

DUE CODICI A CONFRONTO

Atti del Congresso
Comparing codes: Italian vs English

Per un'analisi contrastiva
dei sistemi linguistici inglese e italiano

(Brescia, 28-30 marzo 1996)

a cura di

Gianfranco Porcelli

Maria Luisa Maggioni, Paola Tornaghi

Editrice La Scuola

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.809506, e-mail aidro@iol.it

© Copyright by Editrice La Scuola, 2002

Stampa Officine Grafiche «La Scuola», Brescia

ISBN 88 - 350 - 1339 - 9

INDICE

G. PORCELLI <i>Presentazione</i>	5
L. ANDERSON L'acquisizione fonologica in inglese L2 in prospettiva pedagogica	7
F. HOTIMSKY Tecniche di correzione fonetica	33
A. ZANOLA MACOLA I tratti prosodici: prospettive glottodidattiche di analisi	49
A. CAIMI Topicalizzazione e focalizzazione	73
P. GIUNCHI I verbi ergativi in inglese	89
L. MERLINI BARBARESI Morfopragmatica: due paradigmi morfologici a confronto	109
M.L. MAGGIONI La metafora zoomorfa in inglese e in italiano	141
L. PINNAVAIA Contrastive lexicography and idiomatic expressions	163
P. BIANCOLINI DECUYPÈRE I complimenti: tra convenzione e originalità	201
M. BONDI Discorso scientifico e insegnamenti linguistici: l'inglese delle scienze sociali in una prospettiva di confronto	211

- M. GOTTI
Anomalie d'uso nei linguaggi specialistici inglesi: motivazioni
pragmatiche ed implicazioni didattiche 229
- L. JOTTINI
L'inglese giuridico delle comunità europee 247
- P. TORNAGHI
Tra lessico e semantica: il ruolo del latino nella storia della lingua
inglese 299
- G. GAGLIARDELLI
Dal meno fattuale al più fattuale: una tendenza trans-categoriale in
inglese? 333
- N. MESSORA
Esperienze di redazione di grammatiche pedagogiche: il linguaggio
grammaticale inglese nelle grammatiche di italiano per anglofoni 351
- G. PORCELLI
L'analisi contrastiva e le tecniche di verifica del profitto 379
- R. SALVI
Percorsi di parole e dizionari 393
- G. GARZONE
The Sound System of English: didattica degli aspetti fonetici e fonologici
della lingua straniera e ipertesto 411
- F. SANTULLI
The sound system of English: osservazioni sulla didattica della fonetica 437

I TRATTI PROSODICI: PROSPETTIVE GLOTTODIDATTICHE DI ANALISI

di Annalisa Zanola Macola

Scopo primario della ricerca qui presentata è quello di contribuire a una definizione di didattica dei tratti prosodici. Nella convinzione che una prospettiva diacronica di analisi sia fondamentale per realizzare tale indagine, ci si soffermerà sui metodi e sugli approcci didattici che ci hanno preceduto, poiché essi hanno lasciato molti suggerimenti circa la realizzazione di una "buona" didattica della prosodia. Numerosi spunti proverranno dai metodi diretti (Palmer, Sweet, Jones), quindi da Robert Lado, dagli approcci nozionali-funzionali fino alla glottodidattica umanistica.

Il percorso diacronico così seguito porterà alla luce, in realtà, l'esistenza di una pratica didattica specifica per la prosodia inglese ben antecedente anche la nascita dei metodi diretti: si trovano infatti interessanti suggerimenti in materia in trattati di area anglofona della fine del Cinquecento (John Hart), della metà del Seicento (Charles Butler), del Settecento (Steele, Sheridan, Walker), fino ai manuali ottocenteschi della scuola degli *American Elocutionists*. L'insegnamento della prosodia ha, quindi, una lunga e illustre storia, dalla quale gli studi presenti devono ancora abbondantemente attingere, nella consapevolezza che il passato ci ha dato esempi di "buone teorie", centrate sui bisogni di chi impara la lingua straniera.

