

---

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

---

1

---

ANNO IV 1996

---

ESTRATTO



VITA E PENSIERO

ANNALISA ZANOLA MACOLA

LA MELODIA DELLA PAROLA  
SECONDO JOSHUA STEELE

L'interesse per lo studio delle componenti melodiche di una lingua non è certo recente. Basti pensare che le prime riflessioni sulla melodia della voce umana si collocano già all'interno delle riflessioni teoriche sulla liturgia medievale. Pare infatti che il canto gregoriano fosse nella sua essenza uno sviluppo dei contorni intonativi del parlato quotidiano, una sorta di *speech-song*<sup>1</sup>. È nell'ambito della liturgia medievale che vengono sviluppate le prime forme di trascrizione grafica dell'intonazione, per indicare al lettore quali inflessioni della voce assumere. Il primo uso attestato per il termine *intonazione* rimanda del resto a tale ambito<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'espressione è di P. Clemons, *Liturgical Influence on Punctuation in Late Old English and Early Middle English Manuscripts*, Department of Anglo-Saxon Occasional Papers n. 1, Dept. of Anglo-Saxon, Cambridge 1952; l'opera è illustrata in D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, pp. 21-22, 28, 96.

<sup>2</sup> Si vedano a questo proposito le prime due voci date per *intonation* dall'*Oxford English Dictionary*: «*Intonation*. 1. The opening of a plain-song melody, preceeding the reciting-note, and usually sung by the priest alone, or by one or few of the choristers. 2. The musical recitation of psalms, prayers, etc. in a liturgy, usually in a monotone» (*The Oxford English Dictionary*, vol. V, Oxford at the Clarendon Press, Oxford 1933). Leggiamo nel *Grande Dizionario Battaglia della Lingua Italiana*, Torino 1961, s.v. *intonazione*: «*Intonazione*. 1. Nel canto ecclesiastico, inizio di un inno, salmo o antifona da parte del sacerdote che ne fissa così la tonalità; nella salmodia cattolica, ciascuna delle formule, una per modo, con cui venivano collegati l'antifona col versetto successivo». Si veda infine l'etimologia del termine *intonation* data per la lingua-francese: «*Intonation* est un dérivé savant (1372) du latin médiéval *intonare*, 'entonner', lui-même adapté d'après l'ancien français 'entonner', verbe emprunté du latin classique *intonare*, 'tonner, resonner, faire entendre avec fracas, faire gronder', dérivé di *tonare* (tonner). Le mot apparaît comme terme de musique avec le sens de 'mise dans le ton d'un chant'» (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 1992).

In questo contributo tuttavia ci occuperemo solo parzialmente dell'intonazione in senso lato. È nostro intento infatti soffermarci sugli aspetti melodici della lingua inglese, con particolare interesse per quegli autori anglofoni che per primi si sono occupati dello studio dei caratteri prosodici della loro lingua madre. È nostra convinzione che si tratti di lavori degni dell'attenzione del fonetista e del linguista dei giorni nostri – oltre che dei filologi e degli storici della lingua –, poiché anticipano, anche se in modo empirico e spesso forse intuitivo, le grandi riflessioni di inizio secolo circa il valore degli aspetti prosodici della lingua inglese. È attraverso gli scritti di John Hart prima<sup>3</sup>, e di Joshua Steele poi<sup>4</sup>, che ripercorreremo le prime tappe di riflessione teorica sulle componenti melodiche della lingua inglese.

### 1. *L'opera di Hart*

Bisogna risalire alla metà del XVI secolo per trovare le prime osservazioni teoriche sull'intonazione inglese. Per la prima volta si parla di *English tunes*<sup>5</sup> in relazione all'uso della punteggiatura negli scritti di John Hart<sup>6</sup> (1551 e 1569), in cui l'autore, riconoscendo un particolare contorno

<sup>3</sup> I dati biografici relativi a John Hart sono assai limitati. Nacque intorno al 1501 a Londra, dove pare trascorse la maggior parte della sua vita, e probabilmente studiò all'università di Cambridge, dove conobbe due celebri fonetisti del tempo, John Chake e Thomas Smith. Non è attestata alcuna data esatta per la sua morte (cfr. B. Danielsson, *John Hart's Works on English Orthography and Pronunciation: 1551, 1569, 1570*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1963). Se della sua vita è rimasto ben poco, molto più note sono invece le sue opere, di cui ci occuperemo nel par. 1 del nostro contributo.

<sup>4</sup> Anche per Joshua Steele le informazioni biografiche sono scarse, per lo più ricavabili dai dati forniti dall'autore nelle sue stesse opere. Nato in Irlanda nei primi anni del 1700, pubblicò la sua prima ed unica opera – *An Essay Towards Establishing the Melody & Measure of Speech, to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols* – nel 1775. Morì a Londra all'età di novantun'anni. Le informazioni sono tratte da una recensione – di autore anonimo – all'opera di Steele: Anon., *Review of Steele's 'Prosodia Rationalis'*; «The Critical Review, or Annals of Literature by a Society of Gentlemen», XLI, 1776.

<sup>5</sup> Il termine *tune*, o *tone* in altri testi, è usato in questa espressione come sinonimo di *intonation*.

<sup>6</sup> Ci riferiamo alle opere seguenti: J. Hart, *An Orthographie, Conteyning the Due Order and Reason, Howe to Write or Paint Thimage of Mannes Voice, Most Like to the Life or Nature* (William Serres), London 1569, The Scholar Press Limit., Menston 1969; Id., *The Opening of the Unreasonable Writing of Our English Tongue*, MS British Museum Royal 17.C.VII 1551, parzialmente ripreso e commentato in B. Danielsson, *John Hart's Works...*, cit., Part II (Phonology), pp. 48-49, 50-53, 237-275. Nell'opera di Hart generalmente si attesta la presenza della più antica discussione sulla melodia inglese.

intonativo (*tune* nel testo) alla frase interrogativa e a quella esclamativa, osservava che sarebbe stato più utile per il lettore trovare il punto interrogativo o esclamativo all'inizio della frase, anziché alla fine:

And for the marke of the interrogative and admirative, I woulde thinke it more reasonable to use them before then after [the sentence], because *their tunes* doe differ from our other maner of pronounciation at the beginning of the sentence<sup>7</sup>.

Kenneth Pike ricorda che in realtà nel 1561 Aldo Manuzio, nell'opera *Orthographiae Ratio*, aveva già dato indicazioni precise sull'uso della punteggiatura, ma solo in termini di *grammatical structure*. La virgola sarebbe stata usata laddove si rendeva necessaria una breve pausa, la quale non avrebbe dovuto comunque interrompere il fluire naturale del discorso, mentre il punto avrebbe indicato la conclusione di un pensiero completo e ben formulato; punto e virgola e due punti sarebbero intervenuti nel testo scritto a segnalare particolari nessi logici o sintattici; quanto al punto di domanda, egli lo riteneva inutile, poiché il lettore avrebbe potuto facilmente inferire dal testo la necessità di porre un quesito, anziché fare un'affermazione o un'esclamazione<sup>8</sup>.

In uno scritto del 1551, Hart assegnava invece al punto interrogativo il ruolo fondamentale di indicatore dell'intonazione: esso doveva essere collocato alla fine di una frase proprio per indicare al lettore di assumere un'intonazione discendente, di partire da un tono più alto per passare ad un tono più basso. Infatti

Cfr. B. Danielsson, *Op. cit.*, pp. 48-49: «Hart 1551 seems to present the earliest discussion of intonation in the history of the English language. [...] But is not until 200 years after Hart's death that we meet with impressive studies of English intonation (Joshua Steele's *Prosodia Rationalis* and John Walker's *The Melody of Speaking* of 1787)». Un'ulteriore conferma al giudizio di Danielsson si ha in: K. Pike, *The Intonation of American English*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1945, p. 3; D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, cit., p. 21; Ch.C. Fries, *On the Intonation of 'Yes-No' Questions in English*, in D. Abercrombie, D.B. Fry, P.A.D. MacCarthy, N.C. Scott, J.L.M. Trim ed., *In Honour of Daniel Jones. Papers Contributed on the Occasion of his 80th Birthday. 12 September 1961*, Longmans, London 1964, p. 242; G. Faure, *Recherches sur les caractères et le rôle des éléments musicaux dans la prononciation anglaise (Essai de description phonologique)*, Thèse principale pour le Doctorat ès Lettres, Didier, Paris 1962, p. 2.

<sup>7</sup> J. Hart, *An Orthographie...*, cit., folio 46, p. 1 (corsivo nostro).

<sup>8</sup> Cfr. K. Pike, *Op. cit.*, p. 173, n. 1: «Thus, the semicircle (comma) was to be used where the thought was not terminated, whereas the single point (period) was to be placed where the thought was concluded and terminated. Semicolon and colon gave intermediate degrees of grammatical and logical relationship. The use of interrogation point was to be understood by the meaning of the word itself, with no other statement given which might contain the slightest hint of intonational meaning».

[The marke of the interrogative] signifie that the sentence before yt is a question, which at the beginning is sharp, and so falleth lower, according to the length of the sentence: as thus, *what doo you know? how long sleap you?* in lyk wise, though the question be but one word, yt is sharp: as, *whie? when? how? wherefore?* And souch lyke<sup>9</sup>.

Anche il punto esclamativo avrebbe trovato la sua collocazione ideale in fondo alla frase; anch'esso avrebbe segnalato al lettore la necessità di ricorrere ad un'intonazione discendente, come ricorda l'Autore nel testo:

After that word or sentence, which cometh by a sodein and great moving, of the vital and lively powers: by wondring or fearing, by myrth, sorow or anger, which are interiections: as, *O! Phi! Alas!* and *ho!* which begin lowd, and end in a lower tune (*as doth the asker*) according to the length of the breath in that sound. The lyke of sentences: as, *ho frind come hither! Phi on theis naughti devils! Alass thow killest me! O what power our God is of!* and so of others<sup>10</sup>.

Hart non tornerà a parlare di *tunes* trattando degli altri segni di interpunzione, quali *comma, colon, prickes* or *points*<sup>11</sup>.

