



UDC 81'42

Original scientific paper

Approvato per la pubblicazione il 26 settembre 2003

## Osservazioni su alcuni particolari tipi di indicatori di forza

*Vesna Deželjin*

*Facoltà di Lettere e Filosofia, Zagreb*

La presente ricerca è stata condotta su un testo teatrale anonimo, scritto nella città dalmata di Macarsca probabilmente a metà del Settecento. Quest'opera, in cui troviamo tanti riferimenti a numerosi testi letterari artistici e popolari, attira l'interesse anche per la particolare struttura linguistica percettibile innanzitutto nella co-presenza di più lingue, il cui uso è soggetto alle variazioni diamesiche e diastratiche, per cui vengono attuate particolari funzioni testuali.

In quest'occasione si vuole dimostrare che il cambiamento del codice linguistico all'interno della stessa sequenza comunicativa, e frequentemente nello stesso atto comunicativo, può assumere un importante ruolo testuale. Infatti, in molte sequenze comunicative di profilo argomentativo, la funzione d'un indicatore di forza illocutoria viene assegnato non solo alle forme lessicalizzate, appartenenti ad ambedue i sistemi linguistici usati per la recita, ma anche al passaggio stesso da un idioma all'altro.

0. La forza illocutoria viene per convenzione associata ai performativi espliciti e ad altri mezzi atti ad esprimerla (cfr. Levinson, 1997: 238). Secondo la tesi di Lo Cascio gli indicatori di forza illocutoria sono "esponenti linguistici che servono a collegare gli enunciati e a indicarne il ruolo all'interno di un discorso. Essi fungono perciò da connettivi testuali" (Lo Cascio 1995: 245) e inoltre, avendo la funzione di indicare una delle sei funzioni ovvero categorie dell'argomentazione (cfr. Toulmin, 1975), gli indicatori possono marcare la tesi o i dati o gli argomenti o la regola generale o la riserva o la fonte o, addirittura, l'argomentazione stessa. (cfr. Lo Cascio, 1995). La studiosa M. Velčić identifica gli indicatori di forza con connettori (cfr. Velčić, 1987: 55), e le "particelle", studiate e discusse da P. Tekavčić (cfr. Tekavčić, 1995), esprimono pure, in modo più o meno esplicito, la forza illocutoria.

0.1. Dalle tesi citate è ovvio che gli studiosi trattano e descrivono la categoria di indicatori di forza in vari modi. Le diversità di questo tipo vengono giustificate dal fatto



che le funzioni della lingua sono illimitate (Levinson, 1997: 241), e in seguito se ne conclude che gli strumenti per indicare la forza illocutoria sono innumerevoli.

1. La nostra ricerca è stata condotta su un testo letterario intitolato *Gli amori del capitano Niccolò Ivulić, "Spazzacamgana" ed i raggiri di Stefano Buzdek competitore, in cui si scopre il carattere originale di mistro Rossi, marangone stuprio*. Si tratta di una commedia anonima, scritta oppure solo presentata per la prima volta, in base all'indicazione in prima pagina, nel 1775. Secondo alcuni studiosi<sup>1</sup> l'opera va attribuita ad un certo frate di nome Klement Grubišić, oriundo di Macarsca. La versione manoscritta conservata nell'Archivio della Biblioteca universitaria e nazionale a Zagabria non è però il testo autografo bensì una sua trascrizione risalente alla metà dell'Ottocento, vale a dire al periodo del risorgimento nazionale croato contraddistinto anche per una riforma linguistica. Lo si capisce grazie ai segni diacritici (nel testo troviamo i grafemi *č, ž, š*) che non sempre si usavano nella tradizione scritta del croato meridionale. Il risultato di quelle innovazioni ortografiche promosse da Ljudevit Gaj (che si appoggiava alle idee e tradizioni ormai esistenti, cfr. Vončina, 1988: 312) sono oscillazioni ortografiche nella versione consultata tra cui la più cospicua è la sostituzione assai consistente del grafema *x* con il grafema *ž* nel lessema *xe* (ossia la 3ª p. sg del verbo *esser* in tutti gli idiomi del veneziano).<sup>2</sup> La sostituzione è motivata dal fatto che nella tradizione scritta della Croazia meridionale (ma anche presso alcuni scrittori della tradizione settentrionale croata, cfr. Vončina, 1988:304) il grafema *x* veniva comunemente adoperato per indicare /ž/, e conforme alla riforma succitata, questo fonema andava invece rappresentato dal grafema *ž*.

