ROSANNA LAVOPA

«Senza perdere di mira» il «riso» e la «cortesia». Pietro Napoli Signorelli e il dibattito sulla letteratura spagnola

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il Mediterraneo nella prosa degli Illuministi meridionali»
a cura di A.M. Morace, R. Lavopa
Gruppo di ricerca "Illuministi Meridionali"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ROSANNA LAVOPA

«Senza perdere di mira» il «riso» e la «cortesia». Pietro Napoli Signorelli e il dibattito sulla letteratura spagnola

Esponente polemico e inquieto dell'illuminismo meridionale, Pietro Napoli Signorelli è stato per lungo tempo delineato da parte della storiografia critica come un mero erudito: una puntuale indagine sul suo «caro soggiorno» a Madrid, che copre gli anni dal 1765 al 1781, consentirebbe invece di far luce – sulla scorta anche dei più recenti e accreditati studi sull'illuminismo meridionale – sul suo impegno di riformista nonché di mediatore tra la cultura del Regno di Napoli e quella spagnola. Mediante una 'rilettura' delle Satire *(1774) e del* Discorso storico-critico *in risposta al* Saggio apologetico della letteratura spagnuola *del gesuita Francisco Javier Lampillas, si intende riflettere sulla scrittura mordace, ma sempre tesa al 'dialogo' di Pietro Napoli Signorelli.*

In risposta alle aspre polemiche espresse nel *Saggio storico-apologetico* (1779-1781) da parte del gesuita Francisco Xavier Lampillas contro alcune considerazioni sulla letteratura spagnola presenti nella prima edizione della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1777) – polemiche alimentate anche da Vicente García de la Huerta e Ramón de la Cruz –, Pietro Napoli Signorelli asseriva emblematicamente in una Lettera dell'agosto del 1782, pubblicata un anno dopo ad apertura del suo *Discorso storico-critico*: «facciamo, se vuole, da Cavalieri erranti, ma senza perdere di mira la cortesia. Don Chisciotte, nostro modello, fu urbano. Chi semina ironie, ne raccoglie: la sferzata produce sferzate».[1]

Contrariamente ai consoni comportamenti di un gentiluomo, l'intellettuale spagnolo – come l'illuminista napoletano sottilmente denunciava nella Lettera – aveva non solo scritto pubblicamente, in particolare nel sesto ed ultimo volume del *Saggio storico-apologetico*, ciò che della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* del Signorelli non aveva approvato, ma anche all'altezza del 1779, in occasione di un loro incontro a Genova, dove lo stesso Lampillas dimorava in seguito all'espulsione (con decreto del 2 aprile del 1767) dell'ordine dei gesuiti dalla Spagna, non aveva rispettato i princìpi di ospitalità, tacendo sull'imminente uscita della sua opera e sui suoi relativi giudizi critici avanzati contro l'amico italiano. Affermava infatti l'illuminista napoletano:

> Ella già non mi scrisse privatamente ciò che le dispiaceva nella mia *Storia de' Teatri*. Anzi in Genova mi avvidi che con istudio (per altro inutile) sfuggì di spiegarsene meco, per cogliermi forse appieno senza darmi luogo a chiedere memè, e per incatenarmi al Suo Carro Trionfale Apologetico, come con dolce sogno si figurò di avervi più altri avvinti.[2]

Era inevitabile, a questo punto, confutare le accuse ricevute dal Lampillas altrettanto pubblicamente, ma assumendo al contempo un atteggiamento 'illuminato', di «certa nobile serena giovialità» – sono parole dello stesso Signorelli – «verso l'avversario».[3]

Pietro Napoli Signorelli, rivolgendosi al Lampillas, disvelava pienamente il suo stile di pensiero di certo «fervente e battagliero»[4] – come finora la storiografia critica, a partire dai classici studi di Vittorio Cian, gli ha sempre riconosciuto –, ma altresì uno stile di pensiero illuministicamente teso al 'dialogo':

---

[1] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*, Napoli, Nella Stamperia di Amato Cons., 1782, 8.
[2] Ivi, 5.
[3] Ivi, 7.
[4] V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, S. Lattes & C. Editori, 1896, 174. Per un profilo puntuale dell'autore, cfr. C.G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli. Vita Opere Tempi Amici*, Città di Castello, S. Lapi, 1914; G. SCOGNAMIGLIO, *Per una ridefinizione della biografia intellettuale di Pietro Napoli Signorelli*, «Rivista di letteratura teatrale», 4 (2011), 77-89.