## 2. L'opera di Joshua Steele

Dopo Hart, a parte alcune parziali e sporadiche riflessioni<sup>12</sup>, non esiste alcuno studio specifico sulla melodia inglese fino al 1775, anno di pubblicazione del volume di Joshua Steele intitolato *An Essay Towards Establishing the Melody & Measure of Speech, to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols*. L'opera, destinata ad illustrare un geniale

<sup>9</sup> J. Hart, *The Opening of the Unreasonable Writing...*, cit., pp. 214-215 (corsivi nostri); cfr. B. Danielsson, *Op. cit.*, p. 48. In quest'opera Hart discute soprattutto sulla natura dell'accento inglese e propone alcuni accorgimenti grafici per indicare la lunghezza delle sillabe e gli accenti (*sharp tune*, reso graficamente con un accento acuto, per indicare l'accento forte, e *flat tune*, reso nella grafia con un accento grave, per indicare l'accento debole).

<sup>10</sup> J. Hart, *The Opening...*, cit., p. 215 (corsivi nostri).

<sup>11</sup> Id., *An Orthographie...*, cit., folio 44, p. 2; folio 45.

<sup>12</sup> La prosecuzione più significativa delle riflessioni di Hart si ha nella *Charles Butler's English Grammar* (1634), Niemeyer, Halle 1910. Charles Butler teorizza per primo la distinzione tra un'intonazione discendente, tipica della frase affermativa, e un'intonazione ascendente tipica della frase interrogativa. Egli sottolinea tuttavia che nel caso della domanda la curva ascendente risulta assente in frasi interrogative introdotte da pronomi, aggettivi, avverbi interrogativi in 'wh-' (cfr. in particolare *ibid.*, pp. 58-61).

metodo di trascrizione dei tratti prosodici della lingua inglese, è l'unica scritta dall'autore ormai ultrasettante ed ebbe una seconda edizione nel 1779, dal titolo *Prosodia Rationalis*, con l'aggiunta di una quarantina di pagine<sup>13</sup>. Il punto essenziale della trattazione è l'idea che qualsiasi testo orale possa essere trascritto allo stesso modo di un brano cantato, secondo una simbologia comprensibile a tutti che garantirebbe un ottimo livello di registrazione. La voce umana, come la musica prodotta da uno strumento, può essere riprodotta in note musicali, purché queste vengano arricchite da ulteriori 'indicatori' specifici, atti a descrivere la qualità, oltre che la quantità, dei suoni prodotti. In realtà oggi sappiamo bene che mentre in musica si può parlare di intervalli esatti nella scala cromatica, nel parlato non esistono intervalli assoluti né l'altezza dei toni è esattamente definibile<sup>14</sup>. La musica procede per scale (quella cromatica, appunto) ed è composta per essere ripetuta: le note musicali hanno frequenze fisse, cosicché si può dire di uno strumento che esso è accordato o scordato a seconda che le note siano emesse sulle frequenze prefissate; la parola, al contrario, si muove per 'slittamenti' di tono (*slides* in inglese), da toni alti a toni bassi e viceversa, giocando su estensioni e variazioni sempre nuove della frequenza fondamentale<sup>15</sup>.

L'opera di Steele si colloca al confine tra la musica e la parola: essa appare straordinaria per la modernità delle intuizioni ma, ad un'analisi più attenta, si dimostra forse troppo ambiziosa negli intenti. Essa in realtà non fu capita dai contemporanei, non riscosse opinioni favorevo-

<sup>13</sup> La nostra analisi d'opera è basata sul testo della prima edizione: J. Steele, *An Essay Towards Establishing the Melody & Measure of Speech, to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols* (W. Bowyer & J. Nichols, London 1775), The Scholar Press Limited, Menston 1969.

<sup>14</sup> Tali osservazioni ci portano a condividere pienamente l'acuta osservazione di Maria Schubiger, che ricorda con insistenza allo studioso di intonazione che «people are not instruments. They do not speak out of tune» (M. Schubiger, *English Intonation, its Form and Function*, M. Niemeyer, Tübingen 1958, p. 4).

<sup>15</sup> Cfr. G. Faure, *Op. cit.*, p. 18: «Alors que, dans la musique, la voix procède par paliers et saute, en quelque sorte, d'un ton ponctuel précis à un autre ton, également précis, qui tous deux peuvent être figurés par une note, le discours, beaucoup plus instable, glisse par étape d'une note à la suivante». Per una riflessione sulla relazione esistente tra parola e musica si vedano anche gli scritti di un grande linguista (e musicista mancato) quale fu D. Bolinger: D. Bolinger ed., *Intonation. Selected Readings*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 261-312; Id., *Intonation and its Parts: Melody in Spoken English*, E. Arnold, London 1986, pp. 28-29. Per una bibliografia esaustiva sull'argomento si vedano inoltre: D. Crystal, *Studies in the Prosodic Features of Educated British English with Special Reference to Intonation*, Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy in the University of London, London 1967 (cfr. in particolare cap. 2.8.4.); Id., *Prosodic Systems and Intonation in English*, cit., pp. 94-95.

li presso la Royal Society, e fu oggetto di numerose critiche per tutto il secolo seguente, tanto da essere trascurata, e infine dimenticata, fino al nostro secolo<sup>16</sup>.

Nel Novecento gli studiosi di prosodia anglo-americani concordano nell'indicare in Joshua Steele il primo grande teorizzatore dell'intonazione. È del 1925 un contributo pubblicato in «The Modern Language Review»<sup>17</sup> in cui si legge una critica positiva all'opera e se ne sottolinea il carattere di assoluta novità<sup>18</sup>. Si pensi inoltre al giudizio di Kenneth Pike, il quale, nel 1945, inaugura il suo celebre studio sull'intonazione americana identificando il testo di Steele come il primo studio monografico in tema di intonazione<sup>19</sup>.

Alcuni anni dopo, David Abercrombie dedica a Steele un intero contributo, in cui si sottolinea la particolare sensibilità dell'autore settecentesco per i fenomeni prosodici e la straordinaria modernità dei suoi studi<sup>20</sup>. Il contributo fu diffuso radiofonicamente il 9 marzo 1951

<sup>16</sup> Pochi furono i seguaci di Steele. Tra questi ricordiamo: J. Odell, *An Essay on the Elements, Accents, and Prosody of the English Language*, Lackington, Allen & Co., London 1806; A. Ellis, *On the Physical Constituents of Accent and Emphasis*, in *Transactions of the Philological Society*, n. 113, 1873-74, pp. 129-132. Odell sviluppa l'idea di periodicità ritmica dell'eloquio che sta alla base della definizione di una delle cinque *features of speech* descritte da Steele (cfr. cap. 4 del presente contributo). Ellis, quasi un secolo più tardi, riprende tale concetto ed insiste sulla distinzione – per la prima volta teorizzata dal nostro Autore –, tra discorso parlato e cantato: «In speech, pitch is uncertain, unsustained, and 'gliding' through several pitches but slightly differing from each other. In song, pitch is (or should be) quite certain, sustained, and rarely gliding off to another pitch» (W.A. Ellis, *Op. cit.*, p. 9).

<sup>17</sup> M. Barker, *Joshua Steele on Speech-Melody (1779)*, «The Modern Language Review», XIX, July 1924, pp. 169-174.

<sup>18</sup> «The work of the earlier writers on speech-melody, though to some extent pointing the way, is accounted for the most part *impracticable and useless*, especially in so far as the satisfactory method of recording intonation is concerned. The method adopted by these earlier writers was the obvious one of using the conventional musical symbols to record speech-melody graphically, and when twentieth century critics pronounced this to be unsatisfactory, and began to use curved lines in place of musical notes to indicate the melody, this was regarded as revolutionary. No one seems to be aware of the fact that as long ago as 1779 Joshua Steele [...] used 'peculiar symbols' to 'express and perpetuate' the melody of speech, and these symbols were not, as might have been expected, musical notes – but curved lines on a musical stave» (*ibid.*, p. 164. Il corsivo è nostro).

<sup>19</sup> «The first impressive study of English intonation as such appears to have been that of Joshua Steele [...]. So far as I know, no previous author had attempted to indicate so many speech characteristics in an 'alphabet'» (K. Pike, *The Intonation...*, cit., p. 4).

<sup>20</sup> D. Abercrombie, *Steele, Monboddo and Garrick*, in *Studies in Phonetics and Linguistics*, Oxford University Press, Oxford 1965, pp. 35-44. Abercrombie considera Steele il primo studioso dei caratteri prosodici dell'inglese e colui che intuì il carattere

al BBC Third Programme col titolo *How Garrick Spoke Shakespeare*. Esso contiene la lettura di J.C. Catford dell'*Amleto* di Shakespeare interpretato dal celebre attore David Garrick e in seguito registrato da Steele. Tale registrazione ha particolare valore poiché dimostra come il metodo di trascrizione di J. Steele sia realmente utilizzabile nella pratica declamatoria. Pare che l'autore del trattato sia così riuscito a dimostrare, quasi due secoli dopo, la validità del suo metodo. Lo studioso gli attribuisce il grande merito di avere finalmente dato alla lingua orale (ed in particolare alla dizione – unica ed esemplare – del grande David Garrick) la possibilità di vivere oltre il tempo, grazie al metodo di trascrizione da lui ideato<sup>21</sup>.

Anche David Crystal, ripercorrendo storicamente gli studi sulla prosodia, dichiarò che J. Steele fu un pioniere negli studi relativi al carattere prosodico della lingua inglese<sup>22</sup>.

Negli stessi anni, in Francia, Georges Faure, sulla scia di Pike, riconosceva nell'opera di Steele «la première étude d'ensemble de l'intonation anglaise»<sup>23</sup>.

Personalmente convinti della genialità di tale autore, ci accingiamo pertanto a presentarne l'opera, ad illustrare i contenuti del suo celebre volume, ad analizzare le reazioni che esso provocò nel dibattito linguistico di fine Settecento, nonché l'influenza che esercitò sugli studi prosodici seguenti. Cercheremo di cogliere i pregi ed i limiti dell'opera di Joshua Steele, percorrendo infine una breve storia della critica al suo volume.

*stress-timed* della lingua inglese. L'Autore gli attribuisce i dovuti meriti senza per questo eccedere in un'esaltazione incondizionata. Egli riconosce infatti che «Other people before Steele, of course, had noticed and commented on intonation in languages. Steele was not the discoverer of melody in English; but no one before him had attempted to *examine it in such detail*» (p. 38. Il corsivo è nostro). Cfr. anche: Id., *Syllable Quantity and Enclitics in English*, in D. Abercrombie, D.B. Fry, P.A.D. MacCarthy, N.C. Scott, J.L.M. Trim ed., *In Honour of Daniel Jones...*, cit., pp. 216-222 (si veda in particolare p. 222, n. 1).

