

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO VII 1999

ESTRATTO

VITA E PENSIERO

ANNALISA ZANOLA MACOLA

STUDI SULL'INTONAZIONE INGLESE:  
IL CONTRIBUTO DI DANIEL JONES

L'Inghilterra vanta una lunga e prestigiosa tradizione di studi di fonetica segmentale e sovrasegmentale. Uno dei più illustri fonetisti del nostro secolo è inglese: si tratta di Daniel Jones.

Sarebbe difficile, e troppo pretenzioso, riassumere in un solo contributo le teorie e descrivere le sperimentazioni di questo celebre studioso<sup>1</sup>; teorie e sperimentazioni che testimoniano la tensione costante del fonetista britannico tra ricerca scientifica e versante applicativo-didattico. Negli scritti di Jones è sempre molto marcata l'attenzione allo studente di lingue oltre che al fonetista, alle esigenze del primo più che a quelle del secondo, e al contesto di lavoro, nonché allo scopo di studio, di entrambi.

1. *Il contributo di Daniel Jones in sede teorica e applicativa*

Dottore in Legge prima che fonetista, Daniel Jones fu sempre un grande appassionato di linguistica e fonetica. A ventiquattro anni è a Parigi, dove segue l'insegnamento di Paul Passy, fondatore dell'«Association Phonétique Internationale». Tornato a Londra, inizia subito una lunga e brillante carriera universitaria, che lo vedrà nel 1907 «lecturer in Phonetics» allo University College di Londra, nel 1914 «reader», nel 1921 «professor» e nel 1949 «professor emeritus». È proprio a Londra che egli fonda il primo Dipartimento di Fonetica della Gran Bretagna, presso lo University College; il dipartimento costituisce tuttora un importantissimo centro di studio e di ricerca fonetica. Intorno a esso si raccolsero grandi teorizzatori e ricercatori di fonetica del tempo. Ne

<sup>1</sup> Per una bibliografia completa sugli scritti di D. Jones si veda: D. Abercrombie - D.B. Fry et alii ed., *In Honour of Daniel Jones. Papers contributed on the Occasion of his 80th Birthday*, Longman, London 1964.

ricordiamo solo alcuni, tra i suoi colleghi ma anche tra i suoi allievi: J.D. O'Connor, autore di numerosi testi di fonetica inglese e successore di Jones alla cattedra di fonetica dello University College, A.C. Gimson, collaboratore alle ultime edizioni dell'English Pronouncing Dictionary e unico revisore del medesimo dizionario dopo la morte di Jones, e ancora, I. Ward, J.R. Firth, L.E. Armstrong, D. Abercrombie.

Il Dipartimento di Fonetica era suddiviso, all'epoca in cui Jones vi lavorava, in due parti geograficamente e ideologicamente distinte: il piano superiore e quello inferiore. Al piano superiore si trovava Daniel Jones con la maggior parte dei suoi collaboratori. Al piano inferiore si trovava il laboratorio, diretto da Stephen Jones<sup>2</sup> e frequentato da J.R. Firth. Il rapporto tra i due piani non era ottimo, come attesta David Abercrombie in un Memoir del 1980, dedicato al suo grande maestro:

Downstairs was, on the whole, fairly critical of upstairs. While admiring the expertise in practical phonetics to be found upstairs, downstairs thought the lack of interest in general theoretical matters upstairs to be deplorable [...]. Conversation downstairs in the laboratory was apt to make fun of the 'joneme', which was not very difficult to do<sup>3</sup>.

Senza addentrarci a questo punto nel problema della definizione di fonema, o di jonema, secondo lo scherzoso neologismo creato dagli scettici colleghi di Jones, ricordiamo soltanto che esso aveva sì una forte base teorica ma anche un importante risvolto applicativo mirato alla didattica delle lingue. Leggiamo ancora nel Memoir di Abercrombie:

Jones's phoneme concept had the minimum of theory behind it. Jones always said there was no such thing as phonology as a subject separate from phonetics (he never used the word phonemics). His phoneme concept was unpretentious and unadventurous. Its purpose was to be of service to applied phonetics, especially the making of transcription for language teaching<sup>4</sup>.

Jones stesso del resto scriveva nel 1931:

The main object of grouping the sounds of a language into phonemes is to establish a simple and adequate way of writing the language<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Non esiste alcun legame di parentela tra Daniel e Stephen Jones.

<sup>3</sup> D. Abercrombie, *Daniel Jones's Teaching*, in D. Abercrombie ed., *Fifty Years in Phonetics. Selected Papers*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1991, pp. 45-46.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45. Il corsivo è nostro.

<sup>5</sup> D. Jones, *On Phonemes*, «Travaux du Cercle Linguistique de Prague», IV, 1931, p. 74.

Il fonetista Jones apparteneva a una tradizione di lunga data, quella di metodi e tecniche tramandati dal maestro all'allievo e via via perfezionate. Tra i suoi predecessori sono da annoverare Ellis e Sweet in Inghilterra, e illustri fonetisti non inglesi tra cui Storm, Passy, Viëtor e Jespersen. Ogni studioso creava una sua 'scuola', dei seguaci, e si faceva per natura educatore, oltre che essere già uno studioso. Il fonetista autodidatta doveva essere ancora una rarità in Europa intorno agli anni Quaranta. Non era certo così in America, se G.L. Trager scriveva nel 1943:

Phonetics is so young a branch of science that it is still true that most phoneticians are self-taught<sup>6</sup>.

È dunque in un'ottica didattica che Jones inizialmente lavorò nell'ambito della ricerca fonetica. Ancora una volta, è Abercrombie che ci dà un'immagine di Jones come di un ottimo insegnante, oltre che di un eccellente studioso:

Jones was not a profound thinker, and he did not pretend to be; nevertheless he was an outstanding teacher, demanding but kind; and his teaching left an indelible impression on all who passed through his hands<sup>7</sup>.

La preparazione teorica di un fonetista che avrebbe poi dovuto avviare altre persone alla fonetica doveva passare, secondo Jones, attraverso una dura pratica di analisi dei suoni a lui non familiari.

The phonetician, having learnt to make a sound of the language he is working on to the complete satisfaction of his native informant, then examines what he himself is doing with his vocal organs, and infers the informant is doing the same thing<sup>8</sup>.

A questo scopo è importante il ruolo dei proprioceptive senses (sensi tattile, cinesico) poiché permettono di 'sentire' la posizione degli organi nel momento della produzione orale e quindi di identificare fisicamente la corretta posizione a cui ricorrere per la produzione di un suono. Tale procedura di analisi è stata definita come *analysis by performance*<sup>9</sup>. Il prodotto più famoso di tale analysis è il celebre sistema di nota-

<sup>6</sup> Citato in G.L. Trager, *Review of Pike's 'Phonetics'*, «Studies in Linguistics», II, 1943, p. 16.