1. *La didattica della prosodia*

Le componenti prosodiche (accenti, pause, opposizioni quantitative, intonazione) sono indici variabili nella produzione orale ma sono fondamentali per la buona riuscita del proprio messaggio. La quotidiana pratica oratoria, sperimentata da chiunque in qualità di parlante o di ascoltatore, ci dice molto al riguardo: la velocità dell'esposizione (con relative sottolineature, incisi, accelerazioni, decelerazioni), i contorni intonativi che veicolano le reali intenzioni comunicative (inferendo atteggiamenti ironici, di indifferenza, di interesse), lo spostamento di accenti, ed infine le pause si sovrappongono al testo e lo caricano di infiniti significati. A dimostrazione di quanto affermato, vi è un esempio, tra i molteplici creati per la lingua francese, coniato da un grande maestro di intonazione inglese, Georges Faure:

La soeur de Jacques, Laval et vous
La soeur de Jacques Laval et vous
La soeur de Jacques, la valez-vous?
La soeur de Jacques Lavallée? Vous?
La soeur de Jacques, l'avalez-vous?

La sequenza verbale proposta dall'autore nel 1961, in occasione del Congresso Internazionale di Fonetica di Helsinki¹, vuota di contenuto specifico in assenza di tratti prosodici, diventa in realtà assai significativa nelle cinque realizzazioni date.

La produzione orale è veicolata in modo determinante dalle componenti prosodiche. Gli ingredienti sonori di intensità, frequenza e durata, in tutte le loro possibili combinazioni, si distribuiscono all'interno della

¹ G. Faure, *L'intonation et l'identification des mots dans la chaîne parlée*, in AA.VV., *Proceedings of the 4th International Congress of Phonetic Sciences*, s.e., Helsinki 1961, pp. 598-609. Sono riportati di seguito altri due esempi significativi, tratti dallo stesso contributo: "Mais oui mon cher, réellement!" opposto a "Mais oui mon cher Rey, elle ment!"; "Elle est maladroite" opposto a "Elle est mal, à droite". La funzione distintiva svolta dalle componenti prosodiche è ben individuabile, secondo Faure, negli esempi che abbiamo riportato. In essi si determina una segmentazione lessicale suscettibile, attraverso spostamenti, di fare comparire parole completamente diverse (cfr. G. Faure, *Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques*, in P. Léon, G. Faure, A. Rigault, *Prosodic Feature Analysis/Analyse des faits prosodiques*, Studia Phonetica 3, Didier, Ottawa 1970, pp. 93-108).

catena sonora e, secondo modalità diverse, tipiche di ogni lingua, finiscono col creare un ambiente acustico particolare, uno spazio sonoro peculiare di ogni lingua. Ciò fa sì che si creino stereotipi per ogni idioma: l'inglese avrebbe, secondo molti parlanti francofoni, un "accento" tipico, quello del clown o quello dello snob; il tedesco sarebbe la lingua dei cattivi nei film americani; il francese rappresenterebbe la lingua "sexy", l'italiano la lingua del mafioso, e così via². Si tratterebbe di *clichés*, di mode culturali che cambiano velocemente (si pensi al fatto che l'accento russo sostituì quello tedesco nei film americani al tempo della guerra fredda) ma sono vive, e costituiscono una realtà molto forte nella mente dei discenti. Sono, in buona parte, effetti creati dalle componenti prosodiche.

Elisabeth Lhote ha definito tali effetti, usando una metafora, *paysage sonore* di una lingua³. Ogni parlante si muove con facilità all'interno del paesaggio sonoro proprio della sua prima lingua, mentre deve familiarizzare con uno che gli è estraneo, deve imparare a orientarvisi e ad interpretarne correttamente gli spazi pieni e vuoti attraverso l'uso – consapevole e non – di componenti segmentali e sovrasegmentali che non sono necessariamente identiche a quelle a cui egli ricorre nella sua lingua materna. Ivan Fónagy ci insegna, a questo proposito, che le variazioni della frequenza fondamentale tipiche del fenomeno intonativo si riflettono nella coscienza del parlante sotto forma di un movimento virtuale: il tono si proietterebbe nello spazio e salirebbe con una frequenza crescente, per poi scendere con una frequenza discendente⁴. La scelta di linee ascendenti e discendenti per la trascrizione dell'intonazione, così come di tratti indirizzati verso l'alto o verso il basso per gli accenti acuti e gravi non sarebbe pertanto casuale. Già Aristoxene, del resto, parlava al riguardo di movimento spaziale dei suoni⁵.

² La riflessione sugli stereotipi tipici di ogni lingua è di Pierre Léon, nel volume: P. Léon, *Précis de phonostylistique*, Nathan, Paris 1993, pp. 232- 236.