<sup>21</sup> «[...]the written languages of the past can never reveal to us living speech, the speech of individuals, however skilful philologists may be at reconstructing the articulate sounds (and, with the help of phoneticians, they are very skilful). What a language really *sounds* like is this missing part – missing for ever before the invention of the gramophone, except for the fortunate and almost unique indications left us by Joshua Steele» (D. Abercrombie, *Steele, Monbodd...*, cit., pp. 43-44).

<sup>22</sup> D. Crystal, *Prosodic...*, cit., p. 23.

<sup>23</sup> G. Faure, *Recherches...*, cit., p. 18.



### 3. «*An Essay toward Establishing the Melody and Measure of Speech*»

James Boswell, nella biografia sul Dr Johnson, rievoca il suo *impressive way of speaking* e rimpiange che questo non sia stato «preserved as musick is written, according to the very ingenious method of Mr Steele, who has shown how the recitation of Mr Garrick, and other eminent speakers, might be transmitted to posterity *in score*»<sup>24</sup>. In realtà Boswell – come ricorda Abercrombie – avrebbe potuto imparare il metodo di trascrizione della lingua orale proposto da Steele, e trascrivere lui stesso i discorsi del Dr Johnson, il quale morì una decina d'anni dopo la pubblicazione dell'*Essay*. In questo modo avrebbe potuto fare rivivere la voce di Johnson, così come Steele fece rivivere quella di Garrick<sup>25</sup>. Pare tuttavia che nessuno – a parte Steele stesso – sia mai ricorso ai «peculiar symbols» della *Prosodia Rationalis*.

#### 3.1. Motivazioni per un «*Essay*»

Probabilmente Steele si occupò a lungo di melodia e di ritmo<sup>26</sup>, ma risulta che si sia dedicato ad una trattazione sistematica dell'argomento solo nel 1775, su richiesta di Sir John Pringle, presidente della Royal Society di cui Steele stesso era membro<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *Boswell's Life of Johnson*, vol. I, Dent, London 1960, p. 534. Relativamente all'espressione *in score*, Boswell ne precisa il significato ricorrendo al *Dictionary* di Samuel Johnson: «A song in SCORE, the words with the musical notes of a song annexed'. But I understand that in scientific propriety it means all the parts of a musical composition noted down in the characters by which it is exhibited to the eye of the skilful» (p. 534, n. 3). Il curatore dell'opera di Boswell fa tuttavia notare che «It was declamation that Steele pretended to reduce to notation by new characters. This be called *melody* of speech, not the *harmony*, which the term *score* implies» (*ibid.*, n. 3).

<sup>25</sup> D. Abercrombie, *Steele, Monbodo and...*, cit., p. 35.

<sup>26</sup> Citiamo l'Autore: «I had long entertained opinions concerning the melody and rhythmus of modern languages, and particularly of the English» (J. Steele, *Op. cit.*, p. 1).

<sup>27</sup> Circa le motivazioni che portarono Steele a scrivere l'opera, si veda anche la dedica dell'Autore *To Sir John Pringle Bart, President of the Royal Society*: «Finding that, of this Child, that I have so long nourished in private, some imperfect rumours are spread abroad; and, exciting curiosity, have moved my friends and others to discourse variously about it; I have thought proper to let it go into the world, and speak for itself» (*ibid.*, p. v). L'affermazione confermerebbe ancora una volta l'ipotesi secondo la quale Steele, da tempo studioso dei fatti prosodici, sarebbe stato convinto solo in un secondo tempo a mettere per scritto – in forma di trattato – le sue teorie. Teorie che, peraltro, dovevano già da tempo aver provocato curiosità e accese discussioni nell'ambito della Royal Society.

Risale a quegli anni un grande interesse – all'interno della Royal Society – allo studio dei cinque sensi, in particolare dell'udito e della vista; gli organi della parola e i meccanismi di produzione della voce sono in questo periodo oggetto di studio<sup>28</sup>.

Sarà Sir John stesso che inciterà Steele a ribattere ad alcune azzardate affermazioni di James Burnet – più noto come Lord Monboddo – circa il ritmo dell'inglese parlato<sup>29</sup>, prima fra tutte quella secondo cui «the music of our language» [evidentemente, la lingua inglese] non sarebbe «nothing better than *the music of a drum*, in which we perceive no difference except that of a louder or softer, according as the instrument is more or less forcibly struck»<sup>30</sup>. La fama dello scozzese Burnet era considerevole all'epoca in cui Steele scrisse: è di quegli anni (1773-1792) la pubblicazione in sei volumi di *Of The Origin and Progress of Language*, un lavoro imponente, straordinario per la ricchezza di contenuti e tematiche affrontati, tuttora di grande interesse sia per lo studioso di epistemologia della scienza sia per il linguista. Personaggio eccentrico, coltissimo e assai erudito, giudice di professione, Lord Monboddo nella sua opera trattò di un'infinità di argomenti: dell'origine della lingua, della natura delle lingue classiche (sanscrito, greco e latino), della natura dell'arte, della corruzione delle lingue moderne, e dedicò osservazioni acutissime all'evoluzione delle lingue classiche, allo stile, alla retorica, e infine alla logica. La sua opera dunque offre numerosi spunti di carattere letterario e linguistico, ma ad un attento osservatore come Steele non sfuggirono alcune affermazioni troppo affrettate riguardanti la prosodia dell'inglese, che compaiono qua e là in ben tre volumi dell'opera burnettiana. Steele non esiterà pertanto ad accogliere l'invito della Royal Society, replicando con forte senso critico ad ognuno dei riferimenti sull'intonazione fatti da Monboddo nei suddetti volumi. Ciò farà del suo scritto qualcosa di più di un semplice *Essay*: esso contiene infatti l'intero dibattito in forma epistolare tra i due studiosi.

<sup>28</sup> P.K. Alkon, *Joshua Steele and the Melody of Speech*, «Language and Speech», II, 1959, p. 157, n. 3.

<sup>29</sup> «[...] Though I had often communicated these notions to many gentlemen of genius and learning, as well as capital artists [...]; yet I never digested my own thoughts on paper, till my learned and honoured friend Sir John Pringle, President of the Royal Society, desired me to give him, in writing, my opinion on the *musical part* of a very curious and ingenious work lately published at Edinburgh, on the *Origin and Progress of Language*» (*ibid.*, p. 2). L'opera di Burnet (o Burnett, altrimenti detto Lord Monboddo) a cui si fa riferimento è la seguente: J. Burnet, *Of the Origin and Progress of Language*, 6 voll. (Edinburgh 1773-1792), Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1974.

<sup>30</sup> J. Burnet, *Op. cit.*, vol. II, part II, p. 300.

### 3.2. La struttura dell'opera

L'opera è suddivisa in quattro parti: le prime due contengono le principali *Remarks* di Steele a Burnet, la terza e la quarta sono *Queries and Doubts* espressi da Lord Monboddo, con relative risposte dell'Autore dell'*Essay*. Intento di Steele è di porre fine alla confusione e all'ambiguità generata dai termini «*melody and measure of speech*». Tali termini sono stati spesso fraintesi – secondo l'Autore – poiché insufficienti a riassumere le numerose proprietà del linguaggio parlato. Sarebbe quindi necessario specificare l'uso di alcuni termini fondamentali per la descrizione dell'inglese orale. Negli scritti di autori che lo hanno preceduto in questo filone di studi Steele individua altri due concetti di cui spesso si è abusato, l'accento e la quantità: egli ricorda che con essi spesso si è voluto parlare indifferentemente di *accent, emphasis, quantity, pause e force*:

Instead of *five terms*, they [gli autori che lo hanno preceduto] have generally made use of *two only, accent and quantity*, with some loose hints concerning *pauses*, but without any clear and sufficient rules for their use and admeasurements; so that the definitions required for distinguishing between the expression *force* (or loudness) and *emphasis*, with their several degrees, were worse than lost; their difference being tacitly felt, though not explained or reduced to rule, was the cause of confounding all the rest<sup>31</sup>.

Allo scopo di chiarire l'uso di tali termini, è indispensabile ricorrere a nozioni di musica; la quale non è un semplice *ornament* né un *amusement*, ma uno strumento di grande aiuto al linguista e al fonetista<sup>32</sup>.

A sostegno di questa tesi, l'Autore ricorda che fin dalla classicità la musica è sempre stata una componente essenziale dell'educazione di un fanciullo<sup>33</sup>. Steele osserva invece che i suoi contemporanei non solo trascurano la musica considerandola un puro mezzo di intrattenimento, ma anche si dedicano malvolentieri alle lettere, poiché inutili a

<sup>31</sup> J. Steele, *Op. cit.*, p. VIII.

<sup>32</sup> «Music among moderns, though much cultivated for pleasure, has been considered by men of letters, at best, only a feminine ornament, or an amusement for an hour of relaxation; but, if this system be adopted, the grammarians must either associate with, or submit himself to, the musician, until such time as he himself becomes a musician: for, to make the best use of this knowledge, it should be blended with the first doctrinal elements of speech» (*ibid.*, p. XIV).

<sup>33</sup> È in particolare dalla classicità greca e latina che l'Autore attinge esempi relativi all'educazione alla musica e alle lettere. Si vedano esempi da Socrate e Senofonte, per il mondo greco, e da Cicerone per il mondo latino (*ibid.*, pp. XIX-XVI).

scopo di lucro! Non c'è quindi da stupirsi che lo studio abbinato di musica e lettere sia raramente applicato all'educazione dei fanciulli. Inoltre,

Having never yet blended the study of music and language together, so as to treat the modulation of *speech* as genus of *music* under the rules of *Meloepia*, it is not to be wondered at, that the Greek writers in this learning have been overlooked or misunderstood<sup>34</sup>.

Quindi, si tratterà nell'opera di *melody of speech* ricorrendo senz'altro alle nozioni di ritmo e melodia proprie della musica e del canto, ma creando nel contempo un ambito di analisi e di riflessione autonomo e nuovo, sia per i *grammarians* sia per i *musicians*. Rispetto alla progressione delle note in un brano musicale, la melodia della parola procede per rapidi passaggi da un tono all'altro, senza possibilità di definire intervalli di tempo regolari. Tali passaggi sono chiamati da Steele *slides*: all'interno di essi la distinzione tra toni e semitoni diversi non è misurabile con l'orecchio umano<sup>35</sup>. Secondo Steele è tuttavia possibile rappresentarli graficamente in un rigo musicale sotto forma di linee curve, così da poter fornire la versione scritta della *musical expression of speech* ad un ipotetico lettore di un testo destinato alla produzione orale.