<sup>7</sup> D. Abercrombie, *Daniel Jones's Teaching*, cit., p. 36. Il corsivo è nostro.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> L'espressione è stata creata secondo Abercrombie (*ibidem*) da colleghi dell'Università di Edimburgo, di cui non sono fatti i nomi. Ci sembra comunque che essa ben si adatti a definire il metodo di lavoro di Daniel Jones.

zione delle Vocali Cardinali. Si tratta di una tecnica di trascrizione e descrizione del sistema vocalico inglese, e non di una teoria. È una tecnica che fornisce più informazioni sulle vocali di qualsiasi approccio tradizionale di tipo tassonomico.

The idea of cardinal vowels was put forward by Ellis, the word 'cardinal' by Bell, and Henry Sweet, too, spoke of 'cardinal vowel positions'. But only Daniel Jones produced a fully worked-out system. Sweet said that phonetics is both a science and an art. It should be remembered that the Cardinal Vowel technique belongs to the art, and not to the science, side of the subject<sup>10</sup>.

È proprio sullo studio delle vocali che gli allievi di Jones si esercitavano con particolare insistenza:

With practice, it is true, one learns to take short cuts from the auditory impression straight to the placing of the dot on the Cardinal Vowel figure, the trapezium. But the full procedure was to imitate the informant until one had the vowel perfect, and then to feel, by means of the tactile and kinetic senses, how the tongue posture compared with that of the nearest Cardinal Vowels, and the identifying dot on the figure was placed accordingly. The lip posture had to be stated separately, but it is, after all, easy enough to see<sup>11</sup>.

La particolare sensibilità di Jones ai problemi di insegnamento e apprendimento di una lingua straniera è resa esplicita anche dal suo grande interesse per la notazione fonetica proposta dall'*International Phonetic Association* (IPA)<sup>12</sup>. Egli contribuì ampiamente alla diffusione nel mondo dell'Alfabeto Fonetico Internazionale. Si interessò in modo particolare a tutti i tipi di trascrizione della lingua inglese. Divenne famoso per il metodo di trascrizione da lui adottato in molte delle sue opere, prima fra tutte l'*English Pronouncing Dictionary*<sup>13</sup>, tanto che si parla spesso tuttora della 'Jones Transcription of English'. Non fu co-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

<sup>12</sup> Per uno studio sull'Alfabeto Fonetico Internazionale si veda: E. Galazzi, *L'A.P.I. à ses débuts: alphabet universel et variations*, «L'analisi linguistica e letteraria», 1, 1996, pp. 47-63.

<sup>13</sup> D. Jones, *An English Pronouncing Dictionary, Containing 56,300 Words in International Phonetic Transcription*, Dent & Sons, London 1917. Si veda in particolare la *Introduction*, pp. IX-XXV. Il dizionario ebbe notoriamente ampia diffusione, tanto da essere giunto oggi alla sua 15ª edizione (del 1997, curata per la Cambridge University Press da P. Roach e J. Hartman).

munque solo lui a idearla, poiché tale metodo di trascrizione della lingua inglese era adottato dalla maggior parte dei membri dell'IPA nel 1905, anno in cui Jones ne divenne membro. Essa fu adottata anche nel dizionario di fonetica della lingua inglese di Jones e Michaelis del 1913<sup>14</sup>; in esso le parole erano registrate secondo la loro pronuncia, mentre l'ortografia veniva dopo. Fu infine adottata per il suo dizionario del 1917.

## 2. *Gli studi sull'intonazione*

Una data importante per la storia degli studi dell'intonazione inglese è l'aprile 1909, che segna la pubblicazione di un volumetto (circa ottanta pagine) di Jones, intitolato *Intonation Curves*.

Siamo solo agli inizi del Novecento quando il grande fonetista inglese si rende conto che non esiste all'epoca in cui scrive alcuna riflessione teorica sull'intonazione da ritenersi soddisfacente; questo perché non esiste fino a quel momento un riscontro sperimentale delle teorie formulate, né un sistema di trascrizione tale da poterne verificare l'applicazione. Il grande sostenitore dell'*applied phonetics* riconosce dignità scientifica all'intonazione definendola una «branch of phonetic science» ma rimprovera se stesso e i colleghi fonetisti del fatto che essa non sia ancora stata trattata come argomento indipendente nei manuali di didattica della pronuncia.

Intonation, i.e. the variations in the pitch of the speaking voice, has not hitherto met with adequate treatment in books on pronunciation owing to the want of a satisfactory method of indicating these variations<sup>15</sup>.

Esistevano già, all'epoca in cui Jones scrisse, metodi di registrazione alternativi al semplice orecchio umano, sulla cui 'precisione' si erano basati gli studiosi che lo avevano preceduto. Si pensi, per esempio, al kimografo ideato da Rousselot alla fine dell'Ottocento, basato su un principio molto semplice: la misurazione delle vibrazioni delle onde sonore prodotte dalla voce umana e la relativa trascrizione, da parte

<sup>14</sup> D. Jones - H. Michaelis, *A Phonetic Dictionary of the English Language*, Carl Mayer, Hannover 1913.

<sup>15</sup> D. Jones, *Intonation Curves*, B.G. Teubner, Leipzig and Berlin 1909, p. IV (il corsivo è nostro). Risale allo stesso anno la pubblicazione di un secondo volume di Jones, in cui si tratta brevemente di intonazione inglese, negli stessi termini in cui essa è presentata in *Intonation Curves*: cfr. Id., *The Pronunciation of English*, Cambridge University Press, Cambridge 1956<sup>4</sup>.

della macchina, delle curve corrispondenti ai tre parametri di durata (misurata in centesimi di secondo), intensità (calcolata in millimetri) e frequenza delle vibrazioni<sup>16</sup>. Tuttavia, Jones trovava tali accurate records<sup>17</sup> troppo complicati, e tali da rendere il testo originario di difficile lettura. Non solo, ma dal punto di vista didattico un lavoro di trascrizione tanto laborioso non avrebbe mai permesso di lavorare su testi abbastanza lunghi da poter essere utilizzati in un corso di lingua. L'Autore confermò la stessa opinione un decennio dopo la pubblicazione del manualletto sull'intonazione, ribadendo, anche in *An Outline of English Phonetics*:

Accurate curves obtained by such means have scientific value, but their usage in practical language teaching is limited, since they only record what is objectively present. To get good results in practical teaching it is necessary to have regard continually to the intonation aimed at, i.e. the intonations which are subjectively present to the speaker. These often differ considerably from the objective intonations actually employed<sup>18</sup>.

Si noti la distinzione tra 'intonazione oggettiva' e realizzazioni soggettive dell'intonazione: sono le seconde che interessano all'Autore, in quanto è a esse che l'apprendente deve essere guidato. Non importa, quindi, studiare l'intonazione come fenomeno fisico, attraverso le strumentazioni più avanzate e sofisticate, se i risultati di tali studi non sono traducibili a scopo didattico. Ancora una volta, il versante applicativo assume un ruolo preponderante nell'opera di Jones, il che conferma quanto detto da Abercrombie sul suo grande maestro:

Jones was a superb teacher, and his staff in the Department were all superb teachers. Great importance was attached in the Department's teaching to performance [...]. General phonetics as such was hardly ever

<sup>16</sup> Per una descrizione del kimografo si veda: P. Léon - P. Martin, *Machines and Measurements*, in D. Bolinger ed., *Intonation. Selected Readings*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 30-47 (cfr. in particolare pp. 30-35).