«Il discordare noi due in qualche punto, secondo me, non significa nimistà. Noi questioneremo, e poi rideremo insieme del nostro contrasto».[5]

A caratterizzare la prosa critico-letteraria di Signorelli – alla luce anche dei più recenti e avveduti studi condotti sulla cultura illuministica meridionale – è dunque quell'arte del riso fortemente intrisa – al fine di promuovere i princìpi della 'sociabilità', dell'amicizia, della «civil conversazione» – dei toni dell'ilarità, dell'allegria, del comico e della satira, ma – come già avevano tenuto a precisare Addison e Steele nel loro «Spectator» (1752),[6] o de Jacourt nell'*Encyclopédie*,[7] o ancora Pietro Verri nel «Caffè» – sempre spuria dei toni del 'ridicolo', volti invece ad avvilire l'amor proprio dell'altro. Emblematica, al riguardo, è la scelta di Pietro Verri di ispirarsi nella stesura del *Gran Zoroastro* alla lezione di Cervantes: il suo almanacco satirico doveva essere – teneva egli stesso a puntualizzare – «af-fatto ridicolo» nei confronti dei pregiudizi popolari; «discreditando» invece «le proprie predizioni», avrebbe fatto «dubitare al popolo della solidità di quelle che si leggono negli altri, onde divenisse un salubre rimedio […], come Don Chi-sciotte lo è stato de' romanzi»[8] cavallereschi.

Entro tale orizzonte teorico è dunque possibile collocare anche la scrittura di Pietro Napoli Signorelli, il quale non a caso accoglieva sì ironicamente lo 'scontro' verbale indotto dal Lampillas, a condizione però di seguire, al pari del Don Chisciotte, quel codice cavalleresco che lo stesso Cervantes aveva satireggiato.

In verità, nelle pagine del *Discorso storico-critico* la forma satirica risulta talvolta di ispirazione giovenaliana – non è un caso, infatti, che l'opera si apra con i primi due versi della *Satira I* del poeta latino («Dovrò io sempre soltanto ascoltare? Cordo mi ha straziato tante volte con la sua *Teseide*, fino a perderci la voce, e io non potrò mai vendicarmi?»);[9] tuttavia, si avverte sempre il tentativo di presentare ben ragionate argomentazioni di difesa non sconfinando mai nell'invettiva.

Con la scrittura satirica Signorelli si era già confrontato nel 1774 con l'uscita di una raccolta di sei componimenti in versi, che ideata sulla base di modelli antichi e moderni (Orazio, Giovenale, Persio, Chiabrera, Boileau e Parini) confutava la tesi del Bettinelli, secondo cui «la lingua italiana non è atta a questa poesia, e gl'Italiani dan troppo presto all'armi».[10] Nella Introduzione, scritta il 10 maggio del 1773 durante il suo «caro» – quasi ventennale (dal 1765 al 1783) – «soggiorno» a Madrid, egli teneva a rilevare l'«immenso spazio» che deve interporsi tra la Satira e la Maldicenza: quest'ultima «oltraggia la riputazione de' nostri Fratelli o calunniando, mentendo, e interpretandone sinistramente le azioni, o rivelandone con prava esaggerazione e mordacità le debolezze non palesi, le quali dovremmo anzi coprire col nostro mantello».[11]