È legittimo chiedersi a questo punto che cosa intenda l'Autore per *melody of speech*. Steele ammette di non essere in grado di darne una definizione completa: il suo *Essay* non riuscirà a dimostrare che cosa essa sia, ma cercherà di mostrare che cosa senz'altro non è. Una definizione in negativo, dunque, che l'Autore esprime nei termini seguenti:

[The melody of speech] is not like the proclamation of a parish-clerk announcing the psalm, [...] where the whole sentence is in one tone, without any change of acute or grave [...]. Neither is it like the intonation of the chorostates, or precentor in our cathedrals, where the change of tone is made between one sentence and another, or between one word and another; that is, where the change is made, *not upon syllables*, but *upon words or sentences*<sup>36</sup>.

Il volume risulta suddiviso in quattro parti. Nella *Part I* l'Autore propo-

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 4. Sull'impercettibile susseguirsi delle varianti melodiche della voce umana, l'Autore osserva ancora che «whilst almost every one perceives and admits singing to be performed by the ascent and descent of the voice through a variety of notes [...]; it seems, at first sight, somewhat extraordinary, that even men of science should not perceive the rapid slides of the voice, upwards and downwards, in common speech» (*ibid.*, pp. 4-5).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

ne il suo originalissimo sistema di trascrizione dell'inglese orale, la cui efficienza sarà verificata nella *Part II*; la *Part III* e la *Part IV* forniscono ulteriori chiarimenti scaturiti dal dibattito tra l'Autore e Burnet. Nello scambio epistolare tra i due autori il lettore è guidato in particolare a riflettere e porre in discussione le teorie proposte.

### 3.3. Il sistema di trascrizione

Supponendo che il lettore possieda gli essenziali rudimenti di cultura musicale, Steele propone di rappresentare in un pentagramma *the melody and quantity of the slides made by the voice in common speech*<sup>37</sup>. Tuttavia egli suggerisce di utilizzare *sloping or curving lines* anziché le tradizionali note musicali. Tali linee possono essere di quattro tipi: diritte ascendenti o discendenti ( $\nearrow$  oppure  $\searrow$ ), curve ascendenti o discendenti ( $\frown$  oppure  $\smile$ )<sup>38</sup>. Esse si trovano dentro il rigo musicale e coprono lo spazio che occuperebbero le note entro cui avviene la realizzazione orale.

Le linee e le curve ascendenti o discendenti indicano l'intonazione assunta nella catena parlata. Il termine *accent* è considerato da Steele sinonimo di *intonation*. Esso può essere di tre tipi: *grave*, *acute*, *circumflex*. Per quanto riguarda i primi due, l'Autore ricorda che non sono toni fissi, definibili inequivocabilmente, ma indicatori di un passaggio di tono, dal grave all'acuto per l'accento acuto, viceversa per l'accento grave<sup>39</sup>. Quanto al *circumflex*, è definito come una sequenza dal grave all'acuto e dall'acuto al grave, passando attraverso diciannove quarti di tono<sup>40</sup>.

Accanto alla trascrizione dell'intonazione sarà inevitabile tuttavia inserire dati utili all'individuazione della durata del suono. Bisognerà allora tornare a strumenti forniti dalla tradizionale notazione musicale, la quale ci offre i ben noti valori delle sette figure (semibreve di quattro

<sup>37</sup> È dato in corsivo il titolo del capitolo dedicato alla descrizione del metodo di trascrizione (*ibid.*, p. 6).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 8. Sulla definizione della duplice realizzazione dell'accento *circumflex* si veda anche J. Walker, *The Melody of Speaking Delineated. Or Elocution Taught Like Music* (London 1787), The Scholar Press Limited, Menston 1970, p. 16: «The rising circumflex begins with the falling slide, and ends with the rising upon the same syllable. This inflection may be exemplified by the drawling tone we give to some words spoken ironically, as the word *Clodius*, in Cicero's Oration for Milo. This turn of voice is marked in this manner (v). [...] The falling circumflex begins with the rising and ends with the falling slide. This inflection may be exemplified by the pronunciation of the word *sword*, in Cato's reply to Decius. This turn of voice is marked (^)».

quarti, minima di due quarti, semiminima di uno, croma di un ottavo, semicroma di un sedicesimo, biscroma di un trentaduesimo, semibiscroma di un sessantaquattresimo) e delle loro corrispondenti pause (pausa di semibreve, di minima, di semiminima, di croma, di semicroma, di biscroma, di semibiscroma). Steele ricorrerà alle prime quattro figure e alle loro corrispondenti pause. Quando necessario ricorre anche all'espedito del punto dopo la figura o la pausa, per indicarne l'aumento di metà del valore<sup>41</sup>. A tali simboli è infine aggiunta nella trascrizione su pentagramma l'indicazione delle misure, o battute (*bars* o *cadences*), delle pause (*pauses*) e della forza di emissione del suono (*force* o *loudness*)<sup>42</sup>.

### 3.4. Dalla teoria alla pratica: applicazioni del sistema

Un sistema di trascrizione siffatto risulta nel complesso in grado di registrare sia la quantità sia la qualità di un discorso orale. Steele non manca di dimostrarlo in due modi. Anzitutto egli verifica col supporto di uno strumento musicale (*the bass viol*) la progressione melodica dei toni della lingua parlata ed i fondamentali contorni intonativi (*grave, acute, rising circumflex, falling circumflex*)<sup>43</sup>. In secondo luogo l'Autore applica il suo sistema di trascrizione alle due versioni registrate dei primi nove versi del celebre monologo dell'*Amleto* shakespeariano: la prima è ad opera di Steele stesso (fig. 1), la seconda è ad opera di David

<sup>41</sup> J. Steele, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>42</sup> Mentre per la trascrizione delle misure e delle pause l'Autore ricorre ancora una volta alla notazione musicale, per riprodurre la forza di emissione del suono ricorre a due espedienti: «the asper ' , and lenis ' , of the Greeks; the *crescendo, rinforzando, or swell*; and the *smorzando, or dying away*; all which will be more conveniently written under than over the words, to prevent their interfering with apostrophes or titles of the letter *i*» (*ibid.*, p. 13).

<sup>43</sup> Leggiamo nel testo: «I made trial of the fundamental (or deepest note of the instrument) that seemed to be key note to the common level of my voice in speaking, [...] and made use of the open tone of the fourth string of a violoncello, [...] which was the octave below my common level. I found my slides in common discourse went about a fifth (of the diatonic scale) above the level or key-note, and about a seventh below it; but if empassioned, it run two whole tones higher, which made in the whole extent a compass of 13 notes, or octave and sixth» (*ibid.*, pp. 36-37). Quanto all'uso della viola, Steele ritiene che avrebbe comunque un ruolo fondamentale nell'esercizio delle arti oratorie, come strumento di accompagnamento: «I remain confirmed in the opinion, that an accompaniment animates the reader or speaker to pronounce with more confidence, and pleasure to himself, than he could without it. That it will be advantageous both to elocution and action on stage [...], whether mixed with other music or not» (*ibid.*, p. 38).

Figura 1

Largo.

To be! or not to be? that is the question,  
 whether 'tis nobler in the mind to suffer the  
 stings and arrows of outrageous fortune, or to  
 take arms against affail of troubles, and by op-  
 posing, end them!— to die,— to sleep,— No more,  
 and by a sleep, to say, we end the heart-ach,  
 and the thousand natural shocks that flesh is  
 heir to:— 'tis a consummation devoutly to be wish'd.

Garrick<sup>44</sup> (fig. 2). Le due versioni sono confrontabili nel testo e si prestano ad interessanti rilevazioni circa l'uso diverso dell'intonazione, la diversa distribuzione delle pause, delle misure, e perfino la diversa quantità attribuita alle sillabe.

Figura 2

## VARIATIONS.

△ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴  
To die — to sleep — no more!

△ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴  
and by a sleep to say, we end the heart ach,

△ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴ △ ∴  
and the thousand natural shocks that flesh is heir to;

La versione dell'*Amleto* di Garrick colpì assai positivamente i contemporanei, Monboddo compreso, il quale dimostrò grande ammirazione verso l'ingegnoso autore irlandese:

I am very glad to hear from our worthy friend Sir John that your experiment upon Mr Garrick's declamation succeeded so well. Actors are the

<sup>44</sup> Il lettore faccia riferimento ai versi seguenti: «To be, or not to be — that is the question. / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune / Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them? — To die — to sleep — / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to; 'tis a consummation / Devoutly to be wished» (*Hamlet*, atto III, scena I, vv. 58-66). Insistiamo sull'importanza della trascrizione dell'*Amleto* recitato da Garrick poiché essa ha avuto grande eco fino ai giorni nostri ed è stata utilizzata con successo anche in tempi più recenti (si veda in particolare: M. Barker, *Joshua Steele on Speech Melody*, cit., p. 172; D. Abercrombie, *Steele, Monboddo and Garrick*, cit., pp. 39-40). L'Autore in realtà ripete lo stesso esperimento anche su un discorso di Demostene recitato in tre modi diversi: *ordinary walking measure, running measure, walking measure* (J. Steele, *Op. cit.*, pp. 51-54).



only artists that cannot eternize themselves by their works; but *you have fallen upon a way to make Garrick live as long as his Shakespeare*<sup>45</sup>.

### 3.5. Dalla teoria alla pratica: applicazioni del sistema

Il sistema di trascrizione ideato nell'*Essay*, tanto ingegnoso e tanto ben strutturato, non ricevette tuttavia, all'epoca in cui fu scritto, il riconoscimento dovuto né fu mai utilizzato da alcuno che non fosse il suo stesso ideatore. Il quale, se con tale metodo si proponeva di registrare le voci dei grandi attori del suo tempo per lasciarle come modello alla posterità<sup>46</sup>, d'altro lato sperava di creare comunque uno strumento di trascrizione dell'inglese parlato comprensibile a tutti e utilizzabile da chiunque:

Every person initiated in the practical knowledge of music, will be able to comprehend our meaning, and to read the words according to the *melody* and *rhythmus* we shall mark to them<sup>47</sup>.