1.1. Benché si tratti di una commedia dalla trama assai semplice (il perdigiorno Piero vuole far sposare la sorella Dome al vecchio spasimante Ivulić, mentre lei ama l'economicamente e moralmente inaffidabile Buzdek e dopo una serie di peripezie comiche nessuno di loro riesce a raggiungere il proprio obiettivo poiché nessuno è stato completamente onesto nelle intenzioni) questo testo merita di essere studiato per più motivi. Bisogna, innanzitutto, sottolineare la grande erudizione del suo autore, riscontrabile negli elementi che rispecchiano numerosi influssi letterari, stranieri e croati.<sup>3</sup> Altrettanto importanti sono anche le tendenze innovatrici relative al teatro dell'epoca. Quanto alla

<sup>1</sup> Il primo che scrisse della commedia macarana fu Petar Kolendić (cfr. Kolendić, 1954) il quale l'attribuì al frate Grubišić di Macarsca basando questa tesi sul fatto che l'umile frate non solo fosse il cittadino più istruito di quella cittadina a metà del Settecento ma anche avesse tenuto rapporti assai stretti con i cittadini tra i quali alcuni si rispecchiavano nella sua commedia. Pare però che gli argomenti di tipo storico-biografico non bastino per attribuire il testo macarano a Klement Grubišić, innanzitutto se si tiene conto di numerosi volgarismi presenti nel testo.

<sup>2</sup> L'esempio citato potrebbe essere anche interpretato come risultato delle modeste conoscenze del sistema ortografico sia veneziano che italiano da parte dello scrittore-copiatore della versione di cui ci siamo serviti. Ce lo confermano, oltre a *žella* per *xe la*, gli esiti *finji* per *finji* (N. B. nella tradizione croata la sequenza *-gj* veniva usata per [ǰ], cfr. Vončina, 1988), *ballena* vs. *balenna*, *conversacion* vs. *conversazion*, *pocco* per *poco*, ecc.

<sup>3</sup> Per questo aspetto del testo rimandiamo al nostro lavoro (cfr. Deželjin, 2002) citato nella bibliografia.



tradizione teatrale croata, di cui fino a epoche piuttosto recenti si distinguono sempre, innanzitutto per motivi storico-politici, due filoni (quello della Croazia interna e quello della Croazia costiera), è noto che a metà del Settecento non esistono altre opere dello stesso genere. Infatti, il teatro settecentesco della Croazia settentrionale è ancora dominato dalle rappresentazioni religiose e moraleggianti presentate nelle scuole gestite dai gesuiti oppure, in rare occasioni, e solo dopo la soppressione dell'attività dei gesuiti, vi si può trovare qualche commedia, ovvero ancora qualche adattamento, di Molière o di Goldoni ed in particolare delle opere tedesche e austriache di scarso valore (cfr. Ježić, 1944: 183), mentre il teatro della Dalmazia, finito il Seicento raguseo, ricco di commedie (anonime?) di situazione e di carattere, si è ridotto ora, nonostante alcune commedie in croato apparse negli ultimi decenni del Settecento, a traduzioni dal francese innanzi tutto e, in misura molto di gran lunga inferiore, dall'italiano (cfr. Fotez, 1967: 18-20). Inoltre, a differenza di molte opere teatrali contemporanee (e non solo croate), in cui la tecnica dell'improvviso e della sorpresa è tuttora dominante, la struttura delle didascalie e l'atipicità di certi personaggi nella commedia macarana dimostrano che il suo autore anonimo era un buon conoscitore del suo contemporaneo, Carlo Goldoni. L'accostamento al maestro<sup>4</sup> della commedia settecentesca si manifesta pure nell'uso funzionale della lingua, o meglio delle lingue, nel testo della commedia<sup>5</sup> sicché anche questo è il motivo per cui ad essa spetta un posto particolare nella tradizione commediografica croata.