³ E. Lhote, *A la découverte des paysages sonores des langues*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Belles Lettres, Paris 1987; cfr. anche E. Galazzi, C. Jullion, *Rôle de la phonétique dans un cursus scientifique*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Economia, Trento 1995.

⁴ I. Fónagy, *La métaphore en phonétique*, Studia Phonetica 16, Didier, Ottawa 1979, p. 22.

⁵ *Ibidem*.

La prosodia disegna nella mente del parlante e dell'ascoltatore dei movimenti spaziali, ed orienta le abitudini del parlante create dalla lingua materna nel suo comportamento uditivo generale. Insegnare la prosodia significherà guidare l'allievo verso un paesaggio sonoro che non necessariamente gli è familiare; paesaggio entro il quale, probabilmente, egli non è in grado di muoversi se non guidato dal docente o da un parlante nativo di tale lingua straniera.

2. Storia di una didattica della prosodia: dai metodi diretti agli approcci umanistici

È legittimo a questo punto chiedersi quale attenzione sia stata prestata finora, nella storia della glottodidattica, a tale "iniziazione" del discente al paesaggio sonoro di una lingua come l'inglese. In altre parole, ci si domanda che ruolo abbia assunto l'insegnamento della prosodia nel quadro globale dei metodi e degli approcci glottodidattici. Esiste o è mai esistita un'autentica *didattica della prosodia*?

2.1. Pare che la prima formulazione teorico-pratica in materia ci venga dai metodi diretti, da Harold Palmer in particolare, e prima di lui da Daniel Jones e Henry Sweet. È Palmer per primo che, in qualità di insegnante di lingua inglese in Giappone dal 1922 al 1936, sente più che mai l'urgenza di una formulazione teorica del problema e di esercitazioni create ad hoc per i suoi studenti. Risalgono proprio agli anni di lavoro in Oriente alcuni volumi cardine per la storia degli studi sull'intonazione: *English Intonation with Systematic Exercises* (1922) e *A New Classification of English Tones* (1933)⁶ – nonché la celebre *Grammar of Spoken English*, pubblicata per la prima volta nel 1924⁷.

Il contributo di Palmer in materia fu fondamentale, sia per i suoi contemporanei sia per i suoi successori. Da un lato egli segnò una svolta

⁶ H. E. Palmer, *English Intonation with Systematic Exercises*, Heffer & Sons, Cambridge 1924; Id., *A New Classification of English Tones*, Institute for Research in English Teaching, Tokio 1933.

⁷ Id., *A Grammar of Spoken English, on a Strictly Phonetic Basis*, Heffer & Sons, Cambridge 1924.

negli studi sull'intonazione, rispetto a chi lo aveva preceduto, considerando per primo l'intonazione come *unità funzionale* costituita da tre componenti (una *testa*, un *nucleo* ed una *coda* eventuale), ciascuna dotata di un ruolo specifico; d'altro lato egli rappresentò il punto di riferimento per chi – nei decenni che seguirono – trattò di intonazione, condividendo o disapprovando i suoi metodi di analisi e insegnamento dei tratti prosodici⁸. Circa vent'anni dopo la pubblicazione del primo volume sull'intonazione di Palmer, l'americano Kenneth Pike ne apprezzò il carattere innovativo sottolineando come il collega britannico fosse riuscito per primo ad ideare un metodo di analisi scientifico dell'intonazione⁹. Palmer proponeva infatti di sezionare una frase in più parti, ciascuna delle quali assumeva un ruolo ben definito nella realizzazione dell'intera curva intonativa: analizzare il tutto voleva dire fare un'analisi dettagliata delle parti. Pike riconobbe in realtà nell'opera palmeriana molti punti di contatto con le teorie da lui elaborate in *Intonation of American English*, nonostante l'impostazione teorica dei due autori sia stata sempre considerata profondamente diversa. Infatti, la distinzione di Pike tra *contour* e *pre-contour* è molto vicina alla scansione palmeriana del contorno intonativo in nucleo e testa. Le due scuole di pensiero, quella di Palmer e quella di Pike, sono in realtà, secondo David Crystal, molto meno vicine di quanto Pike stesso voglia far credere¹⁰.