«Fratelli», «mantello»: sono, questi, lemmi concettuali declinati secondo i princìpi di sociabilità, amicizia e gentilezza, propri di un uomo di Corte e confacenti a una satira fondata sulla Verità e sulla Virtù. Nei versi proemiali, dal titolo *Alle mie Satire*, si legge infatti chiaramente:

---

[5] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, 5-6.
[6] Cfr. *Discorso VII dello Spettatore*, «Magazzino italiano», giugno 1752, 135-138.
[7] Cfr. L. DE JAUCOURT, *Ridicule*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres*, Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, tome XIV, 1751, 287.
[8] P. VERRI, *Prefazione seria per il minor numero*, in *Il Gran Zoroastro ossia Astrologiche predizioni per l'anno 1759*, in Id., *Scritti letterari, filosofici e satirici*, a cura di G. Francioni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, 328.
[9] GIOVENALE, *Satira I*, in Id., *Satire*, introduzione di L. Canali, Milano, BUR, 2021, 45.
[10] S. BETTINELLI, *Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi*, in Id., *Opere edite e inedite. In prosa ed in versi*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1800, 116.
[11] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Satire*, Genova, Stamperia Gesiniana, 1774, 3. Si veda, sull'argomento, J.F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *Giovenale al Prado. Le garrule satirette di Pietro Napoli Signorelli*, in S. Baragetti-R. Necchi-A.M. Salvadè (a cura di), *Geografie e storie letterarie. Studi per W. Spaggiari*, Milano, LED, 2019, 135-140.

 © Adi editore 2026

> Ite, o di franco Genio,
> Giocose figlie e schiette
> […].
> Farà, che ascolti Italia
> I sali non mordaci;
> Né vi diran maledíche,
> Ma d'onestà seguaci;
> Che chi la Fraude smaschera,
> La Verità rispetta.[12]

Sin da tali premesse teoriche, Signorelli, per lungo tempo delineato da parte della storiografia critica «unicamente come erudito, chiuso ne' limiti del proprio tavolo di lavoro»,[13] può essere dunque riconsiderato per il suo impegno di riformista nonché di mediatore culturale: impegno che gli consente di favorire l'istituzione di un proficuo 'dialogo' tra letteratura italiana, e più specificamente meridionale, e letteratura spagnola. Egli stesso, infatti, in merito alle accuse di anti-spagnolismo – *topos* storiografico di matrice illuministica che sarà poi rimesso in discussione, soprattutto in ambito napoletano e meridionale[14] – di cui era stato tacciato, insieme con il Tiraboschi e il Bettinelli, dal Lampillas, precisava:

> Ella [il Lampillas] potrebbe dire che la nostra contesa è particolare sulla Letteratura Spagnuola. E sia. Ma in tal proposito sa qual è il vero punto della nostra discordanza? Questo. Ella pensa, o vuol dare ad intendere, di esser solo ad amar la Spagna […]. Io al contrario pretendo, non solo d'amare la Letteratura dovunque la trovi, ma di amare la Spagna per scelta e per dimora al pari di lei che l'ama per obbligo naturale.[15]

Trasferitosi a Madrid nel 1765, all'età di trentaquattro anni, a causa di problemi economici dovuti all'abbondono della carriera di avvocato e ai ripetuti insuccessi letterari – per «mancanza di un pane negatogli dalla Patria»[16] –, Pietro Napoli Signorelli ebbe subito modo di inserirsi attivamente negli ambienti intellettuali più all'avanguardia, stringendo soprattutto un forte legame di amicizia con il drammaturgo Nicolás Fernández de Moratín, il quale lo invitò a partecipare, con il nome poetico di Pierio, alla nota Tertulia literaria de la fonda de San Sebastián: si trattava di un circolo culturale che, con la partecipazione di scrittori come Tomás de Iriarte, Casimiro Gómez de Ortega e Ignacio López de Ayala, mirava a promuovere, nella Spagna di Carlo III, un rinnovamento letterario, teatrale *in primis*, volto – sulla base della concezione estetica italiana e francese allora imperante – all'educazione etica e civile dei cittadini. Sulla scorta della lezione genovesiana, su cui a Napoli si era formato, e ora perfettamente in linea con il programma di riforma del Moratín e degli altri esponenti dell'illuminismo spagnolo, il Signorelli osservava:

> Tutto il popolo abbisogna di essere educato perché possa concordemente serbar gli statuti prescritti del pubblico bene; corre perciò tutto il popolo alle biblioteche de' filosofi? […] A me basterebbe che […] i princìpi […] intorno all'utilità e all'eccellenza della drammatica ottenessero il frutto d'insinuare la necessità che hanno le società culte di preparare un buon teatro, che invece

[12] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso. Alle mie Satire*, in Id., *Satire*, 13 (vv. 1-2 e 13-18).
[13] A. SANTORO, *Tra gioco e ragione. L'eroismo tra nemici o sia "La Faustina". Commedia inedita di Pietro Napoli Signorelli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982, 18.
[14] B. CROCE, *Ricerche ispano-italiane. Appunti sulla letteratura spagnuola in Italia*, Napoli, Stab. Tipografico della Regia Università, 1898; G. GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il saggiatore, 1990; G. GIARRIZZO, *Benedetto Croce e la 'Età barocca'*, in *Croce quarant'anni dopo*, Pescara, Ediars oggi e domani, 1993, 349-370.
[15] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, 11.
[16] Mss. dell'Acc. Pont., I, f. 234; C.G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli*…, 25.

> di essere un seminario di schifezze e di bassa buffoneria, presenti una dilettevole politica scuola di educazione.[17]

La rappresentazione scenica, per sua natura specchio e microcosmo attraverso cui delineare i rapporti umani e sociali, si ergeva a strumento privilegiato per l'opera di divulgazione e affinamento delle virtù, purché aderisse ai criteri di semplicità e naturalezza, verità e ordine caldeggiati dal nascente teatro borghese e si affrancasse da temi licenziosi e intrecci inverosimilmente comico-eroici, tipicamente trattati dai drammaturghi spagnoli del tempo. Nicolás Fernández de Moratín, muovendo dal presupposto che «dopo il pulpito» non vi è «una scuola per insegnarci più miratamente del teatro», rilevava infatti, nella Premessa alla sua commedia *La petimetra* (1762), che il Teatro Nazionale, in cui a trionfare erano i *sainetes* – brevi scene giocose e popolaresche – di Ramón de la Cruz o i drammi scevri di attendibilità storica di Luciano Francisco Comella, non era invece ormai altro che «la scuola del male, lo specchio della lascivia, il ritratto della disinvoltura, esempio di inobbedienza, insulti, scherzi e malizia»[18] e, nell'urgenza di una riforma letteraria che tenesse conto delle contingenti questioni politiche e sociali, sollecitava il Signorelli a offrire al pubblico un nuovo sguardo critico con cui valutare, nel più ampio quadro storico europeo, le commedie e le tragedie spagnole.

Fu in tale occasione che l'illuminista napoletano scelse dunque di redigere la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, rendendo poi ancora più esplicita la prospettiva dell'opera nel suo *Discorso storico-critico* indirizzato al Lampillas. Era infatti innanzitutto importante per il Signorelli, illuministicamente interessato a cogliere le dinamiche di avanzamento della storia letteraria nonché le leggi che regolavano il loro dispiegarsi, restituire un'immagine imparziale, 'rischiarata' e ripulita da ogni forma di pregiudizio, del teatro spagnolo: «A lei, nel diffondersi nelle sue lodi, piacciono le iperboli, che le suggerisce l'innamorata fantasia. A me piace quell'elogio, cui la verità, e l'Istoria è scorta e compagna».[19]