<sup>17</sup> L'espressione è di Jones, in D. Jones, *Intonation Curves*, cit., p. IV.

<sup>18</sup> Id., *An Outline of English Phonetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1918, p. 326. In questo stesso volume leggiamo, a proposito degli *Experimental Methods*: «The apparatus used in elementary experimental phonetics includes the artificial palate, the phonetic kimograph, the laryngoscope, X-ray photography, sensitive flames, tape recorders and other reproducing machines. In more advanced work use is made an apparatus for enlarging the curves on records, cathode ray oscillographs, harmonic analysers, spectrographs and much other apparatus. It is not necessary for the purposes of this book to say much about experimental methods, beyond giving palatograms of various sounds» (*ibid.*, p. 17). L'analisi dell'intonazione anche in *An Outline* ricorgerà dunque solo alla trascrizione su rigo, secondo il metodo di lavoro descritto in *Intonation Curves*.

taught; matters of general theory were discussed only if they arose in connection with these<sup>19</sup>.

### 2.1. Modalità di trascrizione di un aspetto prosodico

È evidente che in primo luogo l'intento didattico preoccupa il fonetista inglese. Egli sceglierà di lavorare sulle realizzazioni soggettive dell'intonazione, fidandosi solo dell'orecchio umano, come avevano fatto i suoi predecessori, ma ricorrendo a un sistema di trascrizione più preciso e completo dei precedenti. Il suo lavoro non richiederà l'uso di alcuna macchina, ma ambirà a essere il più possibile esaustivo e preciso. A tale scopo il metodo di trascrizione da lui proposto fornirà dati relativi alle seguenti componenti:

- 1) la qualità dei suoni;
- 2) la loro quantità (lunghezza);
- 3) l'altezza relativa;
- 4) l'intonazione.

Per ognuna di esse Jones propone la seguente relativa trascrizione:

- 1) la trascrizione fonetica secondo l'alfabeto fonetico da lui ideato;
- 2) il ricorso ai due punti o al punto in alto per indicare rispettivamente una vocale lunga o semi-lunga;
- 3) il segno dell'accento ( ' ) e le barre che tagliano il rigo musicale (collocate dove il volume diminuisce, cioè al confine tra le sillabe);
- 4) le curve sul rigo musicale.

### 2.2. La tecnica della trascrizione su rigo

Jones propone, come già Steele più di un secolo prima, un metodo di trascrizione su rigo. Tale metodo risponderebbe alla duplice esigenza di:

- a) rigore della registrazione;
- b) praticità e comodità di fruizione.

Quanto al primo punto, in realtà noi oggi sappiamo quanto lontani si fosse ancora da un riscontro oggettivo dei dati. Tuttavia Jones sostiene che il suo metodo ne possa essere sufficientemente garante. Egli descrive dettagliatamente il processo di trascrizione delle curve intonative sia in *Intonation Curves* sia in *An Outline*<sup>20</sup>:

<sup>19</sup> D. Abercrombie, *Daniel Jones's Teaching*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., pp. 324-326; Id., *Intonation Curves*, cit., p. V e VIII. Quanto alla scelta di trascrizione su un rigo musicale, proprio in *An*



If while a gramophone record is being played the needle is lifted from the revolving disc, the ear retains the impression of the sound heard at the instant when the needle is lifted. If the record is of the speaking voice and the needle is removed in the middle of a voiced sound, the ear retains in particular the pitch of the musical note which the voice is producing at that instant; this may be marked on some kind of musical stave. By taking observations at a large number of points in a sentence and joining the points by lines, a complete intonation-curve of the sentence results<sup>21</sup>.

Il rilevamento dei punti che costituiscono una curva doveva richiedere molto tempo e concentrazione. Infatti, i punti corrispondevano alla registrazione di porzioni di suono e si presentavano in successioni temporalmente vicinissime. Per ogni frazione di secondo registrata l'ascolto veniva ripetuto finché il suono non fosse riconosciuto in modo definito dallo studioso, il quale era finalmente in grado di 'collocarlo' in un rigo. Il risultato veniva in un secondo tempo verificato con un confronto con la corrispondente nota musicale<sup>22</sup>. Anche il riconoscimento del volume e dell'altezza relativa veniva effettuato attraverso l'ascolto ripetuto di intervalli brevissimi di registrazione.

La trascrizione completa dei testi veniva svolta in cinque fasi:

- 1) analisi dei testi registrati, relativamente ai dati di qualità, lunghezza e accenti, e trascrizione fonetica;
- 2) verifica e stampa della trascrizione fonetica dei testi, lasciando tra una riga e l'altra spazio sufficiente all'inserimento dei righi musicali;
- 3) trascrizione dei rigi e verifica dell'esatta corrispondenza tra la trascrizione dei punti sul rigo musicale e la sottostante trascrizione fonetica;
- 4) scansione del rigo in misure, o battute, corrispondenti alla scansione sillabica del testo;
- 5) definizione delle curve nel rigo e verifica dell'esatta corrispondenza tra simboli fonetici nel testo e note nel rigo.

L'Autore ricorse a tale metodo sia per illustrare esempi brevi, come in *An Outline*, sia per trascrivere interi testi, di considerevole mole, come

*Outline* leggiamo: «A notation of dots and lines on a stave [...] may be drawn free-hand by anyone with a good musical ear. This method is sufficiently accurate for practical linguistic purposes. The method has the advantage that *it records intonations which are subjectively present, even if they are not clearly audible objectively* owing to the presence of voiceless sounds or the nature of the pitches of adjacent syllables» (Id., *An Outline of English Phonetics*, cit., pp. 324-325. Il corsivo è nostro).

<sup>21</sup> Id., *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 325.

<sup>22</sup> Id., *Intonation Curves*, cit., p. VI, n. 1.

in *Intonation Curves*. In quest'ultimo manualetto, in particolare, Jones presentò la trascrizione completa di tre testi in lingua inglese, di altri tre in lingua francese e di due in tedesco. Di ognuno dei testi egli possedeva una versione registrata su disco e di ognuno dei medesimi fece un'analisi completa di trascrizione fonetica e registrazione dei tratti sovrasegmentali, da confrontare con una trascrizione standard data da Jones indipendentemente dai testi su disco<sup>23</sup>.

L'Autore fu comunque consapevole degli enormi limiti del suo lavoro. Nell'Introduzione al manualetto egli così scrive:

Great care has been taken to render the curves as accurate as possible. It is not claimed that the curves are absolutely accurate, like those obtained by measuring vibrations. In fact in the method here used there are several obvious sources of error. Such inevitable errors are however very slight and are of no consequence from a practical point of view (corsivo nostro)<sup>24</sup>.