L'esperienza di Palmer sarebbe infatti sbocciata all'interno di un filone di studi di fonetica particolarmente sviluppato in area britannica, che ha una lunga storia ed un'illustre scuola di riferimento, nella quale metodi e tecniche erano tramandati dal maestro all'allievo e via via per-

⁸ Si veda a questo proposito il capitolo I.3 della tesi di Robert Ladd Jr (D.R. Jr Ladd, *The Structure of Intonational Meaning*, unpublished PhD Thesis, Cornell University 1978), dedicato al confronto tra i fondamenti di studio dell'intonazione secondo la scuola britannica e americana (pp. 13-26). A p. 14 si legge: "Since the mid-thirties, following Palmer 1922, it has become usual to divide the 'tune' into at least two parts, the part preceding the sentence stress (usually called 'the head') and the remainder, consisting of the 'nucleus' (the syllable with sentence stress) and optionally a 'tail' (any syllables after the sentence stress)".

⁹ K.L. Pike, *The Intonation of American English*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1945, p. 6.

¹⁰ D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, pp.47-48.

fezionate; quella di Pike avrebbe invece seguito una storia ben più recente, più vicina all'autodidassi¹¹. La portata didattica degli scritti di Palmer, relativamente allo studio della prosodia, è notevole: si pensi che solo a partire dal volume *English Intonation* in poi esistono nella storia esempi di *trascrizione intralineare* dei tratti prosodici, e non *interlineare*. Il metodo di trascrizione proposto da Palmer è dentro il testo, tra le righe scritte; non si trova sotto, sopra o a margine della versione scritta del testo. Tale espediente rese la comprensione e l'uso del metodo più accessibili a tutti, studiosi, docenti e discenti. Esso riscosse del resto grande successo, come dimostra il considerevole numero di seguaci della teoria di Palmer. I più noti sono: Kingdon, O'Connor, Arnold, Jassem e Schubiger¹².

Immediatamente prima di Palmer, e sempre nell'area dei metodi diretti, bisogna ricordare il lavoro di Henry Sweet, Daniel Jones, Lilius Armstrong e Ida Ward. Il fonetista Sweet lavorò intensamente sia ad un livello segmentale che sovrasegmentale di analisi della lingua inglese, ma le sue affermazioni non trovarono immediata approvazione tra i contemporanei¹³. L'argomento era ancora troppo nuovo, ma egli sentiva già, alla fine dell'Ottocento, l'urgenza di trattare delle componenti sovrasegmentali della lingua inglese a scopo didattico. Egli propose pertanto un approccio sintetico di analisi della lingua, lo studio del testo parlato, e non della parola isolata¹⁴. Nei suoi testi si parlerà pertanto di quantità (*lunghissimo, lungo, medio, breve, brevissimo*), di accento (*forte, medio, debole*), di intonazione¹⁵. Pike tuttavia fa notare che le osservazioni di Sweet in materia di prosodia non aggiungono molto di più a quanto, già

¹¹ Sulle due scuole di pensiero si veda in particolare *Ibidem*, pp. 36-40 e 44-55.

¹² R. Kingdon, *The Groundwork of English Intonation*, Longman, London 1958; J.D. O'Connor, *English Intonation*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma 1956; Id., G.F. Arnold, *Intonation of Colloquial English*, Longmans, London 1961; W. Jassem, *The Intonation of Conversational English*, Travaux de la Société des Sciences et des Lettres, Serie A, XLV, Varsavia 1952; M. Schubiger, *The Role of Intonation in Spoken English*, Heffer, Cambridge 1935; Id., *English Intonation, its Form and Function*, Max Niemeyer, Tübingen 1958.

¹³ H. Sweet, *A Handbook of Phonetics*, Clarendon Press, Oxford 1877; Id., *Primer of Spoken English*, Clarendon Press, Oxford 1890.

¹⁴ Id., *The Practical Study of Languages: A Guide for Teachers and Learners* (1899), Oxford University Press, London 1964.

¹⁵ Id., *A Primer of Phonetics* (1892), Clarendon Press, Oxford 1906.

nel Seicento, aveva scoperto Charles Butler¹⁶. Il sostenitore della *Living Philology* fu comunque il precursore della definizione, tipica della Scuola Britannica, di *contorno intonativo*, che finirà con l'opporci al concetto americano di *livello* organizzato in morfemi o fonemi. Il giovane Daniel Jones si affidò agli insegnamenti di Sweet.