Riflettendo, non a caso, su uno degli scrittori più rappresentativi del *Siglo de Oro*, Calderón de la Barca – a cui, da un lato, il fronte *popular* dei drammaturghi spagnoli si ispiravano e, dall'altro, il fronte di Moratín riservava impetuosi attacchi per l'assenza di moralità, e dunque di incoraggiamento alla corruzione dei costumi, all'interno delle sue opere –, il Signorelli assumeva una posizione relativamente moderata: «Sforziamoci di dar luogo alla verità – dichiarava nel suo *Discorso storico-critico* –, e di contenere ne' confini dell'urbanità l'espressioni».[20]

Certo, in sintonia con il gruppo moratiniano, sollevava nei confronti della scrittura calderoniana non poche obiezioni, come l'inosservanza delle regole, la presenza di stravaganze e di errori riguardanti la mitologia, la storia, la geografia, e – al di sopra di ogni altro difetto letterario – l'abbellimento dei vizi che conferiva paradossalmente alle debolezze umane un aspetto virtuoso: si pensi a quelle commedie e a quei drammi d'amore in cui i sentimenti si scontrano con le regole dell'onore, infrangendo valori etici e sociali assoluti (mariti traditi, fanciulle oltraggiate, padri offesi che chiedono giustizia). Si trattava, in sostanza, di dare priorità – secondo una prospettiva critica tipicamente illuministica –, più che agli aspetti retorico-formali, ai contenuti, alle «cose», in nome di una letteratura 'utile', attivamente impegnata nelle questioni più cogenti del tempo: «Per giudicare del

---

[17] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, V e XVI.

[18] N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Desengaños al teatro español*, in R. Sánchez de León, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVIIXIX)*, Salamanca, Almar, 2000, 102, dove le opere teatrali spagnole del Settecento sono definite come «*la escuela de la maldad, el espejo de la lasciva, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardía*».

[19] P. NAPOLI SIGNORELLI…, *Discorso storico-critico*, 12-13.

[20] Ivi, 13.

merito di un'opera» – sosteneva emblematicamente Pietro Verri nel «Caffè» – «la prima importante vista deve esser quella della natura delle idee ch'ella contiene».[21]

Tale concettualizzazione, formulata intorno al binomio società-letteratura, consentiva, al contempo, al nostro intellettuale napoletano di esaminare la produzione di Calderón de la Barca mediante un approccio di tipo storicistico, di chiara ascendenza vichiana, affrancando così lo scrittore barocco dai giudizi più severi del circolo moratiniano. Sebbene la caratterizzazione dei personaggi calderoniani non coincida con la realtà presente, 'rischiarata' dalla ragione, risulta per certi versi perfettamente congruente alle «volgari opinioni dominanti a' giorni suoi».[22]

È forse interessante notare come anche in questo caso, col preciso intento di esprimere le proprie riserve nei confronti di un grande autore della storia letteraria spagnola ed europea, il Signorelli scegliesse di adottare i toni più leggeri della satira, seguendo ancora una volta l'esempio di Cervantes: egli teneva infatti a puntualizzare che i personaggi di Calderón de la Barca erano comunque evidentemente riconducibili a dei Rodomonti o a delle Pentesilee erranti grazie al *Don Chisciotte* in cui, con «piacevole pennello», era stata dipinta la «smania cavalleresca»[23] seicentesca. Un ironico giudizio negativo è qui sotteso nei confronti del fronte *popular* dei drammaturghi spagnoli, i quali – per un più facile e favorevole riscontro da parte del pubblico – mettevano in scena commedie di *capa y espada*, i cui caratteri 'feudali', dominanti nel teatro del *Siglo de Oro*, non potevano che ostacolare il progresso economico, agrario e sociale dei territori borbonici.