Fra i difetti dell'opera a cui Jones si riferisce possiamo elencarne almeno due, ammessi dall'Autore stesso nel corso della stesura dell'opera:

- 1) la cattiva qualità di registrazione dei testi su disco, che implica per lo più: l'aggiunta di fruscii di fondo, la qualità pessima del suono, dovuta all'eco prodotta sia in fase di registrazione sia in fase di ascolto, e infine la difficoltà di percezione della fricativa /s/;
- 2) l'artificiosità delle conversazioni registrate: esse risulterebbero all'ascolto assolutamente innaturali, sia per lo sforzo di chiarezza nella dizione imposto al parlante, sia per l'assenza di spontaneità dimostrata dai parlanti di fronte alla macchina.

Tali difetti avrebbero però una controparte positiva: nonostante la discutibile qualità del sistema di registrazione e di riproduzione, lo studioso avrebbe a disposizione un corpus orale 'autentico' su cui lavorare a più riprese e ripetutamente, e potrebbe finalmente offrire materiale di studio e di lavoro agli insegnanti di lingue oltre che ai colleghi fonetisti:

It is submitted that they [the errors] are immeasurably more than counterbalanced by the advantage of having long and easy legible texts not

<sup>23</sup> I testi registrati sono: *Passage from Shakespeare's Richard II*, Poe's *The Bells*, Conversation from Langenscheidt's *English*, Passage from Rostand's *La Samaritaine*, Lafontaine's *Le Corbeau et le Renard*, and *Le Loup et l'Agneau*, Conversation from Barlet and Rippman's *French Life and Ways*, Passage from Schiller's *Wallenstein*, Passage from Goethe's *Faust*. Tra i lettori dei testi compare il nome di famosi attori del tempo, quale quello di Sarah Bernhardt.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. X.

occupying an inordinate amount of space, coupled with curves on a scale which is familiar to everyone - an arrangement which is hoped may prove helpful not only to phonetic specialists, but also to teachers of languages and teachers of elocution<sup>25</sup>.

In *An Outline* l'Autore tornerà a difendere ancor più insistentemente il metodo di lavoro da lui adottato, sottolineandone il risvolto positivo per la didattica delle lingue<sup>26</sup>.

### 2.3. Verso una trascrizione interlineare

Nelle prime due edizioni di *An Outline*<sup>27</sup> Jones continuò a usare la notazione musicale adottata in *Intonation Curves*, secondo la quale a ogni sillaba corrisponde una misura, o battuta. Nel 1932, con la pubblicazione della terza edizione, l'Autore adotta un nuovo sistema di trascrizione, sul modello di quello ideato da Lilius Armstrong e Ida Ward nel loro *Handbook of English Intonation*<sup>28</sup>. Così leggiamo in *An Outline*:

I find the method of classifying the phenomena of English Intonation adopted by Armstrong and Ward in their Handbook to be effective in practical teaching, and I accordingly follow their system in this chapter<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Id., *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 325: «Certain small inaccuracies are unavoidable with this method, but the method has the advantage that while a considerable degree of scientific accuracy is attained yet the resulting curves are such as can be made use of without difficulty in practical language teaching. The phonetic text is continuous (not irregularly spaced as in the case of the most accurate curves), and the ordinary musical stave being used, the values of the curves are clearly apparent to anyone who has an elementary knowledge of music».

<sup>27</sup> L'opera di Jones è comparsa in nove edizioni, di cui la prima è del 1918 e l'ultima del 1960. In oltre quarant'anni di storia essa ha subito molteplici modifiche e ampliamenti. Ci riferiamo qui all'edizione del 1918 e alla ristampa, con nuovo *Preface*, del 1922. La terza edizione (Teubner, Leipzig 1932) presentò numerose aggiunte e modifiche rispetto alle due precedenti, soprattutto nel capitolo XXXI, dedicato all'intonazione; carattere di novità presentano anche la settima edizione (Teubner, Leipzig e Heffer, Cambridge 1949), che contiene un'Appendice sulla pronuncia americana, e l'ottava (Heffer, Cambridge 1956), arricchita da una nuova Appendice sui *Types of Phonetic Transcription* (di una ventina di pagine, anziché la pagina singola sull'argomento presente nelle edizioni precedenti).

<sup>28</sup> L.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1926.

<sup>29</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 279. Altrove in *An Outline* leggiamo ancora: «In this chapter only a bare outline of the subject can be given; those who wish to get a real grasp of English intonation must work through at least the Armstrong - Ward Handbook» (*ibidem*). Si noti tuttavia come, nella seconda edizione

Ancora una volta, è la *efficacy* in ambito didattico che Jones cerca di perseguire; la scelta di adottare il nuovo metodo proposto dalle due colleghe inglesi non poté che aiutarlo in tale direzione.

Jones, tuttavia, in *An Outline* vuole fondare una teoria sulla natura dell'intonazione, prima di studiarne il versante applicativo. È indicativo il fatto che nella sua opera compaia per la prima volta nella storia degli studi sull'intonazione una bibliografia sull'argomento completa e aggiornata per l'epoca in cui l'Autore scrisse<sup>30</sup>.

Da un punto di vista teorico, Jones vuole anzitutto evitare eventuali malintesi terminologici, chiarendo la differenza tra *intonation* e *stress*. Ripercorriamo le definizioni date per ognuno dei due termini:

Intonation may be defined as the variations which take place in the pitch of the voice in connected speech, i.e. the variations in the pitch of the musical note produced by the vibration of the vocal cords<sup>31</sup>.

Stress may be described as the degree of force with which a sound or a syllable is uttered. It is essentially a subjective action. A strong force of utterance means energetic action of all the articulating organs; [...] it involves a strong 'push' from the chest wall and consequently strong force of exhalation; this generally gives the objective impression of loudness<sup>32</sup>.

I due concetti non sono comunque così distinti l'uno dall'altro da risultare assolutamente indipendenti. Tuttavia, Jones nota che

del suo *The Pronunciation of English* (1909), Jones non modificò il sistema di notazione, ma utilizzò ancora quello musicale adottato nell'*Intonation Curves* (cfr. Id., *The Pronunciation of English*, Cambridge, Cambridge University Press 1927<sup>2</sup>, pp. 87-107).

<sup>30</sup> La bibliografia di base per gli studi del XX secolo a cui Jones rimanda è la seguente: L.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit.; H.O. Coleman, *Intonation and Emphasis*, «Miscellanea Phonetica I to Commemorate the 25th Year of 'Le Maître Phonétique'», 1914, pp. 6-26; R. Kingdon, *Tonic Stress Marks for English*, «Le Maître Phonétique», International Phonetic Association, University College, London, 54, 1939, pp. 60-4; Id., *The Teaching of English Intonation*, «English Language Teachings», II/4, II/5, III/6, e III/1, 1954; Id., *The Groundwork of English Intonation*, Longmans, Green & Co., London 1959; H. Klinghardt, *Sprechmelodie und Sprechtakt*, N.G. Elvert, Marburg in Hessen 1923; H. Klinghardt - G. Klemm, *Übungen in Englischen Tonfall*, Quelle and Meyer, Leipzig 1926<sup>2</sup>; J.D. O'Connor, *The Intonation of Tag Questions in English*, «English Studies», XXXVI/3, 1955, pp. 97-105; Id., *English Intonation Course*, Radiotjänst, Stockholm 1956; H. E. Palmer, *English Intonation with Systematic Exercises*, Heffer, Cambridge 1922; Id., *Everyday Sentences in Spoken English*, Heffer, Cambridge 1927<sup>3</sup>; H. E. Palmer - G. Blandford, *Everyday Sentences in Spoken English*, W. Heffer, Cambridge 1922; M. Schubiger, *The Role of Intonation in Spoken English*, Heffer, Cambridge 1935.