1.2. Non appena si sfogliano le prime pagine della commedia, il lettore vi affronta tre sistemi linguistici: l'italiano, un tipo di veneziano e un tipo di croato non-standard. La varietà di idiomi usati imita non solo l'ambiente plurilingue della Macarsca dell'epoca (e della Dalmazia in generale) ma rivela anche il tentativo dell'Autore, profondamente cosciente della situazione linguistica nella zona, di accentuare che l'uso dei tre idiomi varia, non solo in base di livello ma anche di estensione.<sup>6</sup>

1.2.1. L'italiano, in cui è scritto il lungo titolo e tutte le didascalie della commedia è un italiano comune<sup>7</sup> settecentesco, semplice nella sintassi e nel lessico.<sup>8</sup> Corrispondente alla sua funzione appena citata, ovvero alla necessità di descrivere l'aspetto e l'atteggiamento dei personaggi nonché di esporre i loro movimenti, l'italiano è riservato innanzitutto per il

<sup>4</sup> L'influsso di Carlo Goldoni manifestatosi nella commedia macarana è stato in parte discusso nell'intervento intitolato *L'esperienza plurilingue di un testo Settecentesco*; cfr. Deželjin, 2002b.

<sup>5</sup> La co-presenza di più lingue nelle commedie di Carlo Goldoni è la caratteristica di cui si è occupato in modo approfondito G. Folena (cfr. Folena 1983) designando il plurilinguismo di Goldoni "esperienza trilingue" (cfr. Folena, 1983:96). Con questo sintagma Folena alludeva ad un rapporto nuovo e del tutto inaspettato tra diversi idiomi, ossia tra italiano, veneziano e francese, usati nelle commedie di Goldoni.

<sup>6</sup> Quanto all'analisi sociolinguistica e psicolinguistica, ovvero di rapporti tra locutori (personaggi della commedia) e la loro posizione sociale da un lato e di rapporti tra stato degli interlocutori e i loro enunciati in una situazione comunicativa dall'altro lato, rimandiamo a Deželjin, 2003.

<sup>7</sup> Il termine "italiano comune", usato da G. Folena (cfr. Folena, 1983) per designare il tipo di italiano nelle commedie di Goldoni ci pare idoneo a designare il tipo della lingua italiana che troviamo nella commedia di Macarsca

<sup>8</sup> Quanto alle caratteristiche dell'italiano usato nella commedia rimandiamo al nostro lavoro citato sotto Deželjin, 2002b.



canale scritto e non è la lingua di comunicazione scenica. In questo senso lo possiamo considerare lingua elaborata (LE)<sup>9</sup> e grazie alla scena, in cui il rappresentante dell'ordine pubblico, dopo aver esaminato un morto finto, scrive il verbale servendosi delle forme e strutture tipiche degli scritti notarili e giuridici, l'Autore fa ricordare che, nell'ambiente in cui è situata la sua commedia, l'italiano era anche la lingua alta e di prestigio (LA).