Chi non avesse avuto una buona sensibilità musicale e buone conoscenze di musica difficilmente avrebbe potuto farne un uso corretto. L'uso dell'apparato acustico come unico strumento di registrazione non poteva essere, del resto, garanzia di correttezza e precisione, né per la ricezione né per la produzione di un testo orale. Questa è stata in effetti una delle prime critiche mosse a Steele dai contemporanei. In una recensione all'*Essay* del 1775 in *The London Review of English and Foreign Literature by W. Kenrick and Others*, un autore – anonimo – a questo proposito ricordava come risultasse impossibile riconoscere i passaggi di tono nel parlato anche ad un orecchio attento e dotato di forte sensibilità musicale; tale compito era forse ulteriormente aggravato dall'incapacità, da parte di molti oratori, di esercitare con maestria la loro arte<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 91. Il corsivo è nostro.

<sup>46</sup> «We have heard of Betterton, Booth, and Wilks, and some of us have seen the Quin; the portraits of their persons are probably preserved, but no models of their elocution remain; nor any proof, except vague assertions and arbitrary opinions, to decide on the comparative merits in the way of their profession, between them and the moderns. [...] If the method, here essayed, can be brought into familiar use, the types of modern elocution may be transmitted to posterity as accurately as we have received the musical compositions of Corelli» (*ibid.*, p. 14).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18. Egli era del resto consapevole che il suo metodo non fosse in realtà così facilmente accessibile. Infatti, «perfection and accuracy in this art can only be attained by experience and a close attention, in estimating the pitch and extent of vocal slides by the ear, with the assistance of a proper instrument» (*ibid.*, p. 14).

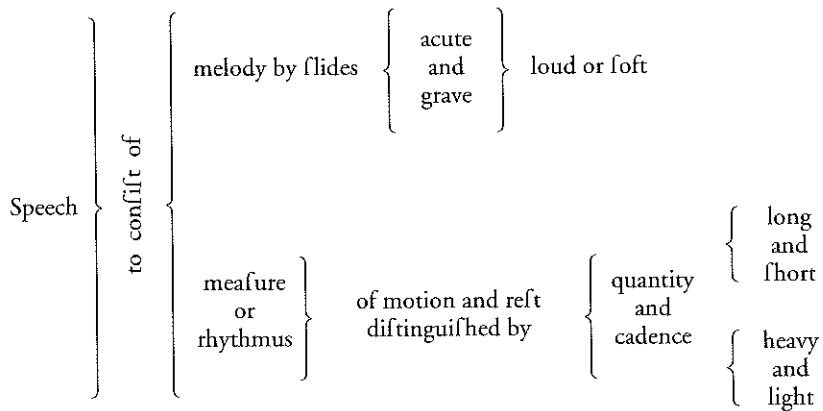
<sup>48</sup> «So little have some of our best and most genuine orators of tune in speaking, that

#### 4. *Steele e la critica*

Per tutti gli anni che seguirono la pubblicazione dell'opera di Steele si accesero le critiche nei suoi confronti. Cercheremo ora di ripercorrere per grandi linee da un lato le coordinate del dibattito tra Steele e Monboddo – suo diretto interlocutore –, d'altro lato le reazioni della critica del tempo alla disputa dei due studiosi.

##### 4.1. Il dibattito tra Steele e Lord Burnet

Abbiamo accennato in precedenza all'uso di alcuni termini chiave per la descrizione del sistema di Steele<sup>49</sup>. Essi sono: *accent*, *quantity*, *emphasis*, *pause*, *force*. L'Autore li presenta in forma schematica nel modo seguente<sup>50</sup>:



Altrove egli individuava cinque fenomeni connessi con la definizione della melodia della parola: l'accento (acuto, grave o circonflesso), la quantità (espressa attraverso note di durata lunghissima, lunga, breve, brevissima), la pausa (di semibreve, di minima, di semiminima e di cro-ma), l'enfasi (forte, lieve, lievissima) e la forza o qualità del suono (forte, più forte, lieve, più lieve). Riportiamo di seguito il brano dell'Autore in cui si descrivono le cinque componenti della melodia, con la simbologia ad esse relativa:

we have known very musical ears unable to distinguish it» (P.K. Alkon, *Joshua Steele and the Melody of Speech*, cit., p. 167).

<sup>49</sup> Cfr. *supra*, p. 182 e nota 32.

<sup>50</sup> Lo specchietto è riprodotto fedelmente dal testo (J. Steele, *Op. cit.*, p. 24).

There are five orders of accidents incident to melody and measure, essentially different in their nature and effects from each other, and very material to be attended to in the consideration of the melody and measure of speech [...].

1<sup>st</sup>, ACCENT. Acute / grave \, or both combined ^ \.

2<sup>dly</sup>, QUANTITY. Longest  $\overline{\quad}$ , long  $\overset{\circ}{\quad}$ , short  $\underset{\cdot}{\quad}$ , shortest  $\mid$ .

3<sup>dly</sup>, PAUSE, or *silence*. Semibrief rest  $\blacksquare$ , minim rest  $\blacksquare$ , crotchet rest  $\rceil$ , quaver rest  $\rceil$ .

4<sup>thly</sup>, EMPHASIS or *cadence*. Heavy  $\Delta$ , light  $\cdot$ , lightest  $\dots$ .

5<sup>thly</sup>, FORCE or *quality of sound*. Loud  $e$ , louder  $e e$ , soft  $s$ , softer  $s s$ . Swelling or increasing in loudness  $\sim \wedge$ , decreasing in loudness or dying away  $\wedge \sim$ <sup>51</sup>.

Percorreremo il dibattito Steele-Monboddo proprio attraverso la definizione di questi termini, poiché è nell'espone e discutere tali concetti che i due autori meglio chiariscono le loro rispettive posizioni.

#### 4.1.1. *Accent*

Per Steele è sinonimo di *pitch e intonation*. Esso è graficamente rappresentato nel pentagramma in forma di *slide* oppure di *tail* alle note musicali. Si tratta di un modo del tutto nuovo di trascrivere le curve intonative. Lord Monboddo ne fu entusiasta e finì per ritrattare la sua opinione circa l'assenza di melodia della lingua inglese<sup>52</sup>.

È proprio nel dibattito con Monboddo che Steele perfezionò la sua analisi e definizione dell'intonazione inglese, attraverso numerosi esempi, relativi anche alle varianti dialettali. Ne ricorderemo uno tra i più significativi: analizzando un'interiezione comune nell'inglese parlato, la *Oh!* di stupore o meraviglia, l'Autore nota che si tratta di un *interjective circumflex*, la cui estensione tuttavia varia a seconda che il parlante provenga da regioni diverse della Gran Bretagna<sup>53</sup>. Egli prosegue nello studio delle varianti regionali, dimostrando che comunque ogni parlan-

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>52</sup> «As to the melody of our language, I once thought that there was no tone in it, but was either provincial, or what belonged to some passion, humour or sentiment. But you [J. Steele] have convinced me, that even when we speak in the plainest manner, and as much upon a level as possible, still there is not a perfect monotony; but the voice is perpetually sliding up and down, more, as you observe, in public speaking, or even the conversation of men from the country, less in the conversation of men bred at court» (J. Steele, *Op. cit.*, p. 103).

<sup>53</sup> «The whole extent of this interjective circumflex, between acute and grave, does not exceed 17 quarters tone (executive); whereas in some of our provincial dialects, the expression on a similar occasion would run to an extent of 29 to 30» (*ibid.*, p. 86).

te, pur presentando realizzazioni orali diverse dalla variante standard, è in grado di capire gli altri parlanti inglesi e di farsi capire perfettamente da questi<sup>54</sup>.

Interessanti sono inoltre le osservazioni di Steele sul ruolo dell'intonazione nelle frasi interrogative rispetto alle affermative. Egli osserva che tutti gli enunciati che terminano con un punto fermo sono *grave*, cioè si chiudono su di un tono più basso rispetto a quello iniziale, cosa che non avviene per le cosiddette *imperfect sentences*, o frasi aperte, o incomplete (terminanti con un punto esclamativo o con puntini di sospensione). Le domande possono talvolta seguire un'intonazione discendente, simile a quella usata per le frasi affermative, come spesso si verifica nelle domande introdotte da una parola in *wh-*, talaltra assumono invece intonazione ascendente, come accade perlopiù nel caso di domande che richiedono solo assenso o dissenso (*yes-no questions*). Steele è comunque interessato a sottolineare che la domanda in inglese non è comprensibile come tale nella produzione orale se manca il supporto di un *grave accent* oppure di un *acute accent*<sup>55</sup>. Con tali semplici osservazioni l'Autore sembra porre le basi di un dibattito – quello sull'intonazione della domanda – che ha destato tanto interesse nel nostro secolo, e non solo in ambito anglofono<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> «Take three common men; one a native of Aberdeenshire, another of Tipperary, and the third of Somersetshire; and let them converse together in the English language, in the presence of any gentleman of the courtly tone of the metropolis; his ears will soon inform him, that every one of them talks in a tune very different from his own, and from each other; and that their difference of tone is not owing merely to *loud* and *soft*, but to variety both of melody and of measure, by a different application of *accents*, acute and grave; and of *quantity*, short and long; and of *cadence*, light and heavy. Every one of the four persons will perceive the other three have very distinct tones from each other, and that the tone of each is plainly distinguished by the *alto* and *basso*, though each in particular may fancy his own tone to be quite uniform, and in the unison with itself» (*ibid.*, pp. 34-35).

<sup>55</sup> «Generally, the last syllable of any imperfect sentence (while the attention is to be kept up, for the sense of the whole, yet in suspense) ends in *acute*; all complete periods end in *grave*. Questions, though in the same words, are sometimes simple, and sometimes tacitly implying a threat, or some condition, not otherways expressed than by *accent* and *emphasis*» (*ibid.*, p. 87). Lo stesso concetto è ripreso ancora nel testo, nel corso dello scambio epistolare con Monboddo. «The ACCENTS must always be liable to be changing according to the position of words, *whether in question or in answer, in a suspended or in a final sense*» (*ibid.*, p. 145. Il corsivo è nostro). Esempi sull'intonazione della domanda in inglese (confrontata con l'intonazione della corrispondente frase affermativa) si hanno anche in *ibid.*, p. 136.