<sup>31</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 275.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 245.

Stress without intonation may be heard in English when a clergyman is intoning the prayers in a church service<sup>33</sup>.

Esistono dunque importanti relazioni tra intonazione e accento; la stessa trascrizione dei fatti prosodici proposta da Jones ne è testimone. Le sillabe accentate sono infatti indicate nel rigo da grossi punti collocati sulla curva intonativa, generalmente all'inizio della curva stessa. In tal modo, le curve prive di punti stanno a indicare la presenza di sillabe non accentate.

Tornando ora alla definizione di intonazione sopra riportata, si noti come questa interessi i suoni sonori e non quelli sordi, i quali risultano comunque essere in numero molto esiguo nella produzione inglese orale (circa il 20% secondo Jones). Essa può essere ascendente (*rising intonation*), discendente (*falling intonation*) oppure lineare (*level intonation*). Nei primi due casi sarà rappresentata da curve poste sopra ogni sillaba scritta secondo la corretta trascrizione fonetica, nel terzo caso da un sistema di puntini, più piccoli rispetto ai punti grossi che indicano gli accenti. Tali segni saranno collocati in un rigo composto di tre sole linee (e due relativi spazi), destinate a rappresentare i tre toni della voce, quello alto, quello medio e quello basso. Prima di giungere alla definizione dell'intonazione inglese secondo Jones, ci pare tuttavia indispensabile aprire una parentesi sugli studi di Armstrong e Ward, a cui lo studioso londinese fa riferimento per una completa trattazione teorica dell'argomento.

### 3. *I due Tunes della lingua inglese*

Nel 1926 Lillias Armstrong e Ida Ward, allieve di Jones e ricercatrici presso lo University College di Londra, dedicano al loro maestro un lavoro sull'intonazione decisamente innovativo e destinato ad avere grande influenza in ambito didattico<sup>34</sup>. Si tratta dello *Handbook of English Into-*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>34</sup> L.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit. L'intento eminentemente didattico è esplicitato a più riprese nel corso dell'opera (tre quarti del volume sono del resto dedicati a esercizi di pratica orale per un corretto uso dell'intonazione e degli accenti in inglese). Citiamo di seguito alcuni passi indicativi della sensibilità delle Autrici per le difficoltà dell'apprendente la lingua straniera, oltre che per i problemi connessi con la metodologia della ricerca linguistica; si noti l'estrema attualità di tali affermazioni. «Intonation as an element of speech has been generally neglected or left to chance in the teaching and learning of a foreign language. It has been expected that a student living in a foreign country would gradually 'pick up' the

*nation*, che le Autrici scrissero a conclusione dell'analisi di un corpus orale di testi registrato. Come esplicitato nella *Prefazione* al volume, lo studio del materiale autentico si fondò solamente su osservazioni personali, senza l'influenza di alcun altro lavoro precedente in materia di intonazione inglese<sup>35</sup>. In realtà il sistema di notazione dello *Handbook* riprende quello usato da Herman Klinghardt<sup>36</sup>, con qualche modifica di carattere grafico relativa alla rappresentazione delle sillabe accentate e non: le prime sono indicate con linee, le seconde con punti, secondo una distinzione assente nell'opera tedesca.

È proprio in un susseguirsi di punti e di linee che si presenta la trascrizione data nello *Handbook*: tali punti e linee riempiono lo spazio tra due righe, le quali rappresentano rispettivamente il tono di voce più alto e quello più basso. I punti indicano le sillabe non accentate, le linee quelle accentate; i due segni  $\}$  e  $\}$  mostrano rispettivamente che il tono scende oppure sale a partire dalla sillaba che porta tale segno. Anziché frammentare ogni frase in più livelli o in più componenti e anziché presentare un numero infinito di possibili contorni intonativi e di possibili combinazioni dei contorni medesimi, le Autrici si limitano a postulare l'esistenza di due toni fondamentali per la lingua inglese e ad analizzarne le eventuali modificazioni<sup>37</sup>.

Lo studio della medesima si articola in due sezioni, dedicate rispettivamente all'analisi del *Tune One* e all'analisi del *Tune Two*. Per ognuno

correct intonation. But in practice this does not often happen» (L.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit., p. 1). E ancora: «If students realized that correct speech melody is as important as correct speech sounds, they would devote more time and energy to this essential characteristic of our language» (*ibidem*). Circa la relazione tra accento e intonazione in inglese: «For practical purposes, [...] the student will do well remember that if the intonation is right, the stress does not greatly matter, for the result is English; whereas the stress can be right and the intonation wrong, and the result is not English» (*ibid.*, p. 3).

<sup>35</sup> Cfr. *ibid.*, p. IV: «In preparing this book we have purposely avoided consulting any other works on English Intonation, and have made our analysis from personal observations only». Il corsivo è nostro.

<sup>36</sup> H. Klinghardt, *Sprechmelodie und Sprechtakt*, cit.; H. Klinghardt - G. Klemm, *Übungen in Englischen Tonfall*, cit. È a quest'ultima opera in particolare che le due Autrici fanno riferimento: in realtà Klinghardt si ritiene debitore di tale metodo di trascrizione a Daniel Jones (cfr. la Prefazione alla seconda edizione), al cui *Intonation Curves* l'Autore tedesco si ispira per la stesura di alcuni esercizi. Per alcuni aspetti tuttavia, Armstrong e Ward riprendono anche un altro lavoro, della scuola britannica, più volte citato da Jones in *An Outline*: si tratta del contributo di H.O. Coleman, *Intonation and Emphasis*, cit.

<sup>37</sup> La definizione di intonazione data nell'opera è la seguente: «By intonation, we mean the rise and fall of the pitch of the voice when we speak» (L. Armstrong - I. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit., p. 1).

dei due toni sono considerati casi di *unemphatic sentences* e *emphatic sentences*<sup>38</sup>.

### 3.1. *Tune I (falling)*

Il primo tono consiste in una sequenza di sillabe accentate in scala discendente: è a partire dall'ultima sillaba accentata che la curva intonativa si abbassa. I suggerimenti a scopo didattico<sup>39</sup> dati dalle Autrici su questo primo punto sono riassumibili in quattro punti:

- 1) L'andamento intonativo delle sillabe non accentate iniziali può essere indifferentemente ascendente, discendente o lineare, fino alla prima sillaba accentata;
- 2) è a partire dall'ultima sillaba accentata che l'intonazione è discendente;
- 3) nel passaggio da una sillaba accentata a quella seguente all'interno della frase l'intonazione può rimanere lineare, oppure essere ascendente o discendente (questo in genere solo a indicare sorpresa, entusiasmo, gioia). L'andamento intonativo delle due ultime sillabe accentate è invece determinante, poiché è nel passaggio tra le due che la curva diventa discendente;
- 4) le sillabe finali di frase non accentate devono seguire l'andamento discendente dell'ultima sillaba accentata che le precede<sup>40</sup>.