1.2.2. Per la comunicazione scenica, e cioè nei dialoghi e monologhi, l'Autore si è servito di altri due sistemi linguistici. Uno è il veneziano dalmata, vale a dire una *koinè*<sup>10</sup> alla cui base a metà del Settecento sta ancora il veneziano lagunare, diffusosi nelle zone oltre il mare (cfr. il termine "il veneziano de là da mar", Folena 1968-1970) come lingua colonizzatrice (cfr. "colonial Venetian", Bidwell, 1967) rispetto agli idiomi indigeni, prevalentemente di matrice croata sull'Adriatico orientale, permeati, a loro volta, da elementi di altre lingue ivi presenti.<sup>11</sup>

1.2.3. L'altro idioma usato nei dialoghi e monologhi è quello croato. Supponiamo che si tratti della parlata locale di Macarsca del Settecento, appartenente alle parlate *ikave* del dialetto *štokavo*. Sfortunatamente, le indicazioni più precise basate sulla comparazione non sono possibili poiché, a quanto ne sappiamo, altri testi dello stesso tipo, della stessa zona e dello stesso periodo non esistono.

1.2.4. In base all'uso di due idiomi riservati al canale orale, ossia alla recita, possiamo dividere il testo della commedia nelle parti esclusivamente o prevalentemente in veneziano dalmata e in quelle in idioma croato. Però, nelle scene dialogate, e frequentemente in quelle di tipo argomentativo, capita che nella stessa argomentazione vengano usati i due idiomi diversi. Succede, infatti, che il protagonista-locutore ricorre al cambio del codice linguistico per avvisare l'interlocutore dell'atto che sta per compiere e in particolare della funzione, all'interno dell'atto, di quella parte dell'enunciato in cui avviene il cambio del codice, nonché per assicurare il desiderato effetto perlocutorio.

2. In quest'occasione vogliamo presentare alcuni enunciati, che fanno parte di un'argomentazione, in cui è appunto il cambio del codice linguistico l'elemento che assume la funzione d'un indicatore di forza. Presenteremo gli esempi in ordine scenico per facilitare, anche in questo modo, la comprensione della problematica che vogliamo esporre, vale a dire la funzionalità del cambiamento dell'idioma.

3. Nella scena (1° atto 6ª scena) in cui Dome e Piero litigano intorno al corteggiatore Buzdek che a Piero non piace perché povero, Dome cerca di convincere il fratello che il suo uomo amato non è proprio al verde:

<sup>9</sup> Il termine "lingua elaborata" viene usato conforme alla teoria relativistica (a cui sono dovuti anche termini "lingua alta", "lingua media" e "lingua bassa"), promossa da H. Kloss e applicata al veneto da Ž. Muljačić. Cfr. Muljačić, 1993 in cui si trovano altri riferimenti bibliografici.

<sup>10</sup> Una panoramica delle particolarità fonetiche del veneziano dalmata è stata presentata in Deželjin, 2002a e in Deželjin, 2002b.

<sup>11</sup> Una ricerca profonda del veneziano dalmata a tutti i livelli è stata condotta da F. Ursini (Ursini, 1987) e ce ne siamo serviti anche noi. Per controllare il *corpus* lessicale della commedia ci siamo serviti dei vocabolari di Boerio (1998) e Miotto (1991).



*Dome: On ima tolike kuće.*

*Piero: Siora si, ništa manje nek lastavice.*

*Dome: Ima tolike mriže.*

*Piero: Ma mu je u njima za paruna osta pauk koi muhe lovi.*

*Dome: (...) i najposli mi je reka da ima dosta muški košulja.*

*Piero: Ma kad metne u lušiu onu što je na njemu i ja sam ga vidi di meće u se jedan folj karte sprida drugi straga.*