<sup>56</sup> Una tra le trattazioni più complete sull'argomento – quanto a tipologie di analisi della domanda inglese – è, per il Novecento, il volume di D.L. Bolinger, *Interrogative Structure of American English*, Proceedings of the American Dialect Society, University

La modernità dell'opera si rivela in seguito anche nelle osservazioni dell'Autore circa le valenze espressive dell'intonazione, che si realizzano attraverso la gamma più estesa di toni, e attraverso le più imprevedibili ed insospettate combinazioni dei medesimi. Leggiamo nel testo:

The tones of passion are distinguished by a greater extent of the voice both into acute and grave, and by making the anthithesis, or diversity between the two, more remarkable. Also by increasing the forte, and making contrasts occasionally between the forte and piano; and by giving an extraordinary energy or emphasis, and blending the forte now and then with the heavy poize; and lastly, by sudden and desultory changes of the measure and of its modes; that is, from fast to slow, and vice versa; and from common to triple, and vice versa<sup>57</sup>.

L'Autore riconosce – con una sensibilità squisitamente musicale – che, oltre alle varianti intonative di cui il parlante dispone utilizzando i tre accenti (acuto, grave e circonflesso), esiste la possibilità di generare all'infinito contorni intonativi sempre nuovi, nati dalla combinazione dei tre suddetti accenti principali. Il confronto con la musica è ancora una volta immediato per Steele: in musica si ricorre alla cosiddetta appoggiatura, una piccola nota posta nel rigo alla distanza di uno o più gradi davanti alla nota, la quale si appropria del valore indicato dalla notina stessa, togliendolo alla nota seguente. Tale 'abbellimento' o 'ornamento' è in realtà fondamentale per una fluida e naturale esecuzione di un brano musicale. Allo stesso modo nel parlato si avrà raramente un rigido e geometrico alternarsi di *acute*, *grave*, *circumflex*, ma piuttosto un armonioso susseguirsi di passaggi da toni alti a toni bassi e viceversa, passando attraverso tutte le possibili combinazioni intermedie<sup>58</sup>.

#### 4.1.2. *Quantity*

La definizione del termine ci riporta all'ambito strettamente musicale. Nella trascrizione proposta da Steele, infatti, la durata è registrata come

of Alabama Press, Alabama 1957. Si vedano anche le osservazioni sull'argomento riportate all'interno di alcuni fondamentali trattati sull'intonazione inglese del nostro secolo: G. Faure, *Recherches sur les caractères...*, cit., pp. 179-249; D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1919<sup>9</sup>, pp. 275-326 (cfr. in particolare i paragrafi 1058 e 1063); K.L. Pike, *The Intonation...*, cit., pp. 163-168.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

<sup>58</sup> Così si esprime l'Autore al riguardo: «there is a manner of *gracing the tones ad libitum*, as in singing; by the use of what the Italian musicians call the *appoggiatura*, or *superfluous*, which is a little (as it were superfluous) note, to slide up to, or down to, the real described note of the song [...]. So in speech, instead of a plain acute, one may use a little *circumflex grave-acute*, thus ∨, or sometimes *acuto-grave*, thus ^» (*ibid.*, pp. 145-146).

in musica: una semibreve occupa il tempo di due minime, una minima rappresenta la durata di due semiminime, ogni semiminima è divisibile in due crome, in quattro semicrome, in otto biscrome, e così via.

The term QUANTITY is appropriated to discriminate the relative value of sounds in duration of time, being either the quantity of whole cadences, or the quantity of each of the sub-divisions of a cadence; that is, it refers to the distinction of *longer* and *shorter* notes or *syllables*, or of longer and shorter *pauses*. Consequently, the time or duration of every individual sound, syllable, or pause (in the sub-division of the equal or integral numbers of a cadence into unequal though aliquot parts; or the re-union of such unequal or aliquot fractions into whole numbers), is called its Quantity<sup>59</sup>.

Monboddo contesterà in parte tale modo di rappresentazione, ritenendo impossibile attribuire una durata assoluta ad un suono o ad una pausa della catena parlata. In musica si può parlare di lunghezza o brevità di note, e non di toni; in metrica si tratterà di lunghezza o brevità delle sillabe<sup>60</sup>. È in ultima analisi impossibile ricorrere ad una delle suddette accezioni del termine *quantity* per una descrizione del fenomeno intonativo<sup>61</sup>.

#### 4.1.3. *Emphasis*

Tale concetto, connesso come il precedente alla dimensione temporale della produzione orale, non è espresso altrettanto chiaramente. Nel testo leggiamo:

The *instinctive sense of pulsation* gives the mind an *idea of emphasis and emphatic division*, independent of any actual increment of sound, or even of any sound at all. But emphasis and emphatic division imply, that there are some sounds of a different nature; that is, that there is a discontinuance or diminution of emphasis with or without discontinuance or diminution of sound. And hence we have the mental sensation of

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>60</sup> Lord Monboddo si esprime in termini chiari al proposito: «musicians do not call the length or shortness of the particular notes, compared with one another, the *time of a tune*; but the length or shortness of syllables is, in the language of those who treat of the metrical art, the time of the syllables. In the language of music, I observe, that the word is used in a sense a good deal different from its natural and proper signification» (*ibid.*, pp. 97-98).

<sup>61</sup> M. Schubiger, *English Intonation, its Forms and Function*, cit., p. 4: «The tones of intonation are relative, not absolute. *People are not instruments. They do not speak out of tune*» (i corsivi sono nostri).

*emphatic and unemphatic*, which I distinguish and represent by the words and symbols of ( $\Delta$ ) *heavy* and *light* (:·). And as a common term to signify both, I appropriate the word POIZE<sup>62</sup>».

Il testo rivela un uso ambiguo del termine: *emphasis* può essere sinonimo da un lato di *cadence*, d'altro lato di *stress* o *prominence*. È questo in realtà un punto delicato della trattazione, fonte di discussione anche in tempi più recenti.

Secondo Paul K. Alkon l'Autore, nel tentativo di attribuire al ritmo inglese carattere di regolarità, commette l'errore di trasformare un'effettiva tendenza alla regolarità ritmica in un principio di regolarità assoluta da cui nessuna produzione orale in lingua inglese dovrebbe mai scostarsi<sup>63</sup>. Steele sostiene infatti che esiste nella produzione orale un'innata tendenza che impone periodicità alla successione temporale dei suoni. Si tratta di una tendenza istintiva, propria dell'uomo, come lo sono le pulsazioni del suo cuore<sup>64</sup>. Qualsiasi gesto, pensiero, parola dell'uomo è scandito da un ritmo regolare, da una successione di *periodical divisions*, che altrove abbiamo definito come *cadences*<sup>65</sup>.

Nella lingua inglese le misure, o battute, che ne scandiscono il ritmo tendono ad essere tutte di uguale lunghezza. Anche quando nel parlato si hanno momenti di esitazione caratterizzati da pause di silenzio più o meno lunghe o dal prolungamento di alcune vocali, la regolarità del ritmo viene velocemente recuperata e riportata all'alternanza di *emphatic-remiss*, *arsis-thesis*. Purtroppo però Steele non spiega chiaramente in che cosa consistano le coppie di termini suddette. Spesso sono

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>63</sup> P.K. Alkon, *Joshua Steele and the Melody...*, cit., pp. 164-165.

<sup>64</sup> J. Steele, *Op. Cit.*, p. 20: «Our breathing, the beating of our pulse, and our movement in walking, make the division of time by pointed and regular *cadences*, familiar and natural to us. Each of these movements, or *cadences*, is divided into two alternate motions, significantly expressed by the Greek words *arsis* and *thesis*, *raising* and *posing*, or setting down; the latter of which, coming down as it were with weight, is what we mean to call *heavy*, being the most energetic or emphatic of the two; the other, being more remiss, and with less emphasis, we call *light*».

<sup>65</sup> La sezione dedicata a questo argomento contiene brani di piacevole lettura, in cui l'accentuata sensibilità musicale dell'Autore si mescola con il gusto per l'armonia e per il bello, nel senso classico del termine: «In the time of the world, a natural day (night included) is a single cadence; the setting and rising of the Sun are the *thesis* and *arsis*; seasons and years are rhythmical clauses: the real beginning and ending of this melody are out of our sight; but to human apprehension, the apparent are birth and death, and life is our part in the song. It is the office of RHYTHMUS, aided by the the influence of this *instinctive* POIZE, to regulate the whole duration of any melody or movement by an exactly equal and periodical pulsation» (*ibid.*, pp. 117-118).

state intese dal suo interlocutore – Lord Monboddò – come sinonimi del binomio *loudness-softness*, ed in questo senso si è attribuito al termine *emphatic* il significato di *stress o prominence*. A questa interpretazione del termine Steele risponderà che senza dubbio una sillaba accentata è pronunciata ad un volume più alto rispetto alle altre non accentate, ma non necessariamente. Infatti l'*emphasis* che normalmente cadendo su una sillaba la rende accentata, potrebbe cadere anche su una pausa: e le pause sono comunque essenziali garanti dell'effetto ritmico e costituiscono una delle cinque componenti della teoria di Steele<sup>66</sup>.

In tempi più recenti Abercrombie ha osservato che la teoria di Steele sulla periodicità ritmica dell'eloquio, con 'pulsazioni' che si alternano ora su alcune sillabe ora sulle pause di silenzio, è stata ripresa anche nel nostro secolo<sup>67</sup>. Il ritmo regolare dell'inglese parlato andrebbe cercato nell'alternarsi regolare dei movimenti di diastole e sistole del cuore, di inspirazione ed espirazione di chi parla, e nella conoscenza spontanea di tali movimenti da parte di chi ascolta. In questo senso

<sup>66</sup> Il concetto è esposto dall'Autore nei termini seguenti: «The variety of *loud and soft* should never be considered as (necessarily) a governing principle of *rhythmus*; because though it may, sometimes, be accidentally coincident with rhythmical pulsation, yet it would be offensive if it continued so for any considerable length of time: for the application of the loud and the soft, both in music and language, either for use or ornament, must not be indiscriminate or periodically alternate, but as occasion calls for it; whereas the rhythmical pulsation is regularly periodical and constant as the swings of a pendulum, but of itself implies no noise or sound at all. The expressions, or rather the affections of *heavy and light* are necessarily the governing principles of *rhythmus*; for they are as constantly alternate and periodical as the pulse itself, and *they must be continued, by conception in the mind, during all measured rests or pauses, as well as during the continuance of either uniform, articulated, or modulating sounds*» (*ibid.*, p. 68. I corsivi sono nostri).