Sarebbe troppo pretenzioso riassumere qui, in poche righe, il lavoro di un grande fonetista, quale fu Jones. Ancor più che negli autori precedenti, nei suoi scritti è particolarmente marcata l'attenzione per lo studente, oltre che per lo studioso e per le esigenze del primo più che per quelle del secondo. Lo dimostra il fatto che Jones, parlando di intonazione, distingue un'*intonazione oggettiva*, che coinciderebbe col fenomeno fisico studiato dai fonetisti, dalle molteplici *realizzazioni soggettive* dell'intonazione, verso cui l'apprendente deve essere guidato. Non importa, quindi, studiare l'intonazione come fenomeno fisico se i risultati di tali studi non sono traducibili a scopo didattico. Jones studierà pertanto le realizzazioni soggettive dell'intonazione, fidandosi solo dell'orecchio umano, ma ricorrendo ad un sistema di trascrizione più preciso dei precedenti. Il vero problema, di cui Jones è pienamente consapevole, è quello di applicare un metodo di ricerca *accurate*, scientifico, a scopo didattico. Il suo metodo di trascrizione (di cui si dà un esempio in fig. I) fornisce dati relativi alla qualità dei suoni (tramite l'alfabeto fonetico), alla loro quantità (ricorrendo al punto in alto o ai due punti), all'altezza relativa (tramite accenti e barre su rigo) nonché all'intonazione (con le curve sul rigo musicale)¹⁷. Nell'*Outline*¹⁸ Jones ricorse alla notazione

¹⁶ Charles Butler's *English Grammar* (1634), traduzione e note a cura di A. Eichler, Max Niemeyer, Halle 1910.

¹⁷ D. Jones, *Intonation Curves*, B.G. Teubner, Leipzig and Berlin 1909.

¹⁸ Id., *An Outline of English Phonetics*, Cambridge University Press 1972. 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. Qui si fa riferimento 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).

I. PASSAGE FROM
RICHARD THE SECOND.

(SHAKESPEARE.)

Act 3, Scene II.

- K. Rich.* Of comfort no man speak;
Let's talk of graves, of worms, and epitaphs;
Make dust our paper, and with rainy eyes
Write sorrow on the bosom of the earth.
1 Let's choose executors and talk of wills;
And yet not so, — for what can we bequeath,
Save our deposed bodies to the earth?
Our lands, our lives, and all are Bolingbroke's,
And nothing can we call our own, but death
10 And that small model of the barren earth

I. RICHARD THE SECOND.

- ev 'ka:mfət 'nəʊ mæn 'spi:k;
lɛts tɔ:k əv 'grɛ:vz, əv 'wɛ:mz ənd 'ɛpɪtə:fz;
mɛɪk 'dʌst əʊə 'pɛɪpə, ənd wɪð 'reɪni 'aɪz
raɪt 'sɒrəʊ: bɒ ðə 'bɔ:zəm əv ðɪ 'ɛθ.
1 lɛts 'tʃu:z ɪg'zɛkjətəz ənd 'tɔ:k əv 'wɪlz;
ənd 'jɛt 'nəʊ 'səʊə, — fə 'wɒt kən wɪ: bɪ'kwɪ:d,
seɪv əʊə dɪ'pəʊzɪd 'bɒdɪz tə ðɪ 'ɛθ?
əʊə 'ləʊndz, əʊə 'lu:ɪvz, ənd 'nɔ:l ə: 'bɒlɪŋbrɔ:kz,
ənd 'nəʊɪŋ kən wɪ: kɔ:l əʊə 'ðɔ:n, bət 'deθ
10 ənd 'ðæt 'smɔ:l 'mɒdɪl əv ðə 'bɛrən 'ɛθ

