmente avrebbe lasciato il termine nei verbali e dunque nel giudizio interpolandolo con il suo "iuvenis". Inoltre, quando anche avesse voluto non procedere, avrebbe senz'altro potuto utilizzare il dato come deterrente minaccia. Se non agì in alcun modo fu evidentemente perché il vocabolo poteva essere assunto con un valore semantico assai vicino a quello di "ragazzo al servizio" e comunque lo considerò qualcosa di totalmente ininfluenza. Caravaggio poté dunque senza particolare difficoltà ricodificarne il senso e non trovare ostacoli. Approfondimenti sull'identità sessuale di Merisi devono percorrere altre strade, altri contesti.

Pronte dunque le due separate deposizioni dei testi, il giudice chiamò Gentileschi – nel carcere Savelli di via Monserrato e dunque separato da Caravaggio, che era assicurato a Tor di Nona – in un primo momento soltanto per appurare la genesi delle scritture sequestrate a casa sua. Dopo qualche ritrosia lui ammette: la lettera del 1596 ai monaci di S. Paolo è di sua mano, «il soprascritto di fuori» non lo è, i sonetti provengono dall'incisore Giovanni Maggi. Il «soprascritto di fuori» era il commento in endecasillabi di Ludovico Avolanti, probabilmente servitore di Orazio, alla visita fatta ai monaci per consegnare la lettera di sollecito del pagamento, conclusasi senza successo ma con qualche speranza, segno del clima scanzonato e goliardico tra i due e dell'abitudine a comunicare in versi²⁸. Nell'insieme, sul piano probatorio Tomassino non aveva in mano un bel nulla. Il giudice ne era certamente consapevole, ma nelle sue domande a Gentileschi, e poi a Caravaggio, c'era la tecnica dell'inquisitore: cercava di arrivare all'*animus* del libello, sulla base del quale soltanto poteva pensare di condannare. Per farlo doveva mettere in difficoltà gli inquisiti rendendoli insicuri; doveva inoltre ottenere qualcosa utilizzando il confronto diretto tra i due testi, necessario in caso di difformità. Interrogati insieme il 13 settembre nell'aula di Tor di Nona e davanti, stavolta, sia a Tomassino che a Marchesetto, Salini e Trisegni restarono su posizioni discordanti: la *plena probatio* era lontana. La situazione – troppo leggera penalmente l'accusa, troppo rischiose le implicazioni extragiudiziarie date le protezioni – non consentiva nemmeno una lieve tortura, che avrebbe potuto allineare le deposizioni e "convincere" Trisegni, di cui comunque dalle carte si palesa il timore: lui si ingegna un po' perché non appaia ciò che tra le righe invece è evidente, rivelato dal piccolo suo inciso «[Salini] me fece grande instantia di sapere chi me l'haveva data [la poesia] et chi l'haveva fatta, ma io non ghe lo vuolsi mai dire per non metter male». «Per non metter male»: finirebbe male se lo dicessi. Di qui la sua

ingenua giustificazione, «et io aspettavo che me insegnasse di fare una figura sbattimentata et che allora glelo volevo dire, ma lui non me imparò mai et così non glelo dissi»³¹. Il giudice non aveva modo di recidere il velo di complice reticenza; gli restavano due possibilità, tipiche della tecnica inquisitoria: far credere di sapere e d'aver prove, far ammettere i due inquisiti e condannare. Oppure ottenere qualcosa di meglio da loro: un formale giudizio positivo su Baglione, cosa che avrebbe potuto liberarli dall'accusa conducendoli a una "pace" con soddisfazione del querelante.

Deve essere qui la ragione per cui Tomassino con Caravaggio attacca da subito chiedendo un generico giudizio sui pittori attivi a Roma. Non poteva chiedergli subito di Baglione nello specifico, perché regola aurea dell'*inquisitio* era non rivelare all'inizio l'oggetto dell'inchiesta, mai. E altra regola, non scritta, di chi doveva rispondere era non far capire d'aver capito, mai: dal punto di vista del giudice quello sarebbe stato un segnale di colpevolezza. «Interrogatus quo modo et qua occasione et causa reperiatur carceratus, respondit: Io fui preso l'altro giorno in piazza Navona, ma la causa et occasione perché sia io non la so»³. Dunque Tomassino parte dal concetto di valentuomo, accennato nel processo per la prima volta da Trisegni, in realtà per avere un giudizio su Baglione: il carcere e il rischio di una pena pecuniaria avrebbero potuto addomesticare, condizionare Caravaggio e portarlo a moderazione. Lo rafforza il fatto che all'inizio Caravaggio sembra mettere Baglione tra i valentuomini: Io credo cognoscere quasi tutti li pittori di Roma et cominciando dalli valent'huomini io cognosco Gioseffe, il Caraccio, il Zuccherò, il Pomarancio, il Gentileschi, Prospero, Giovanni Andrea, Giovanni Baglione, Gismondo et Giorgio Todesco, il Tempesta et altri.

Su precisa domanda sia Baglione che Gentileschi repentinamente scompaiono dall'elenco.