<sup>67</sup> «The regular pulsation turning out to be a pulse-like movement of the speaker's lung-muscles controlling the output of air» (D. Abercrombie, *Steele, Monboddò...*, cit., p. 39). L'Autore vede una ripresa e una prosecuzione delle intuizioni di Steele nella teoria della *Motor Phonetics* di Stetson e negli studi sul ruolo dell'attività respiratoria nella produzione dell'accento di Ladefoged. La produzione orale sarebbe strettamente connessa, secondo Stetson, all'attività respiratoria. Il flusso d'aria emesso dai polmoni non sarebbe continuo, ma alternato secondo i movimenti di contrazione e di rilassamento dei muscoli che costituiscono l'apparato respiratorio. Ogni contrazione muscolare, con conseguente aumento di pressione dell'aria, è definita *chest-pulse*, e si verifica a livello dei muscoli intercostali; ciascuna di queste contrazioni costituisce una sillaba. L'intero processo di produzione di contrazioni dell'apparato respiratorio, e quindi di produzione di sillabe, sarebbe alla base del parlare umano in qualsiasi lingua. Si veda a questo proposito: R.H. Stetson, *Motor Phonetics*, North Holland Publishing Co., Amsterdam 1928; P. Ladefoged, *Three Areas of Experimental Phonetics*, Oxford University Press, Oxford 1967, pp. 1-49; D. Abercrombie, *A Phonetician's View of Verse Structure*, cit., pp. 16-17.



Steele parlerebbe di una comunicazione che si realizza istintivamente attraverso 'impulsi periodici'.

Our animal existence being regulated by our pulse, we seem to have *an instinctive sense of rhythmus, as connected with, and governing, all sounds and motions*; whence it follows, that we find all people feel the effects of rhythmus, as they do those of light and warmth derived from the Sun; so that, without searching for the reason, it has generally passed over as a first principle, or self-evident truth.

From this instinctive sense of rhythmus when we mean to measure either motions or sounds continued, articulated, or interrupted by shorter or longer pauses, we must pre-suppose an exact periodical pulsation<sup>68</sup>.

Circa l'intera riflessione su questo punto, Lord Monboddo dimostrò di apprezzare la posizione di Steele, senza porla in discussione, bensì affermando che essa costituisce uno dei pochi momenti della trattazione su cui egli si trova pienamente d'accordo<sup>69</sup>. Egli non mancherà tuttavia di chiedere a più riprese all'Autore, nel corso del dibattito epistolare, chiarimenti circa il concetto di *emphasis* e circa le implicazioni connesse con le misure o battute e gli accenti. Le risposte fornitegli da Steele ci sono state preziose proprio per la comprensione e definizione del termine data in questa sede.

#### 4.1.4. *Pause*

È questo il quarto attributo assegnato da Steele all'inglese parlato. Talvolta è sostituito da un sinonimo, *silence*. Esso è fondamentale garante della periodicità temporale, come già abbiamo avuto modo di dimostrare parlando dell'*emphasis*. L'Autore insiste nel testo sull'uso delle pause nella metrica, dove la pausa è un espediente per regolarizzare la lunghezza delle sillabe<sup>70</sup>.

Essa è rappresentata graficamente con i simboli propri della notazione musicale, come in un pentagramma. A questo riguardo Lord

<sup>68</sup> J. Steele, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>69</sup> Si veda il passo scritto da Lord Monboddo in *ibid.*, p. 94: «I am convinced that there is a natural propensity in the human mind to apply number and measure to every thing we hear [...]. For, though sense perceives things indiscriminately, and as it were in the lump, *intellect apprehends nothing that is not reduced to number, measure, and order of some kind or another*. And as this propensity of the mind is previous to any opinion or determination of the will, I think, you properly enough call it instinctive. This is undoubtedly the foundation of all rhythm» (Il corsivo è nostro).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 170: «If a syllable is too short, we may supply its deficiency by a *pause*, by which means an *iambus* or *trochee* may answer to fill a *cadence* as well as a *spondees*».

Burnet mosse una critica all'Autore: pur riconoscendo l'utilità della trascrizione di Steele secondo i canoni della notazione musicale, egli ancora una volta insistette giustamente sulla sostanziale differenza tra il concetto di pausa in musica e in poesia. Infatti,

the pauses [...] cannot stand for any part of the verse, nor supply the place of a single syllable; whereas in music, the pauses make bars, or parts of bars. At the same time, these pauses are a very great beauty [...], filling up a considerable part of the time; and therefore are very properly considered as a part, at least, of the time of the verse, if not the verse itself<sup>71</sup>.

#### 4.1.5. *Force*

Il termine è usato come sinonimo di *loudness*. Nel suo sistema di trascrizione Steele non ricorre all'espedito – proprio della notazione musicale – di scrivere sopra al rigo l'indicazione 'forte' o 'piano', 'crescendo' o 'smorzando', proprie della modalità di esecuzione richiesta (nel caso di un brano musicale). Egli propone rispettivamente l'uso dell'*asper* (') e del *lenis* (")<sup>72</sup> per la prima coppia di attributi, e di linee spezzate crescenti e decrescenti per la seconda coppia. Quanto alle proprietà della *force* esse non sono da confondere con quelle dell'*emphasis*: mentre la prima è frutto di improvvisazione e dà alla produzione orale il carattere di *emphased expression*, la seconda è garante dell'esistenza stessa del discorso, attraverso l'alternarsi periodico del binomio *arsis e thesis*<sup>73</sup>.

Sulla definizione della *force* Monboddo è sostanzialmente d'accordo, ma anche su questo punto la sua critica all'Autore si muove contro l'uso di una terminologia discutibile, perché propria solo dell'ambito musicale: egli dichiara infatti di non essere in grado di distinguere un

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 110. In realtà Steele aveva ben presente la peculiarità della pausa in poesia se, a proposito dell'alternarsi di sillabe accentate e non nel verso esametro, scriveva: «The *thesis* or *heavy* note or syllable, on which the hand or foot beats the time, is always the first in the bar; and if in that place, instead of an express note of sound, there should be marked a rest, then the thesis or heavy part of the cadence falls on that rest: the last note in a bar [...] is always *light*. [...] For these affections are always alternate, except cut off by rests, or long-holding tones, without change of articulation» (*ibid.*, p. 27).

<sup>72</sup> Cfr. n. 42 del presente contributo.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12: «[The emphasis of cadence and the expression of loudness] are not to be considered as equivalent terms or affections of the same kind; for the *arsis* [...] may be loud, or forte; and the *thesis* [...] piano or soft, occasionally. The *thesis* and *arsis* being periodically alternate, whether expressed or supposed; whereas the applications of the forte and piano are ad libitum, or apropos» (corsivo nostro).

suono *light* da uno *heavy*, non essendo musicista, e di avere raccolto pareri discordi e reazioni di scetticismo circa questa distinzione da parte di illustri musicisti<sup>74</sup>. La risposta di Steele a questa obiezione sarà chiara e definitiva; l'Autore dell'*Essay* farà ricorso ad un esempio tratto dalla conversazione quotidiana, che riportiamo di seguito:

Suppose a man speaking to his mistress in the words, "MY DEAR!", *Dear* being, in this place, put substantively, is absolutely affected to the *heavy* [...]. Suppose the conversation to have begun in the ordinary degree of loudness, and at the instant he has pronounced *My*, a person appears in sight, who ought not to hear the next syllable, the speaker can instantly soften his voice, even to a whisper, though still the word will carry its proper emphasis, and remain *heavy*<sup>75</sup>.

La rappresentazione grafica dell'esclamazione descritta da Steele sarebbe nel primo caso:

|    |  |       |
|----|--|-------|
| My |  | dear! |
| ∴  |  | Δ     |

e nel secondo caso:

|        |  |        |
|--------|--|--------|
| ∩      |  | ∩      |
| My     |  | dear!  |
| ∴      |  | Δ      |
| e      |  | ,      |
| forte. |  | piano. |

#### 4.2. La critica dei contemporanei di Steele

Se Monboddo, pur con alcune divergenze d'opinione, riuscì a penetrare e ad approvare il lavoro di Steele, non altrettanto fecero i suoi contemporanei. Abbiamo precedentemente accennato ad una recensione del 1775<sup>76</sup> in cui si metteva in discussione l'attendibilità di un sistema di registrazione basato solo sull'orecchio umano. Non solo, ma si giungeva a ritenere comunque inutile il lavoro di Steele, perché applicato ad una lingua – l'inglese – che non meritava tanta attenzione perché rozza

<sup>74</sup> «As I am no musician, I am not able to make the distinction betwixt light and heavy, and loud and soft; and though I have consulted more than one of the greatest musicians here, I cannot discover the difference; nor do they seem to me to understand it any more than I do, even in music» (*ibid.*, p. 60).

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>76</sup> Ci riferiamo alla recensione riportata commentata in P.K. Alkon, *Joshua Steele and the Melody of Speech*, cit., p. 167.

ed imperfetta rispetto alla lingue classiche, al greco in particolare. Poiché la lingua inglese non avrebbe mai potuto raggiungere la perfezione della lingua greca, tanto valeva abbandonare gli studi intrapresi da Steele<sup>77</sup>. Non esistevano vie di mezzo: o la lingua inglese poteva dotarsi di tutte le qualità di una lingua classica, oppure ne avrebbe assunta solo qualcuna, e in questo caso sarebbe stata comunque imperfetta e non avrebbe potuto che adoperarsi verso un miglioramento, attraverso l'imitazione del modello greco. Qualsiasi tentativo di teorizzazione sull'intonazione inglese era pertanto da evitare. La descrizione della prosodia inglese avviata da Steele era dunque da considerarsi pericolosa per la buona formazione del parlante.

Due mesi più tardi, tuttavia, un altro critico – sempre anonimo – dichiarò in *The Critical Review*<sup>78</sup> che l'opera di Steele era del tutto nuova e degna di nota, assai utile per gli studi futuri per due motivi: perché costituiva uno strumento anzitutto per migliorare l'arte declamatoria, e in secondo luogo per trasmettere ai posteri modelli di buona elocuzione. L'unico rimprovero mosso all'Autore in questa critica viene dal fatto che i modelli di dizione scelti sono discutibili: infatti la dizione teatrale (si fa riferimento a quella di Garrick in particolare) coinciderebbe solo raramente con l'inglese parlato quotidianamente.