Come si vede, la sorella pone una serie di argomenti a favore dell'amante i quali, però vengono ribaditi da parte del suo interlocutore che si presenta come suo avversario in posizione di disputa. L'antagonista Piero svaluta gli argomenti della sorella dando a ciascuno un rinforzo comico e assurdo. Infatti, per accentuare la nullità delle giustificazioni fornite dalla sorella, al posto dei possibili indicatori modali in negativo, Piero ricorre all'altro codice linguistico, vale a dire usa, prima la struttura *siora si*<sup>12</sup> (che falsamente segna l'accettazione della tesi e l'argomento a favore) e poi, due volte la congiunzione avversativa *ma*<sup>13</sup> (tipica di quando si vuole introdurre un controargomento ma qui usata in una falsa argomentazione basata su un argomento inventato, cfr. Lo Cascio, 1995: 356). Quanto all'espressione *siora si*, essa non è annotata né da Boerio né da Miotto, ma è presente nei testi di Goldoni (cfr. Goldoni, vol. II, 161, 203, 532) e riflette la forma toscana e quella della lingua standard *signor si* (cfr. GDLI, De Mauro, DISC s.v.), in uso, secondo le fonti dal 1400 (De Mauro) oppure dal XV sec. (DISC). Boerio (663) annota l'equivalente forma *sior si*. Va osservato che in passato, secondo il GDLI (1111) e il dizionario di Boerio, alle forme *signor si* e *sior si*, come neanche alla forma *siora si* (e all'altra, fatta sullo stesso modello, *siora nò*) usata da Goldoni negli esempi citati, non si associava il tono enfatico e scherzoso, quello che invece, secondo noi, accompagna la forma del testo macarano e contribuisce agli effetti comici nella strategia adottata per svalutare gli argomenti esposti

3.1. Un esempio in cui il connettivo *ma* svolge correttamente la sua funzione e introduce una tesi opposta si presenta nella situazione in cui Dome vuole convincere il fratello ad uscire di casa quanto prima perché lei possa invitarci il suo amato Buzdek. A questo scopo inventa di dover andare da una vicina, e quando il fratello glielo permette, lei, volendo accentuare la propria responsabilità nei confronti dei loro beni, osserva:

*Dome: Ma ja kuće same i otvorene ostaviti nemogu zašto ćeš pak izać i ti. (3° atto, 6<sup>a</sup> scena).*

<sup>12</sup> Questa espressione corrisponde alle strutture *Signorsi* e *Signornò*, citate da Serianni, (cfr. Serianni, 1999: 507, par. 53f), forme "enfatiche o scherzose, quando non siano usate in ambiente militare per rispondere a un ordine (*ibid.*).

<sup>13</sup> Alla congiunzione avversativa italiana *ma*, di valore avversativo-limitativo (cfr. DISC, s.v.) corrisponde la forma croata *ali*, la quale appartiene alla categoria dei connettivi congiunzionali i quali contribuiscono alla coesione del testo ed esprimono, sempre esplicitamente, la tipologia del rapporto logico tra le strutture (vale a dire enunciati) connessi (cfr. Velčić, 1987: 40). Negli esempi citati il collegamento per via di *ma*, provoca effetti comici perché si tratta di una falsa argomentazione.



4. Per strada si sono incontrati i rivali nell'amore, Buzdek e Ivulić. Nessuno dei due vuole ritirarsi e Ivulić, che in quella scena fino a quel momento ha parlato in veneziano dalmata, dichiarando chiaramente la sua decisione di uccidere, se necessario, Buzdek, cambia ora inaspettatamente l'idioma:

*Capitano: A ja ti opet govorim che ti marchi via de qua. perché corpo del Giuda e Scariotte ti spaccarò la zucca, se anche gavessi la cupulla di San Marco in testa. (2° atto, 5ª scena).*

L'inizio dell'enunciato in cui Ivulić esprime la sua minaccia, ovvero l'ordine che Buzdek se ne vada, nonché la spiegazione per cui vale la pena di ubbidire all'ordine, è in croato. Questa parte non è altro che un performativo implicito e corrisponde ad un performativo esplicito: cfr. "A ja ti opet govorim" = "Ti suggerisco!" oppure, addirittura, "Ti ordino!".