Il *Tune I* è pertanto quello tipico delle asserzioni (*ordinary, definite, decided statements*)<sup>41</sup>, delle domande in *wh*-<sup>42</sup>, degli imperativi che esprimono ordine-comando<sup>43</sup>, delle esclamazioni<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Secondo la definizione data dalle due Autrici, nella prima categoria rientrerebbero gli enunciati in cui «the two tunes are used in their simplest form», nella seconda quelli in cui «the intonation expresses a special meaning in the speaker's mind» (*ibid.*, p. 4). Per un'analisi dei due *tunes* si veda anche: C.A. Bodelsen, *The Two English Intonation Tunes*, «English Studies», 25, 1943, pp. 129-138.

<sup>39</sup> Nel testo le Autrici si rivolgono a un ipotetico studente di lingue come interlocutore.

<sup>40</sup> Per esempi relativi alle quattro osservazioni da noi riportate cfr. *ibid.*, pp. 5-6.

<sup>41</sup> Gli esempi per tale gruppo di enunciati sono i seguenti: «We did what we were told», «Tomorrow», «In a minute» (*ibid.*, p. 10). Ricordiamo che tutti gli esempi sono dati nel testo in trascrizione fonetica e sono accompagnati dalla rappresentazione dei tratti prosodici: per problemi di grafica, tuttavia, nelle note riporteremo solo il testo scritto.

<sup>42</sup> Alcuni esempi dal testo: «Where?», «What for?», «What can you see?», «What's your name, my good madam?» (*ibidem*). Le Autrici si contraddicono su questo punto, notando che «questions requiring the repetition of an answer other than 'yes' or 'no' are said with *Tune 2: when are you going to do it?* [You have told me once, but I have forgotten.], *how many miles is it?* [Tell me again: I didn't catch what you said.]»

3.2. *Tune II (rising)*

La prima osservazione relativa al *Tune I* è valida anche per il *Tune II*: quest'ultimo tuttavia assume, sempre a partire dall'ultima sillaba accentata, andamento ascendente. È più difficile in questo caso definire esattamente in quali tipi di frasi il *Tune II* viene utilizzato. Leggiamo nel testo:

This Tune [II] is used [...] in sentences in which the statement made is not so definite as in the case of *Tune I*. Either something in the mind of the speaker is implied but not stated, or the way is left open for further comment on the part of the speaker or hearer. Unless emphasis is used such a sentence gives the impression of indifference or casualness; the speaker shows little enthusiasm and not much feeling. For this reason complete statements of the above type are not so frequently pronounced with unemphatic as with emphatic *Tune II*<sup>45</sup>.

(*ibidem*). Esse giustificano più oltre nell'opera la loro tesi, includendo tali interrogative tra i casi di 'emphatic questions' (*ibid.*, p. 62). L'assunzione di un'intonazione discendente o ascendente per le domande in *-wh* è comunque un problema di vecchia data: si pensi alle osservazioni sull'argomento fatte, nel lontano 1635, da Charles Butler, il quale sottolineava che la frase interrogativa in inglese richiede normalmente un tono ascendente, eccetto il caso di domande introdotte da *who, what, where, when, why*, che richiedono una risposta diversa dal *yes* oppure *no* (cfr. Ch. Butler, *English Grammar* (1635), Niemayer, Halle 1910, p. 316). L'attribuzione di un tono discendente o ascendente per le domande in *-wh* è in definitiva assai discutibile. Segnaliamo tre contributi in cui la tesi di Armstrong e Ward su questo punto è esplicitamente ripresa e nuovamente discussa: H.N. Coustenoble, I.L. Armstrong, *Studies in French Intonation*, Heffer, Cambridge 1934, p. 14 («Use of the falling intonation in English»); W.S. Allen, *Living English Speech*, Longmans, Green & Co., London 1954, p. 43 («Tune I, Question-Word Formation»); J.D. O'Connor, *A Course of English Pronunciation*, J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1954, p. 91; G. Faure, *Recherches sur les caractères et le rôle des éléments musicaux dans la prononciation anglaise*, Thèse Principale pour le Doctorat ès Lettres, Didier, Parigi 1962, pp. 17-18, p. 316 e p. 332; K. Pike, *The Intonation of American English*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1945, pp. 163-167.

<sup>43</sup> I due esempi dati nel testo – sempre in trascrizione fonetica – sono i seguenti: «Open the door» e «Read the first paragraph» (L.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit., p. 10).

<sup>44</sup> Ancora due esempi dal testo: «What a cold day!» e «Welcome home again!» (*ibidem*). Anche per gli imperativi di comando e per le esclamazioni, come per le domande in *WH-*, non è in realtà sufficiente parlare di intonazione discendente. Riportiamo una nota delle Autrici al riguardo: «Commands and exclamations could be classified under emphatic intonation, and as a matter of fact, they generally are emphatic. But it is often possible to say them without more emphasis than is usual in an ordinary statement» (*ibidem*).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 20.



È tuttavia possibile affermare, secondo le Autrici, che esistono almeno tre casi d'uso certi di tale tono: le *yes/no questions*<sup>46</sup>, le *polite request*<sup>47</sup> e le frasi incomplete. Armstrong e Ward riconobbero, a lavoro ultimato, l'incompletezza della loro teoria, consapevoli di non avere considerato molte varianti intonative<sup>48</sup>. La loro opera non può essere considerata un punto di riferimento teorico per gli studi sull'intonazione inglese, bensì un buon manuale scritto a intento eminentemente didattico: qualsiasi analisi più dettagliata sul fenomeno intonativo sarebbe stata, nel caso di un'opera destinata all'insegnamento dell'inglese agli stranieri, troppo complicata.

In alcuni punti della trattazione, tuttavia, i contenuti possono sembrare ipersemplicati. È quanto David Crystal rimprovera alle Autrici, e con esse a tutti gli studiosi di prosodia che per molto tempo hanno mascherato una certa superficialità nelle loro analisi con la scusa di dover creare opere fruibili in ambito didattico, quasi che la didattica delle lingue non richiedesse una specifica metodologia di ricerca, di analisi e di sintesi dei dati, fondata su profonde e consolidate basi teoriche<sup>49</sup>. Se le critiche di Crystal sono per molti aspetti valide (si pensi, per esempio, alle discutibili affermazioni di Armstrong e Ward circa l'intonazione delle domande inglesi), riteniamo tuttavia più esauriente l'opinione di Pike al riguardo, il quale identifica gli aspetti positivi del loro contributo, sostenendo che:

<sup>46</sup> Due esempi (dati nel testo in trascrizione fonetica): «Are you quite sure?», «Can't you see it?». Si noti tuttavia l'osservazione delle Autrici: «*Certain questions requiring the answer 'yes' or 'no', however, take the intonation of Tune 1. These are generally in the nature of a statement or command, though questions in form: 'Have you been to the zoo?' [= Tell me if you have been to the zoo], 'Do you understand it now?' [= You ought to understand it now], 'Well, can I have the Times?' [= Give me the Times]*» (*ibid.*, p. 21. Il corsivo è nostro).