I. RICHARD THE SECOND.*

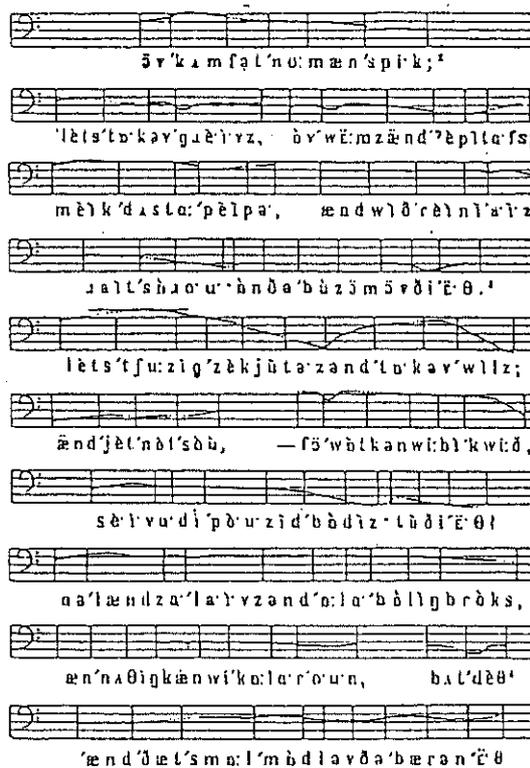


Fig. I - D. Jones, *Intonation Curves* (1909).

musicale per la trascrizione dell'intonazione, ma solo nelle prime due edizioni (1918 e 1922). In quella del 1932 invece egli adotterà il modello di Lilius Armstrong e Ida Ward¹⁹.

2.2. Dopo i grandi capostipiti del metodo diretto, cronologicamente, sarà Robert Lado ad insistere nuovamente sul ruolo dei tratti prosodici nella didattica delle lingue straniere. Lado affermò per primo che «la prima esercitazione formale di pronuncia dovrebbe riguardare l'intonazione e il ritmo»²⁰. L'insegnamento dei tratti prosodici sarebbe partito dalla percezione, per passare all'imitazione ed infine alla selezione.

¹⁹ L. Armstrong, I. Ward, *Handbook of English Intonation*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1926.

²⁰ R. Lado, *Language Teaching. A Scientific Approach*, McGraw-Hill, New York 1964; trad. it. *Per una didattica scientifica delle lingue*, Minerva, Bergamo 1974.

Ruolo fondamentale per l'assimilazione delle strutture prosodiche aveva la segmentazione della frase ed il ricorso a metodi chiari di trascrizione (con linee, punti, numeri ecc.). Il volume di Lado e Fries sulla *English Pronunciation* del 1954 propone al lettore molte esercitazioni al riguardo²¹.

2.3. Negli anni Settanta D.A. Wilkins, il teorizzatore del famoso sillabo nozionale-funzionale²², dedicò alcune riflessioni al ruolo dell'intonazione nell'insegnamento-apprendimento di una lingua straniera. Definendo in che cosa consista il suo *Notional Syllabus*, afferma l'esistenza di tre tipi di significato per ogni frase: un significato ideazionale (definibile secondo categorie semantico-grammaticali: tempo, quantità, spazio ecc.), un significato modale (veicolato da modalità di personalizzazione o di impersonalità) ed infine uno funzionale (secondo le funzioni comunicative da lui elencate). Non accenna ad una funzione specifica dei tratti prosodici nella determinazione di un sillabo funzionale, se non come una delle componenti del significato modale.

2.4. Negli anni Ottanta Finocchiaro e Brumfit²³, proponendo un approccio nozionale-funzionale, mirato al potenziamento dell'aspetto comunicativo e interattivo della lingua e ad un uso di un *real language*, in cui funzioni comunicative, situazioni e nozioni si intrecciano nella realizzazione dell'atto comunicativo, insistettero maggiormente sul ruolo giocato dai tratti sovrasegmentali – dall'intonazione in particolare – nella didattica di una lingua straniera. L'intonazione è, per i due autori, fonemica; un uso consapevole della medesima è di primaria importanza in un curriculum funzionale-nozionale, da un punto di vista sia produttivo che percettivo.

2.5. Giungendo alla recentissima glottodidattica umanistica, torna di nuovo a porsi il problema di come e quando insegnare la prosodia.

²¹ R. Lado, Ch. C. Fries, *English Pronunciation. Exercises in Sounds Segments, Intonation and Rhythm*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1954.

²² D.A. Wilkins, *Notional Syllabuses*, OUP, Oxford 1976, pp. 21-22.

²³ M. Finocchiaro, C. Brumfit, *The Functional-Notional Approach. From Theory to Practice*, Oxford University Press, Oxford 1983, pp. 113-120.

L'approccio naturale di Krashen e Terrell identifica tale problema come un problema di acquisizione e non di apprendimento²⁴; a questo livello pertanto un insegnamento formale non avrebbe alcun senso. Il confronto tra lingua madre e lingua straniera non andrebbe forzato; la sola vicinanza di un buon modello madre-lingua gioverebbe al conseguimento dell'obiettivo.