Entro questa visione 'storicistica', occorre inoltre riconoscere al Signorelli il merito di aver offerto – al pari di Francesco Algarotti[24] – un equilibrato ritratto della cultura seicentesca non soltanto spagnola, ma altresì italiana, rinviando tanto ai *Sermoni* del Chiabrera per la stesura delle sue *Satire*, quanto alla prosa scientifica di Galileo per una confutazione empirica alle obiezioni avanzate dal Lampillas: «pruove io desiderai nel comporre la mia Storia. […] E il dire non è provare».[25] Contro il principio di autorità, di cui si avvaleva l'intellettuale spagnolo nel *Saggio storico-apologetico*, il Signorelli affermava invece il bisogno di dover sostanziare l'impianto storiografico di «dimostrazioni geometric*he*»[26] attestanti il Vero. Se il Lampillas, ad esempio, gli rimproverava di non aver voluto menzionare, proprio in ragione del suo anti-spagnolismo, l'opuscolo sulle *Origini della poesia castigliana* di Luis José Velázquez – opuscolo nel quale l'autore aveva sostenuto con piena convinzione che fin dai tempi degli antichi romani è rintracciabile in Spagna l'uso di giochi scenici –, a sua discolpa, subito il Signorelli rispondeva con abile arte retorica: «ma per soddisfazione degli Stranieri non si dovea avvalorare questa semplice asserzione con qualche pruova, col nominare almeno le Città dove tali rovine teatrali esistono?».[27]

Naturalmente, per la costruzione di una reale riforma etico-civile nella modernità, occorreva fare appello, oltre che alla «Mente rischiarata» dalla ragione, al «Cuore sensibile».[28] Combattere – all'interno di un programma riformista – la barbarie, l'oppressione, l'arretratezza significava innanzitutto per il nostro illuminista meridionale promuovere un radicale rinnovamento nell'ambito teatrale, in grado di addolcire i costumi degli uomini; significava concretamente, alla luce delle sue riflessioni

[21] P. VERRI, *Su i parolai*, in G. Francioni, S. Romagnoli (a cura di), *«Il Caffè» 1764-1766*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993, tomo II, 472.
[22] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, 278.
[23] *Ibidem*.
[24] Cfr. F. ALGAROTTI, *Pensieri diversi*, n. 276 – pubblicati postumi nel 1765.
[25] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, 2.
[26] Ivi, 3.
[27] *Ibidem*.
[28] Ivi, 70.

storiografiche sul secolo precedente e in particolare su Calderón de la Barca, porre fine a Madrid a tutte quelle rappresentazioni sceniche che «dipingono esattamente la vita civile e i costumi correnti», riprendendo, senza dunque alcuna tensione educativa, «il vizio e 'l ridicolo dominante».[29] È il caso dei *sainetes* massimamente rappresentati da Ramón de la Cruz con i suoi «mulattieri, furfanti usciti da' Presidj, ubbriachi, e simil gentame che fa stomaco anzi che piacere».[30] In tal modo, il Teatro aveva perso, per il Signorelli, il suo tradizionale compito di indicare modelli di comportamento pubblici e privati, di incidere efficacemente sulla «Mente» e sul «Cuore» del singolo, rendendolo parte attiva di un 'tenero', 'pacifico' cambiamento verso più avanzate condizioni di vita e di civiltà.[31]

Le osservazioni critiche sul teatro spagnolo condotte da Pietro Napoli Signorelli miravano dunque a rivelare l'urgenza di ripristinare nel Teatro Nazionale l'«esercizio della compassione», «effetto più proprio dell'umanità»:[32] quella stessa 'compassione' – intesa nel senso più prossimo all'etimologia del 'patire, sentire insieme' – che l'illuminista napoletano, tutt'altro che ostile, aveva mostrato per la storia della letteratura teatrale spagnola: «Forse io solo tra gli stranieri ho cercato con diligenza rinnovare […] la memoria: e questa cura, che non può al certo nascere da un animo avverso e invidioso delle glorie letterarie della Spagna, non mi ha salvato da' morsi Lampigliani».[33]