<sup>47</sup> Le Autrici sottolineano la differenza tra l'imperativo espressione dell'ordine e del comando (tipico del *Tune 1*) e quello che esprime una richiesta, attraverso i due esempi: «Ring me up at eleven» e «Will you pass the salt, please?», pronunciabili con entrambe le intonazioni ma destinati a esprimere significato diverso nei due casi (*ibid.*, p. 22).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>49</sup> D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, pp. 2-3: «[...] the demands of English-language teaching in the early decades of this century produced partial descriptions which, in absence of sufficient theoretical and descriptive research, regularly involved oversimplification and misinterpretation. [...] Misleading, impressionistic statements about specific intonation patterns are the most obvious and widespread result of this neglect [...]. Such statements usually imply the existence of statistical support [...], but in fact would seem to be based largely or totally on an unscientific impressionism that all too often results in oversimplification of a complex linguistic situation, or in partial truth - which, as is well known, the student-teacher too readily generalizes»

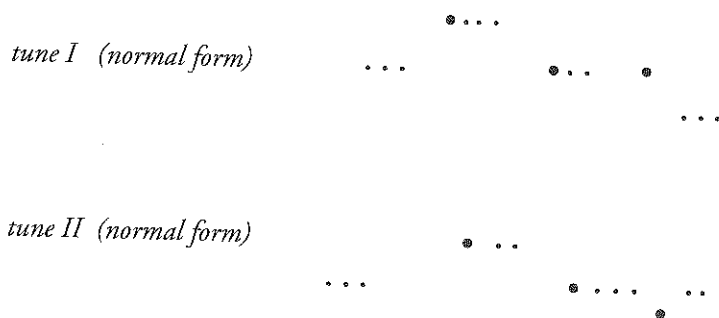
The analysis of Armstrong and Ward is valuable, in that it emphasizes the presence of some underlying resemblance of meaning or usage in all rising pitch contours - otherwise it would be impossible for foreigners, by using just one rising tune, to get anything approximately acceptable to us as native speakers of the language. The same is true of falling pitches<sup>50</sup>.

### 3.3. Funzioni dei due *Tunes*

Il sistema di analisi dell'intonazione delle due Autrici ricevette comunque ampio consenso se, a pochi anni di distanza, Jones decise di adottarlo e divulgarlo in *An Outline*, anziché proseguire secondo la metodologia ideata in *Intonation Curves*. In *An Outline*, infatti, l'Autore descrive i due *tunes* in modo molto simile a quello adottato nello *Handbook*, sia dal punto di vista teorico sia nelle applicazioni corrispondenti a ciascuno di essi. Il testo di Jones risulta tuttavia più ricco di esempi significativi per ogni caso e più attento al comportamento delle sillabe non accentate all'interno di un contorno intonativo, aspetto questo spesso sottovalutato dalle Autrici britanniche<sup>51</sup>.

Dal punto di vista teorico, anche Jones parla di due schemi intonativi, rappresentabili graficamente nei due modi seguenti<sup>52</sup>:

Figura 1 - I due schemi intonativi secondo Jones



<sup>50</sup> K.L. Pike, *The Intonation of American English*, cit., p. 7. Pike tuttavia riconosce alcuni difetti all'opera: «In the analysis of Armstrong and Ward, the setting up of two tunes, even with their modifications, proves insufficient to symbolize adequately (i.e. structurally) the intricate underlying system of contours in contrast one with another» (*ibid.*, p. 8).

<sup>51</sup> Cfr. D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., pp. 286-287.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 279.

Come già notato in precedenza, Jones ricorre, rispetto alla trascrizione tra due linee di Armstrong e Ward, a un rigo di tre linee, le quali rappresentano rispettivamente il tono di voce più alto, quello più basso e quello intermedio tra i due. All'interno del rigo compaiono solo punti, ciascuno corrispondente a una sillaba (i punti piccoli coincidono con le sillabe non accentate, quelli grossi con quelle accentate), e curve, che indicano l'intonazione ascendente o discendente.

Per il *Tune I*, caratterizzato da intonazione finale discendente, l'Autore individua le seguenti caratteristiche:

- le sillabe iniziali non accentate sono pronunciate tutte più o meno su uno stesso tono, abbastanza basso;
- le sillabe accentate formano una sequenza di punti discendenti: la prima di esse si trova normalmente nello spazio più alto del rigo, l'ultima nello spazio inferiore;
- quando c'è più di una sillaba accentata, la curva discendente inizia sull'ultima di queste nel punto più vicino a quello in cui si trovano le sillabe non accentate e finisce al limite più basso del rigo;
- le sillabe non accentate collocate tra sillabe accentate ne seguono lo stesso tono, eccetto il caso di quelle che si trovano in fine di frase, dopo l'ultima sillaba accentata;
- le sillabe finali non accentate sono pronunciate con un tono molto basso<sup>53</sup>.

Per il secondo tipo si possono presentare quattro osservazioni:

- come per il *Tune I*, le sillabe iniziali non accentate sono pronunciate tutte più o meno su di uno stesso tono, abbastanza basso;
- quando c'è più di una sillaba accentata, la prima ha un tono più alto, l'ultima più basso; quelle, accentate e non, che si trovano tra le due formano una sequenza discendente;
- le sillabe non accentate che seguono l'ultima sillaba accentata formano una sequenza ascendente;
- il tono dell'ultima sillaba accentata è normalmente più basso di quello delle sillabe iniziali non accentate<sup>54</sup>.

Tutte queste osservazioni, tuttavia, si possono limitare solo alle 'normali' realizzazioni dei due toni, quelle cioè che rientrano nei casi d'uso previsti da Armstrong e Ward<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Cfr. *ibid.*, p. 282.

<sup>54</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 285-286.

<sup>55</sup> Li ricordiamo brevemente: le asserzioni (*ordinary, definite, decided statements*), le domande in *-wh*, gli imperativi che esprimono ordine-comando e le esclamazioni per il *tune I*; le *yes/no questions*, le *polite requests* e le frasi incomplete per il *tune II*.

#### 4. *Problemi connessi con l'assunzione di due toni*

Il primo aspetto dell'intonazione che Jones approfondisce, andando oltre la semplice distinzione tra i due toni, è quello dell'enfasi. Egli più volte nella sua opera ha sottolineato il ruolo delle diverse componenti prosodiche nel determinare effetti di prominence. Parlando della natura dell'accento, egli ricordava:

The prominence of a given sound may be increased or diminished by means of any one of the three sound-attributes, length, stress, or intonation, or by combination of these<sup>56</sup>.

In effetti, i fenomeni di allungamento, di intensità e i fatti melodici in generale sono direttamente connessi con l'espressione dell'enfasi<sup>57</sup>.

Special prominence may be given (1) by increasing the length of one or more sounds, (2) by increasing the stress of one or more syllables, (3) by using special kinds of intonation, or by combinations of these means. [...] Of the above-mentioned methods of effecting prominence intonation is the most important, it is generally, though not necessarily, combined with extra strong stress on the emphatic word<sup>58</sup>.