I manuali di glottodidattica più recenti non aggiungono molto di più in materia di didattica della prosodia. È tuttavia da ricordare quello di Anna Ciliberti²⁵, in cui il ruolo dell'intonazione viene sottolineato per due motivi: come componente dell'analisi dell'apprendimento di una prima lingua da un lato (in quanto supporto determinante nel processo di comunicazione infantile), e come fattore determinante di comunicazione nella produzione orale adulta dall'altro.

Negli ultimi trent'anni sono stati scritti contributi significativi per lo studio dei tratti prosodici inglesi dal punto di vista contrastivo con l'italiano. Risalgono tutti agli anni dal Settanta in poi e nascono per lo più dall'urgenza di creare punti di riferimento per la didattica della prosodia inglese in Italia, al di fuori delle riflessioni linguistiche o psicolinguistiche rispondenti a scuole di pensiero diverse (scuola britannica e scuola americana in particolare). Si tratta dei lavori prodotti all'estero da Frederick Agard e da Robert Di Pietro²⁶, da Maria Chapallaz (sull'intonazione delle domande in italiano)²⁷, e in Italia – dal Settanta fino ai giorni nostri – da Antonio D'Eugenio²⁸, Cesare Gagliardi²⁹, Gianfranco Porcelli³⁰, Carol Taylor Torsello³¹, Laurie Anderson³².

²⁴ S.D. Krashen, T.D. Terrell, *The Natural Approach. Language Acquisition in the Classroom*, Prentice Hall, London 1988, pp. 89-91.

²⁵ A. Ciliberti, *Manuale di glottodidattica*, La Nuova Italia, Scandicci (Fi) 1994, p. 26, p. 38 e p. 63.

²⁶ F.B. Agard, R.J. Di Pietro, *The Sounds of English and Italian*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1965.

²⁷ M. Chapallaz, *Notes on the Intonation of Questions in Italian*, in D. Abercrombie et alii ed., *In Honour of Daniel Jones*, Longmans, London 1964, pp. 306-312.

²⁸ A. D'Eugenio, *The Intonation Systems of Italian and English*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata», VIII, (1976), pp. 57-85; Id., *Major Problems of English Phonology, with Special Reference to Italian-Speaking Learners*, vol. II, Atlantica, Foggia 1982.

²⁹ C. Gagliardi, *Fonologia sovrasegmentale inglese per italofofoni*, Pàtron, Bologna 1978.

³⁰ G. Porcelli, *Pronuncia inglese e correzione fonetica*, Minerva Italica, Bergamo 1977; Id., F. Hotimsky, *Manuale di pronuncia inglese. Analisi ed esercizi*, Sugarco, Milano 1997.

³¹ C. Taylor Torsello, *English in Discourse*, Vol. II, Cleup Editore, Padova 1992.

³² L. Anderson, *Intonation, Turn-Taking and Dysfluency: Non-Native Conversing*, in J. Morley,

3. I fondamenti di una didattica della prosodia: da John Hart agli American elocutionists

I contributi forniti alla didattica per l'insegnamento della prosodia inglese ad italiani sono numerosi, ma l'insegnamento della prosodia inglese ha una lunga storia, ben precedente anche quella dei grandi Palmer, Sweet e Jones, storia che riveste notevole interesse dal punto di vista filologico, linguistico e glottodidattico. Si può parlare dell'esistenza di una didattica della prosodia in ambito anglofono già a partire dal 1500. Non c'è da stupirsi pertanto che Kenneth Pike, il grande intonologo americano del dopoguerra³³, giunga ad affermare che alla fine del Settecento in Inghilterra le maggiori problematiche in materia di prosodia inglese erano già state abbozzate, anche se da parte degli autori non esisteva in tutti i casi una reale coscienza del problema. Sarà interessante ripercorrere le tappe di tale storia degli studi prosodici, storia che sta tanto a cuore a molti studiosi di prosodia e che risulterà probabilmente illuminante per la comprensione di alcuni sviluppi recenti in materia.