5. Buzdek viene sotto la finestra di Dome perché loro due si sono messi d'accordo di incontrarsi a casa di lei più tardi la sera dopo che Piero se ne sarebbe andato. Ma Piero è rimasto a casa (cfr. 3.1.), si affaccia alla finestra e Buzdek, che non ne sa nulla, gli parla pensando che questa sia Dome. L'inganno di Piero è perfido perché ha indotto Buzdek a baciargli il deretano facendogli credere di baciare la faccia dell'amante Dome. Non volendo essere scoperto dopo il bacio fatale, Piero (la finta Dome) si ritira con la scusa di doversene andare e Buzdek rimane solo:

*Piero: Dosta, dosta pustite me već čujem di se Piero koparca u postelji; bidnoj meni ako se probudi (e qui si ritira).*

*Buzdek: Ja sam ti bia obeća doista jedan te samo put poljubiti, ma kumpasijone ko bi se moga uzdržati prid ovakom srićom. (3° atto, fine della 6ª scena)  
(inizia 7ª scena)*

*Buzdek: In fatti se vidi da mi oće dobro siromačica.*

La parola *infatti* (ossia *in fatti*) è un indicatore di forza che introduce un argomento, ma nell'esempio citato esso marca la conclusione (cfr. Lo Cascio, 1995: 265). Ce lo prova non solo il fatto che esso giustifica l'opinione che segue ma anche la sua posizione iniziale (in cui normalmente non può trovarsi se introduce un argomento). L'uso dell'elemento alloglotto nell'enunciato in idioma croato sottolinea l'accettazione dell'argomentazione dell'interlocutore fatta precedentemente.

6. In occasione d'un altro incontro di Buzdek e Capitano Ivulić, quando nessuno dei due vuole spostarsi per liberare il passaggio, si parla in croato, codice favorito da Buzdek

*Capitano: I nećeš da greš je li: questa že bella per dia; va la' che ti ga fortuna: perché go zramento in sto zorno de non mazzar nissun: i zato da mi ne dogje ta napast: kad neće vrag od mene, ja ću se od njega ukloniti. /parte/ (3° atto, 15ª scena)*





Con questo passo di Ivulić, che va diviso in più segmenti contraddistinti anche per uno scambio ritmico degli idiomi, finisce la scena. Dopo la constatazione avviene il cambiamento del codice perché segue una specie di commento in tono ironico relativo all'atteggiamento del suo rivale. Poi Ivulić cambia di nuovo la lingua per esprimere una nuova tesi (ossia l'opinione insieme con la giustificazione) in veneziano dalmata, probabilmente per indicare che si tratta di una riflessione del tutto personale e intima, non rivolta all'interlocutore. Subito dopo segue un'altra argomentazione di Ivulić (ora l'argomento precede la tesi), espressa, però, grazie ad un nuovo cambiamento del codice, nell'idioma privilegiato da Buzdek. Il fatto che Ivulić riprende a comunicare in idioma croato segnala la sua voglia di dimostrarsi ragionevole nei confronti dell'avversario: comunica chiaramente a Buzdek che si rifiuta di continuare la loro disputa, di cui è stato iniziatore proprio lui, e dalla quale invece proprio lui, Ivulić, si ritira.

7. Verso la fine, poco a poco si stanno svelando gli equivoci e il rappresentante dell'ordine pubblico interroga Ivulić e un certo mercante di Trau che, tutto confuso, chiede i suoi soldi a Ivulić invece che a Buzdek, vero debitore. Il mercante si lamenta dell'eccessivo gridare di Ivulić che assomiglia ad una trombonata per cui gli fa male alle orecchie. Ivulić interviene rispondendogli:

*Capitano: Questa no la te mancarà mai, se ti gavessi la corazza de Skenderbeg adosso. (3°atto, 27<sup>esima</sup> scena)*

Per corroborare la propria opinione relativa alla forza della sua voce, Ivulić ricorda *Skenderbeg* e la citazione di questo personaggio storico attualizza gli effetti intertestuali<sup>14</sup>. La forza della memoria di questo eroe<sup>15</sup>, noto per il suo coraggio e la sua invincibilità, funziona come fondamento della garanzia a sostegno della tesi pronunciata.