«De quelli che ho nominati di sopra non sono miei amici né Gioseffe né Giovanni Baglione, né il Gentileschi né Giorgio Todesco, perché non me parlano, gl'altri tutti mi parlano et conversano con me [...]. Io non so niente che ce sia nessun pittore che lodi per buon pittore Giovanni Baglione».

Si confrontano qui amicizia e valentia («Quasi tutti li pittori che io ho nominati di sopra sono miei amici, ma non sono tutti valent'huomini» e dunque Baglione in verità non è né amico né valentuomo; quanto all'altro, sarà valentuomo ma non è più amico: un percorso accidentato quello di Merisi. Pensa mentre parla, e capisce il gioco inquisitorio, cui è avvezzo; slittamenti e inciampi tipici nelle risposte, che si adeguano secondo il progressivo disvelamento del gioco delle parti. Talvolta il notaio appuntava, in questi casi, pure le espressioni d'incertezza e di nervosismo.

Dalla catena di domande si evince con chiarezza che il giudice voleva portare Merisi a parlare della *Resurrezione*, certo per mostrare che c'era l'*animus* nel libello, ma altresì per verificare la possibilità della pace in caso di più moderato giudizio. È noto che così non fu: «Io non so niente che ce sia nessun pittore che lodi per buon pittore Giovanni Baglione» fu la sua dichiarazione sul pittore, e «non me piace perché è goffa et l'ho per la peggio che habbia fatta» quella sulla pittura. Spietato su Salini: «Può essere che se diletta et che impiastri lui ancora, ma io non ho mai visto opera nessuna d'esso Mao». Lapidario, non commette grandi errori e fa scivolare il giudizio su Baglione solo dietro definita domanda, perché non deve sapere che lui è il querelante. Nonostante qualche incongruenza, l'interrogatorio di Caravaggio lasciò al giudice scarsi risultati: ma il tentativo di avere la base per un accordo aveva invece consegnato alle carte la storica dichiarazione di Caravaggio sui pittori buoni e sui cattivi pittori, la sua visione della pittura. Un suo testamento.

Che dal punto di vista giudiziario l'esito fosse povero lo si nota anche per ciò che accadde subito dopo, lo stesso giorno: s'intuisce un'attività extragiudiziaria fatta di confronto tra il giudice e Baglione,

di cui si registra un secondo intervento, assai inconsueto, il giorno successivo al sequestro delle poesie e delle lettere, col quale Baglione cercò di introdurre una prova logica, almeno del coinvolgimento di Gentileschi, sul quale occorreva adesso puntare. In una lettera di Orazio a lui, si fa riferimento a una collana d'oro donata a Baglione dal cardinale Benedetto Giustiniani, oggetto di malevolissima invidia («Voria un servitizio da te, che a quella chatena che tu porti al colo ci atacasi una coratela che farebe ornamento uguale ala tua grandetza») e che ricompare in idea in entrambi i libelli:

*«perdonami dipintore se io non ti adulo
che della collana che tu porti indegno sei
et della pittura vituperio»³⁹;
«Infatti i' vo' l'impresa abandonare
che sento che mi abonda tal materia
massime s'intrassi ne la catena
d'oro che al collo indegnamente porta
che credo certo meglio se io non erro
a piè gle ne staria una di ferro»*

Certamente Baglione coglieva un *punctum dolens serio*, che stava nella concorrenza per le committenze: dava insomma al giudice un riferimento, ma tutto doveva essere ammesso dagli inquisiti. Questo è il senso del secondo interrogatorio di Gentileschi, di grande rilievo per l'esegesi del processo, e dal quale si evince un suo allora difficile rapporto con Caravaggio, che il filtro della natura giudiziaria degli atti in parte risolve e in parte restituisce più opaco. È infatti indubbiamente vero, come è stato sostenuto, che l'affermazione di Caravaggio («Gentilese è più di tre anni che non mi ha parlato») e quella di Orazio («ma deve essere sei o otto mesi che io non ho parlato al Caravaggio, se bene à mandato a casa mia per una veste da cappuccino che glela imprestai et un par d'ale, che la veste deve essere da diece giorni che me la remandò a casa») possono essere tentativi di mostrarsi divisi per tattica difensiva, e che la discrasia tra le due dichiarazioni sia dovuta all'isolamento dei due nelle due carceri. Ma c'è qualche segno di verità in quelle parole, quando Orazio descrive il modo di salutarsi tra loro e con Baglione, un "puntiglio" d'evidenza pubblica di difficile dissimulazione.

Quanto al restituire gli oggetti, può esser segno di valore duale: d'amicizia o di fine amicizia.

Con Gentileschi la moderazione su Baglione il giudice la ottenne: Orazio la mette su una certa concorrenza inevitabile, su limiti di Baglione comuni agli altri buoni pittori, e lascia nella sua deposizione delle apparenti incongruenze che hanno molto fatto discutere. E anche qualcuna che invece non è stata osservata.