Esistono tuttavia due tipi di enfasi, una definita per contrasto e l'altra per intensità<sup>59</sup>. La prima è quella attraverso la quale:

- a) si mette in opposizione una parola con un'altra espressa (e semplicemente implicata) in precedenza, oppure
- b) si introduce un'idea nuova.

L'enfasi per intensità invece serve a esprimere con particolare forza le qualità della parola messa in evidenza. È il caso di esclamazioni come la

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>57</sup> Cfr. L. Canepari, *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino 1979, p. 110: «Si parla [...] dell'enfasi data soprattutto aumentando l'intensità articolatoria [...], la durata della sillaba accentata ed eventualmente facendo subire alla tonalità della sillaba stessa uno sbalzo in alto, o meno spesso in basso, e lasciando più o meno inalterato il resto dell'enunciato».

<sup>58</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 297.

<sup>59</sup> Cfr. H.O. Coleman, *Intonation and Emphasis*, «Miscellanea Phonetica I to Commemorate the 25th Year of 'Le Maître Phonétique'», International Phonetique Association, University College, Londra 1914, par. 6. Per una definizione di *enfasi per contrasto* (o *di contrasto*) e per un'analisi del concetto di contrasto applicato alla lingua italiana si veda L. Canepari, *Introduzione alla fonetica*, cit., pp. 109-111: l'Autore riprende il problema definendolo negli stessi termini usati da Jones, intendendo tuttavia per *enfasi* ciò che Jones definisce *enfasi per contrasto*, opposta al *contrasto* vero e proprio.

seguinte: *it's enormous!*, in cui l'innalzamento del tono sulla 'o' di *enormous* serve ad accentuare l'idea di grandezza<sup>60</sup>.

I fenomeni di *prominence* non sono tuttavia sufficienti, secondo Jones, a spiegare alcuni particolari contorni intonativi, i quali non rientrano in nessuna delle categorie d'uso finora incontrate. Si pensi, a titolo esemplificativo, a due casi particolari:

- a) le parentetiche o incidentali: si tratta di frasi prive di particolare intonazione, che condividono di conseguenza l'intonazione che la proposizione principale avrebbe comunque avuto. Pertanto, una parentetica posta in chiusura di un enunciato ne segue la curva discendente o ascendente fino all'ultima sillaba accentata (un esempio per ciascuno dei due casi: «*He's gone home, I think*», con intonazione finale discendente; «*Are you going away? He asked*», con intonazione ascendente);
- b) le esclamazioni: normalmente assumono l'intonazione della frase completa della quale costituiscono l'equivalente (per esempio: «*Glad!*» che sta per «*I'm glad of it!*»)<sup>61</sup>.

##### 5. *Insegnamento dell'intonazione inglese a stranieri: problemi e prospettive*

Il lavoro di Jones in materia di intonazione potrebbe essere considerato già fino a questo punto più che esauriente. Tuttavia l'analisi non sarebbe completa se fosse trascurato un aspetto che stava tanto a cuore al Jones che abbiamo definito, in apertura al capitolo, educatore oltre che ricercatore: la didattica dell'inglese lingua straniera. In *An Outline* egli dedica un intero capitolo all'analisi delle *Incorrect Forms of Intonation Heard from Foreign Learners*, con l'intento di fornire al discente straniero un utile strumento di riflessione sul proprio sistema prosodico e su quello della lingua inglese.

Già Armstrong e Ward avevano sottolineato quanto fosse importante per un parlante straniero imparare a usare correttamente l'intonazione e gli accenti. In una nota relativa all'apprendimento della lingua inglese da parte di parlanti tedeschi, leggiamo:

A German who speaks English very well was not understood by a bus conductor when he asked for a ticket to Queen's Lane with the stress and

<sup>60</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 309. Per altri esempi e casi particolari di intonazione cfr. anche *ibid.*, p. 314.

<sup>61</sup> Gli esempi sono di Daniel Jones, in *ibid.*, pp. 316-317.

intonation Queen's Lane ↓, instead of Queen's Lane ↑, although his sound were perfect. This shows the important part that these two elements of speech – stress and intonation – play not only in a 'good' accent but in making for mere intelligibility<sup>62</sup>.

Anche Jones ritrova nei parlanti madre-lingua tedeschi difetti relativi allo scorretto uso degli accenti e dell'intonazione, ma la sua analisi è più raffinata. Egli nota la loro frequente difficoltà nell'applicazione del *Tune II*, dovuta al fatto che pronunciano l'ultima sillaba accentata su un tono troppo alto, e quindi tendono a mantenere le sillabe non accentate che la seguono allo stesso tono. Viceversa, per il *Tune I* essi spesso tendono a pronunciare le sillabe accentate su un tono più basso rispetto a quello normalmente richiesto.

Tuttavia egli non si limita all'analisi contrastiva tedesco-inglese, bensì la estende allo studio del francese e del norvegese. Per il francese si verifica il fenomeno contrario rispetto al tedesco: il parlante francofono tende a creare continui effetti di enfasi, accentando spesso anche le sillabe finali non accentate. Quanto al norvegese, la maggiore difficoltà riguarda il *Tune I*, nel quale spesso il parlante ricorre a un tono molto alto per le sillabe finali non accentate, normalmente pronunciate su un tono basso.

L'analisi di Jones si conclude con un fondamentale consiglio pratico, per un buon insegnamento e apprendimento dell'intonazione di una lingua straniera: esercitare una pratica lenta e paziente, avendo ben presenti le regole studiate in sede teorica. Poiché inoltre le caratteristiche dei due *Tunes* sono più facilmente riconoscibili in frasi composte da molte sillabe, egli consiglia di partire dall'analisi di frasi lunghe per arrivare volta per volta a frasi sempre più brevi<sup>63</sup>.

\* \* \*

La nostra riflessione sul contributo di Jones ci riporta a questo punto alle considerazioni sul maestro londinese fatte dal suo allievo e discepolo David Abercrombie, il quale, ricordando le faticose lezioni sul siste-

<sup>62</sup> I.E. Armstrong - I.C. Ward, *Handbook of English Intonation*, cit., p. 3, n. 2.

<sup>63</sup> D. Jones, *An Outline of English Phonetics*, cit., p. 279: «These tunes may be spread over a large number of syllables, or they may be compressed into smaller spaces [...]. When the tunes are applied to small groups of syllables or to the extreme case of monosyllables, several of those features disappear. I find it therefore a good plan in teaching English intonation to start with the intonation of long sentences and proceed subsequently to the intonation of short sentences».

ma delle Vocali Cardinali seguite allo University College, ancora una volta presenta un'immagine di Jones docente, prima che ricercatore:

I was taught the Cardinal Vowels by Jones himself, and it was a lengthy and painful process [...]. Once I had learnt the Cardinal Vowels from Jones, other members of staff [...] taught me how to use them as a descriptive technique [...]. I was taught to use them proprioceptively, and I think that is how everyone used them at the time<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> D. Abercrombie, *Daniel Jones's Teaching*, cit., p. 40.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2001  
Arti Grafiche Tibiletti s.n.c. - Azzate (Varese)