8. Alla fine, a coloro che vogliono fare causa contro Buzdek si unisce anche Dome alla quale lui ha portato via un paio di orecchini col pretesto di farglieli rifare alla maniera moderna. Davanti al rappresentante dell'ordine pubblico Dome lo accusa e Buzdek le risponde:

*Buzdek: Još si mi i ti trebala glavu razbivati, carogno jedna, petegulo, smardica; šta si mi dala šta ću ti dati: ako sam ti što dužan, na dvor moju ricevudu ili svidočbu, pravda je za svakoga na sridi: carta canta villan dorme. (3° atto, 28<sup>esima</sup> scena)*

<sup>14</sup> Questo è un buon esempio di come agisce il criterio di intertestualità, vale a dire, quali sono le modalità d'uso dei testi pre-esistenti nella formazione e nella qualifica d'un testo nuovo. Cfr. Beaugrand-Dressler, 1983.

<sup>15</sup> L'eroe noto nella tradizione balcanica come Skenderbeg, infatti Giorgio Castriota (Juraj Kastriotić), non appartiene solo alla memoria popolare ma è legato anche alla letteratura croata: Skenderbeg fu cantato dal poeta croato, francescano Andrija Kačić Miošić, nel suo capolavoro *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*. Cfr. Vončina, 1988, pp.113-114 e 115-116; 274-391.



Il ragionamento di Buzdek è corretto (come si vedrà nella sentenza finale) ma per il momento gli serve una fonte valida e accettabile che garantisca la verità dei suoi dati. Dimostratosi finora una persona di poca fiducia Buzdek cita il famoso proverbio<sup>16</sup> della cui veridicità non si può dubitare sicché riesce a convincere il giudice che lui non è stato affatto l'unico colpevole nell'attuale situazione.

9. Oltre a quanto detto finora, ci rimangono da constatare ancora due fatti.

9.1. Il primo è che l'inventario degli indicatori di forza è indubbiamente aperto.

9.2. L'altro fatto è piuttosto tipico della realtà degli ambienti plurilingue. In base al testo analizzato si può dire che nelle comunità caratterizzate da esempi di plurilinguismo (e diglossia) il funzionamento degli indicatori di forza si manifesta a due livelli e dipende dalla competenza comunicativa del parlante. Il primo livello è legato al processo di attingere al sistema datore, ossia a prestarne gli indicatori di forza lessicalizzati che poi vengono usati nel sistema indigeno come prestiti acclimatati. L'altro livello è il risultato d'una competenza comunicativa e pragmatica ancora migliore ed è per via della capacità di adoperare i (due) sistemi linguisitici diversi liberamente e di cambiare coscientemente il codice linguistico che ci si riesce ad aggiornare la forza illocutoria, la quale consiste appunto nel passaggio da un sistema all'altro.

## BIBLIOGRAFIA

- Beaugrand, R., de – Dressler, W. (1983). *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London – New York;
- Bidwell, C. E. (1967). *Colonial Venetian and Serbo-Croatian in the Eastern Adriatic: A Case Study of Languages in Contact* in GL, vol. 7/1, pp. 13-30;
- Boerio, G. (1998). *Dizionario del dialetto veneziano*, Giunti, Firenze (rist.ed. del 1856, Venezia);
- De Mauro, T. (2000). *Il dizionario della lingua italiana* Paravia, Milano;
- Deželjin, V. (2002a). *O hrvatsko-talijanskim prožimanjima u makarskoj komediji iz 18. stoljeća*, u *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* (a c. di M. Zorić), vol. 8, pp. 193-213;
- Deželjin, V. (2002b). *L'esperienza plurilingue di un testo settecentesco*, intervento tenuto al Convegno internazionale *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari* (Zagabria, 4 e 5 ottobre), in corso di stampa;
- Deželjin, V. (2003). *Odrzi dvojezičnosti na istočnom Jadranu u anonimnoj komediji iz 18. stoljeća* in *Psiholingvistika i kognitivna znanost u Hrvatskoj primijenjenoj lingvistici, Zbornik radova sa savjetovanja (Opatija, 18. i 19. svibnja 2001)*, a. c. di D. Stolac, N. Ivanetić, B. Pritchard, Zagreb – Rijeka, pp. 219-228;

<sup>16</sup> Come si vede il locutore non cita la formula tipica (quale “come si dice”, oppure “come si sa” e simili), che di solito precede ogni proverbio, la quale chiarisce che il proverbio è in genere un argomento basato sull'autorità dell'esperienza comune umana. (Cfr. Lo Cascio, 1995: 159-160).