Per tutti gli anni seguenti non risultano altre discussioni sull'opera. L'edizione dell'*Essay* del 1779 dal titolo *Prosodia Rationalis* non suscitò nuove reazioni. Probabilmente la discutibile oggettività delle registrazioni fatte da Steele screditò il valore di tutta la sua opera, anche nei suoi validissimi presupposti teorici. Ci sarebbero stati senz'altro alcuni punti da chiarire e disambiguare, primo fra tutti quello relativo alla definizione del termine *emphasis*; ma resta innegabile il fatto che il sistema di Steele è stato il primo in grado di gestire tutti gli aspetti non lineari della produzione orale in un modo eccellente per i mezzi e gli strumenti disponibili all'epoca. La reale lacuna dell'*Essay* consiste infatti nell'assenza di un supporto tecnico di registrazione più affidabile dell'orecchio umano. È interessante tuttavia notare che quando nel

<sup>77</sup> Si veda il punto saliente della critica in *ibid.*, p. 168: «even admitting that, in the rise and fall of speaking, the voice does run the divisions up and down the very few notes within the compass contended for, the oratorical melody of the Greek tongue being confessedly lost, and the application of it, or the substitution of any thing equivalent to the English, being attended with great, if not insuperable difficulties, it may be worth considering, whether it would not be better to give up all thoughts of it entirely, and make the suppression of such variation the distinguishing characteristics of *speaking*, as opposed to *singing*».

<sup>78</sup> Anon., *Review of Steele's Prosodia Rationalis*; «The Critical Review, or Annals of Literature by a Society of Gentlemen», cit., p. 212.

1909 D. Jones scrisse il suo celebre contributo sull'intonazione inglese<sup>79</sup>, affermò che per un'analisi completa della pronuncia è indispensabile considerare i seguenti quattro elementi: (i) la qualità dei suoni, (ii) la loro quantità o lunghezza, (iii) il volume, (iv) l'accento. I fondamenti teorici sono dunque gli stessi di Steele, ma ciò che è ben diverso è la metodologia di analisi e rilevamento dei dati: il nostro Autore irlandese, morto a novantun'anni, non conobbe in vita sua nessuno strumento di registrazione che non fosse l'orecchio umano, mentre il giovane D. Jones poté usufruire dei primi fonografi per l'analisi del suono e della voce umana.

### 5. Conclusioni

Attraverso la definizione delle *five features of speech* sono emerse le linee essenziali della teoria di Steele, oltre che i punti principali di contatto e di divergenza con il pubblico eletto come destinatario dell'opera, Lord Burnet in primo luogo. Cercheremo di riassumere ora per punti le tappe più significative del pensiero di Joshua Steele, così come sono emerse dalla nostra lettura.

a) Per secoli lo studio dei *natural elementary sounds* e della *melody and measure of speech*<sup>80</sup> sono stati considerati un tutt'uno, senza distinzione tra tratti segmentali e tratti sovrasegmentali. Alla fine del Settecento, troviamo in Steele una presa di coscienza di ciò che è *prosodia*; egli vi si dedica, consapevole di dovere coniare una terminologia e degli strumenti di analisi nuovi ed inediti. Monboddo, destinatario ed interlocutore privilegiato dell'*Essay*, complessivamente approvò l'imponente lavoro di Steele, tanto da dichiararsi disponibile a modificare in parte la sua opera per aggiungervi il frutto del dibattito con Steele e delle nuove riflessioni maturate sull'argomento<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> D. Jones, *Intonation Curves: A Collection of Phonetic Texts, in Which Intonation is Marked Throughout by Means of Curved Lines on a Musical Staff*, Teubner, Leipzig and Berlin 1909.

<sup>80</sup> Le due espressioni in corsivo sono di Steele: «So much it was necessary for me to say on the incongruity between our present letters and our natural elementary sounds; because having, for many years past, considered *that* and the *melody and measure of speech* together, as parts of the same subject, I may have used, in the following sheets, expressions with a latent reference to these elementary sounds» (J. Steele, *Op. cit.*, p. XIII).

<sup>81</sup> Nelle *Observations and Queries by the Author of the Origin and Progress of Language*, al par. 4 leggiamo: «Upon the whole, it is my opinion, and I find it is the opinion of all

b) La lingua inglese non è 'monotona', come avrebbe dichiarato Monboddo nel suo trattato, bensì è dotata di una peculiare melodia, altrettanto degna di essere studiata quanto la melodia delle lingue classiche, e del greco in particolare. Come Monboddo, Steele ritiene comunque che l'inglese non sia paragonabile alle lingue classiche, ma non per questo inferiore ad esse<sup>82</sup>.

c) Non sempre un parlante inglese nativo percepisce la peculiarità del ritmo della sua lingua, poiché il suo orecchio vi è troppo abituato; ma ne può facilmente diventare consapevole non appena sente una variante dialettale diversa dalla sua<sup>83</sup>.

d) L'intonazione della lingua inglese si muove da toni alti a toni bassi e viceversa, per gradi infinitamente più piccoli di quelli dati dalle scansioni della scala cromatica, e talvolta impercettibili all'orecchio umano, tanto da essere rappresentabili sul rigo musicale solo con curve ascendenti o discendenti (*slides*).

e) Tali slittamenti dai toni alti a quelli bassi – e viceversa – avvengono non solo all'interno di parole e di frasi (come dimostrato dalle registrazioni dell'*Amleto* e da altri saggi di trascrizione di brani di prosa inglese) ma anche su sillabe e su parole monosillabiche (come nell'esempio portato dall'Autore sull'esclamazione *oh!*).

f) Complessivamente l'inglese parlato è registrabile in forma scritta attraverso un sistema di trascrizione in grado di riportarne gli accenti, le pause, il ritmo, il volume e la quantità. In teoria il sistema dovrebbe permettere a chiunque di codificare in forma scritta e riprodurre perfettamente all'orale qualsiasi produzione orale di un parlante inglese. I *peculiar symbols* scelti per questa trascrizione sono fondamentalmente copiati dalla notazione musicale. L'Autore riporta nel testo – sopra

the musical men here to whom I have shewn it, that Mr. S\_\_\_'s Dissertation is a most ingenious performance. It is reducing to an art what was thought incapable of all rule and measure; and it shews, that there is a melody and rhythm in our language, which I doubt not may be improved, by observing and noting what is most excellent of the kind in best speakers. [...] *If ever I publish another edition of my second volume, I shall certainly make that part of it, which treats of the melody and rhythm of speech, more perfect from his observations, if he will allow me to make use of them*» (*ibid.*, pp. 61-62. Il corsivo è nostro). La dichiarazione di Monboddo è sorprendente, se si pensa che fu inizialmente uno dei sostenitori più accaniti dell'idea che l'inglese non possedeva alcun ritmo né alcuna melodia.

<sup>82</sup> «I will not pretend to compare our language to the Greek; but as to its melody, I think it about as good as the Latin, and much better than French or German, though far inferior to the Italian, which, in the quality, exceeds the Greek» (*ibid.*, p. 35).

<sup>83</sup> «The extreme familiarity existing between a man and his native language, makes him lose all sense of its features, of its deformities, and of its beauties» (*ibid.*, p. 35).

ogni sillaba – una nota musicale, che indica uno dei sette gradi di quantità o lunghezza e la curva ascendente o discendente dell'intonazione. Sono indicate anche le pause e – sotto il testo scritto – l'enfasi e il volume. La sua notazione prevedeva dunque l'indicazione di tutti e cinque gli elementi fondamentali della produzione orale: *accent, quantity, pause, emphasis, force*. Il sistema, apparentemente chiaro e semplice, risultava in realtà estremamente laborioso, se è vero che – come attesta Abercrombie – l'Autore stesso impiegava almeno una settimana per trascrivere una sola pagina di testo orale<sup>84</sup>.

\* \* \*

Dopo avere dato uno sguardo all'opera di Hart e all'evoluzione dei primi studi sull'intonazione inglese, ed avere analizzato l'opera di Steele ed il suo dibattito coi contemporanei, ci sembra infine opportuno sottolineare le caratteristiche di novità di tale autore rispetto alle riflessioni che lo hanno preceduto, nonché l'anticipazione di nuove prospettive emerse dalle sue riflessioni.

Steele è stato il primo a teorizzare quali sono le varianti intonative fondamentali dell'inglese parlato. Egli è riuscito a sradicare la credenza diffusa per secoli – assolutamente infondata – secondo la quale l'inglese sarebbe una lingua 'monotona'. Al contrario egli dimostra come tale lingua abbia una melodia peculiare, che un parlante nativo non sempre percepisce proprio perché il suo orecchio vi è abituato; è tuttavia immediatamente percepibile non appena si sentono parlare 'idiomi' diversi dal proprio. La melodia della parola, così identificata, procede per *slides*, che si muovono ora dal basso verso l'alto, ora dall'alto verso il basso. Tali 'movimenti' della melodia sono traducibili in un sistema di trascrizione fondamentalmente ispirato alla notazione musicale.

Le osservazioni di Steele sulla natura e sull'uso dell'accento sono anticipatrici di posizioni recenti. A questo proposito ci riferiamo in particolare all'opera di Daniel Jones, il quale a più di un secolo di distanza riprende le acute riflessioni del nostro Autore, dimostrandone la fondatezza grazie ad un riscontro sperimentale rigoroso e scientificamente fondato.

Steele è, infine, il primo fonetista che si occupò degli aspetti prosodici della lingua inglese in una prospettiva indipendente dallo studio della fonetica generale. Lo fece in modo sistematico e – oggi lo possiamo ormai dire – con notevole successo, se si pensa al geniale metodo

<sup>84</sup> D. Abercrombie, *Steele, Monbodo...*, cit., p. 41.

che egli ideò *esclusivamente* per trascrivere i tratti prosodici della lingua inglese.

Il suo lavoro di ricerca, bistrattato per più di un secolo ed infine dimenticato, trovò numerose conferme nel nostro secolo. L'*Essay* si rivela dunque, in ultima analisi, un'opera pionieristica per il suo tempo, in quanto testimonianza di autentico spirito di ricerca, di un originale stile di dialogo-dibattito col suo pubblico, e sostenitrice dello studio di una lingua viva; ma è pure un'opera importante per il nostro tempo, perché fornisce un contributo essenziale alla definizione diacronica e sincronica del termine *intonazione*.



Finito di stampare nel mese di marzo 1997  
presso la Grafiche Granata - Quinto de' Stampi (Mi)