Eppure, la polemica avviata dal Lampillas contro Bettinelli, Tiraboschi e lo stesso Signorelli aveva alimentato in Spagna un clima di tensione e sospetto nei confronti degli intellettuali italiani lì residenti. Significativa, al riguardo, è una Lettera dell'8 febbraio del 1783 che l'abate piemontese Giacinto Ceruti, il quale a quel tempo si trovava nella città di Cartagena, indirizzava all'amico Giuseppe Vernazza: «Bolle più che mai l'ira degli Spagnuoli contra Tiraboschi e Bettinelli, e questa ira fa danno pure a noi Italiani che viviamo fra loro».[34] Aggiungeva poi altrettanto significativamente, restituendo del nostro scrittore napoletano l'immagine dell'amabile e gentile intellettuale 'illuminato': «Il vostro e mio Signorelli se ne ride».[35]

Quello stesso anno, nel 1783, il Signorelli fu costretto tuttavia – a causa dell'intera nazione ormai offesa – a perdere il proprio impiego di Primo Custode del Suggello della Lotteria Reale, tornando così a Napoli. Poco più di dieci anni dopo, nel 1795, decise non a caso di tradurre *La comedia nueva* di Leandro Fernández de Moratín, figlio del compianto amico Nicolás: l'opera racconta del fallimento di un ambizioso e incompetente drammaturgo, Don Eleuterio, intento a scrivere una stravagante commedia eroica, e dell'azione riparatrice di Don Pedro, vero rappresentante dell'uomo illuminato. Al lavoro di traduzione, il Signorelli apponeva una breve lettera dedicata al Lampillas:

> Valoroso Sig. Don Saverio mi è pervenuta una commedia spagnuola in prosa scritta da un pregevole autore di questi giorni, dal mio buon amico don Leandro Fernandez de Moratin. […] Voi che non credeste all'evidenza esposta semplicemente nella mia *Storia de' Teatri* […] leggerete con men torvo ciglio e con più pacato cuore la graziosa dipintura delle medesime verità fatta da un nazionale culto, benemerito del teatro, e buono scrittore. A voi adunque dedico la mia versione, non sapendo ridurmi a rinunziare al merito di convertirvi […].[36]

---

[29] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1777, 412.
[30] Ivi, 413.
[31] Cfr. ivi, 412-413.
[32] P. NAPOLI SIGNORELLI, *Discorso storico-critico*…, 20.
[33] Ivi, 21.
[34] Cfr. V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*…, 220 (nota 2).
[35] *Ibidem*. Sul concetto di 'gentilezza' nella cultura illuministica si rinvia all'interessante e denso studio di G. DELL'AQUILA, *«Ogni studio a coprire lo studio»: 'pubblica opinione' e moda femminile nei* Ricordi a mia figlia *di Pietro Verri*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 3 (2008), 41-53.
[36] P. NAPOLI SIGNORELLI, *La commedia nuova*, in Id., *Opuscoli vari*, Napoli, Stamperia Orsiniana, 1795, vol. IV, 2.

 © Adi editore 2026

Al di là del tono satirico con cui il Signorelli voleva porre fine alla lunga controversia, rimanendo però sempre l'ultimo a esprimersi in merito, l'illuminista napoletano poteva così proseguire nella sua opera di divulgazione e integrazione nella cultura italiana della letteratura spagnola. In una Lettera indirizzata al gesuita Esteban de Arteaga, a pochi anni dal suo definitivo ritorno a Napoli, Pietro Napoli Signorelli rievocava con affetto e commossa nostalgia – sentimento perfettamente complementare al 'riso' – i tempi trascorsi a Madrid:

> Confesso che, nella gioia del rimpatriamento, si frammischia certo sentimento spiacevole per la necessità, che mi allontana, […] da un caro nido da me scelto […]. Quante volte, spuntando l'alba, mentre vegliava ancora, io vi vagheggiai, in distanza, i monti di Segovia coperti di neve, il sito del *Prado*, *la Quinta* e la *Zarzuela*. Giorni felici![37]

[37] Cfr. C.G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli*…, 89-90.