- DISC = Sabatini, F., – Coletti, V. (1997). *Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Giunti, Firenze;
- Folena, G. (1968-1970). *Introduzione al veneziano de là da mar* in BALM, 10-12, pp. 331-376 (rist. in Folena *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Ed. Programma, Padova, pp. 227-267;
- Folena, G. (1983). *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino;
- Fotez, M. (1967). *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća* in *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, vol. XX, Matica hrvatska - Zora, Zagreb;
- GDLI = Battaglia, S. (1998). *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XIX, UTET, Torino;
- Goldoni, C. (1936). *Tutte le opere*, vol. II, (a c. di G. Ortolani), Mondadori, Milano;
- Ježić, S. (1944). *Hrvatska književnost od početka do danas 1100-1941*, Naklada Velzek, Zagreb;
- Kolendić, P. (1954). *Jedna Makarska komedija iz druge polovice XVIII veka* in *Glas Srpske akademije nauka, CCVII, Odeljenje literature i jezika*, vol. 2, pp. 1-27;
- Lo Cascio, V. (1995). *Grammatica dell'argomentare*, La Nuova Italia, Firenze;
- Levinson, S. (1997). *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge
- Miotto, L. (1991). *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Ed. Lint, Trieste;
- Muljačić, Ž. (1993). *Il veneto da lingua alta (LA) a lingua media (LM)* in "Rivista di studi italiani", XI/2, pp. 44-61;
- Serianni, L. (1999). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria* (con la col. di A. Castelveccchi), UTET, Torino;
- Tekavčić, P. (1995). *Prema kontrastivnoj pragmatici tzv. "čestica" u hrvatskom ili srpskom i talijanskom jeziku*, Rad JAZU, vol. 427, Zagreb, pp. 355-362;
- Toulmin, S. (1975). *Gli usi dell'argomentazione*, Torino, Rosenberg & Seller (2<sup>a</sup> ed.);
- Ursini, F. (1987). *Sedimentazioni culturali sulle coste orientali dell'Adriatico: il lessico veneto-dalmata del Novecento* in *Atti e memorie della società dalmata di Storia Patria*, sv. XV, pp. 25-179;
- Velčić, M. (1987). *Uvod u lingvistiku teksta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Vončina, J. (1988). *Jezična baština*, Književni krug, Split;

#### ZAPAŽANJA O NEKIM POSEBNIM TIPOVIMA POKAZATELJA SNAGE

Ovo je istraživanje provedeno na anonimnom kazališnom tekstu nastalom najvjerojatnije polovicom osamnaestoga stoljeća u Makarskoj. To djelo, u kojemu se ogledaju tragovi mnogobrojnih književnih uradaka, stranih i domaćih, potpisanih i nepotpisanih, privlači pozornost i zbog nekih jezičnih značajki, ponajprije zbog supostojanja više jezika kojih je uporaba podložna dijamezijskim i dijastratijskim promjenama koje pridonose ostvarivanju nekih tekstualnih funkcija.



---

**V. Deželjin, Osservazioni su alcuni particolari tipi... - SRAZ XLVII-XLVIII, 77-86 (2002-2003)**

---

Ovom se prilikom želi pokazati kako povrh leksikaliziranih oblika, koji mogu pripadati bilo kojemu od idioma koji se u tekstu rabe u dijalozima, i sama promjena jezičnoga koda unutar iste komunikacijske sekvence, i počesto unutar istoga komunikacijskoga čina, može djelovati kao pokazatelj ilokucijske snage.