Esplicitamente Gentileschi spiega le ragioni pratiche del conflitto in corso: la concorrenza con un Baglione che riceveva per «l'Amor devino» la nota collana dal cardinale Giustiniani, riconoscimento economico e fortemente simbolico mal digerito dagli altri. La sfida avvenne, così dichiara, in un «S. Giovanni de' Fiorentini», che deve essere in realtà inteso come San Giovanni decollato e con un'opera, appunto *l'Amor sacro e l'Amor profano* («havendo io messo un quadro di san Michele arcangelo a San Giovanni de' Fiorentini, lui se mostrò mio concorrente et ne mise un altro all'incontro, che era un Amor devino»). Il senso delle risposte di Orazio sta nel tentativo di abbassare i toni, di dimostrare che pur nel conflitto i pittori si stimano e si ascoltano; e qui lascia una delle affermazioni sue più discusse, su quell'*Amore* di Baglione che non rispondeva alla giusta iconografia perché vestito di corazza e che dopo le sue osservazioni fu dall'autore corretto in un altro *Amore* «tutto ignudo». Un «tutto ignudo» che non esisterebbe, perché nemmeno nel secondo quadro di Baglione sullo stesso soggetto è dato

così, tanto che c'è chi ha ipotizzato l'esistenza di un altro *Amore*. Dunque saremmo di fronte a un Gentileschi impreciso e forse un po' confuso, come poco dopo scrive lo stesso notaio quando di lui dice «involvens se in verbis», ma riferendosi alle dichiarazioni sulla sua calligrafia in altro luogo del processo. Il disagio di Orazio potrebbe essere in realtà tradito non da questi elementi, ma da un particolare quasi impercettibile: quel «lui se mostrò mio concorrente» sembrerebbe un maldestro inciampo, che molto di rado si trova in un processo inquisitorio. Il giudice non aveva mai fatto fino ad allora a Gentileschi il nome di Baglione come querelante e dunque un simile riferimento sarebbe stata traccia forte di colpa. Nemmeno ai più ingenui succedeva: nella Roma del Cinque-Seicento la pratica con la giustizia era un fatto frequente, quotidiano, popolare e il comportamento davanti al magistrato rispondeva a “delle regole del gioco” molto radicate. A meno che, anche questo, non sia il segno di un'azione extragiudiziaria. E se ci fu, non poteva che essere la base di una pace cercata dal giudice e verosimilmente dallo stesso Baglione. In tal caso qui Gentileschi starebbe dicendo che il conflitto con Baglione è normale dialettica con un altro valente pittore, che ha persino risposto ai suoi suggerimenti. I tasselli tornerebbero a posto: il San Giovanni dei Fiorentini è il San Giovanni decollato, chiamato dei Fiorentini perché si tratta di un'arciconfraternita della nazione fiorentina, e anche l'*Amore* «tutto ignudo» potrebbe sì esser preso per il preciso giudizio di un pittore di valore come Gentileschi ma, più credibilmente, come un'iperbole per consolidare la possibilità di un accordo.

Un'eventuale pace, basata sul riconoscimento del valore di Baglione, avrebbe potuto dar luogo anche a un atto formale del tribunale, producibile su richiesta e a pagamento, con il quale Baglione avrebbe recuperato il suo onore e la credibilità sulla *Resurrezione* del Gesù, un'opera di cui ancora nel 1607 l'autore chiedeva il saldo per un importo complessivo notevole, di mille scudi. La pace non ci fu, e si giunse al carcere domiciliare sotto pena pecuniaria. Ancor meno quella pace sarebbe stata possibile con un'eventuale convocazione di Onorio Longhi, che per le sassate e i colpi di spada contro i due avversari, e non per il libello, fu punito col carcere domiciliare sotto pena pecuniaria assai maggiore, mille scudi. Nemmeno allora il giudice lo aveva convocato. Sentì le vittime e i testimoni, ma Longhi no, anche se imprigionato a Tor di Nona. Lo aveva scientemente tenuto fuori per tutto il processo, impostato da Tomassino allo scopo di una negoziazione che evidentemente la sola presenza di Longhi avrebbe sgretolato. Un fallimento che può spiegare il silenzio di Baglione sul processo nella biografia su Caravaggio: aveva iniziato la causa perché di quell'accordo aveva un qualche bisogno, e per ragioni che tra questioni di principio e di denaro facevano osmosi. Il 14 novembre, dopo le decisioni conclusive del giudice e poco prima dell'aggressione di Longhi, chiedeva allo stesso magistrato di riconoscere un suo credito reclamato a due committenti per due pitture, rispettivamente per 94 e 180 scudi. Dal primo, Onofrio Santacroce, ottenne in garanzia «sei diamantini et octo rubini tutti ligati da perle in oro e servono per mettere in un centorino d'un cappello». Si tratta di registrazione finora sconosciuta, e di un atto poco ortodosso, perché si chiedeva a un giudice penale una garanzia su crediti. Segno forte, inequivocabile, di una relazione col giudice che dà la cifra dell'intero processo, della sua natura di giustizia negoziata e del suo fallimento anche senza Onorio Longhi: lo stesso Caravaggio aveva reso impossibile qualunque accordo proprio per le sue dichiarazioni sui “valenthumini”, quel luogo del processo così essenziale per la storia dell'arte. E che dunque essenziale resta, anche se indagato per altra strada, con altro sguardo.