3.1. Nella seconda metà del Cinquecento sono pubblicate due importanti opere di John Hart: *The Opening of the Unreasonable Writing of our English Tongue* e *An Orthographie*³⁴. Il nome di Hart è legato a studi che hanno segnato la storia della riforma dello spelling della lingua inglese. Trattando dell'ortografia l'Autore si sofferma sul ruolo assunto dalla punteggiatura in un testo: essa è suggeritrice di pause, è di grande aiuto per una lettura espressiva, è portatrice di significato quanto lo sono le parole stesse. Le osservazioni di Hart conducono pertanto naturalmente alle prime riflessioni teoriche sulle componenti prosodiche della lingua inglese. Proprio nei due scritti del 1551 e del 1569 per la prima

A. Partington (a cura di), *Spoken Discourse. Phonetics Theory and Practice. Report of the 4th Linguistic Seminar (Associazione Italiana di Anglistica)*, Laboratorio degli Studi Linguistici 1986/1, Università di Camerino, Camerino 1986, pp. 103-122.

³³ K. Pike, *Op. cit.*

³⁴ J. Hart, *The Opening of the Unreasonable Writing of our English Tongue*, MS British Museum Royal 17.C.VII 1551, in *John Hart's Works on English Orthography and Pronunciation: 1551, 1569, 1570*, a cura di B. Danielsson, Part II (Phonology), Almqvist and Wiksell, Stockholm 1963, pp. 48-49, 50-53, 237-275; Id., *An Orthographie Contenyng 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 (riedito dalla Scholar Press Limit., Menston 1969).

volta si parla di *English tunes* trascritti tramite la punteggiatura. Il punto interrogativo e quello esclamativo sarebbero segnali di un particolare *tune*, dice Hart, tanto che sarebbe più utile per il lettore trovarli all'inizio di frase. Hart non parlerà tuttavia di *tunes* per gli altri segni di interpunzione.

Se ne trovano alcuni brevi cenni invece in un trattato sulla versificazione del 1589: è *The Arte of Englishe Poesie* di George Puttenham³⁵, il quale sottolinea l'importanza delle pause nella catena sonora e individua nella punteggiatura lo strumento ideale per trascriverle. La virgola indicherebbe la pausa più breve, mentre il punto richiederebbe esattamente il doppio del tempo di pausa usato per la virgola. Alle sue riflessioni faranno seguito, quasi cinquant'anni dopo, quelle di Simon Daine (*Orthoepia Anglicana*)³⁶, il quale definirà i segni di interpunzione in termini di lunghezza o brevità delle pause ad essi corrispondenti.

3.2. Bisogna tuttavia arrivare al 1634, anno della pubblicazione della *English Grammar* di Charles Butler³⁷, per trovare la prima interessante distinzione dei *tunes* individuati da Hart. Butler per primo introduce la distinzione tra i due toni fondamentali della lingua inglese, quello ascendente e quello discendente. L'autore definisce che cosa sia un *tune* (cosa che Hart non aveva fatto), per opposizione a ciò che è semplice *sound*³⁸. Il riconoscimento dei due toni e delle pause nel parlato è traducibile nello scritto con l'aiuto della punteggiatura. Butler distingue i segni di interpunzione (genericamente chiamati *points*) in primari e secondari: quelli essenziali per l'identificazione dei tratti prosodici sono i primari, e sono otto in tutto (*period, colon, semicolon, comma, erotesis, ecponesis, parenthesis, parathesis*). Per una sintesi sull'uso della punteggiatura secondo Butler si rimanda alla tabella riportata in fig. II.

³⁵ G. Puttenham, *The Arte of Englishe Poesie* (1589), E. Arber, Westminster 1895.

³⁶ S. Daine, *Simon Daine's Orthoepia Anglicana* (1640), Niemeyer, Halle 1908.

³⁷ *Charles Butler's English Grammar*, cit.

³⁸ Si veda *Ibid.*, p. 54: "Ton' is the natural and ordinary tun' or tenor of the voic': which is to ris', or fall, as the primari points shall requir': and ther'for' it denominates the voic', high or low. [...] Sound is the natural and ordinari forc' of each voic': which is to bee strained, or slacked, according to the points: and ther'for' it denominates the voic', loud or soft: so that it may bee the sam' in divers Ton's, and divers in the sam' Ton's".

POINTS		
PRIMARY		SECONDARY
SIMPLE	period	[.]
	colon	[:]
	semicolon	[;]
	comma	[,]
MIXT	erotesis	[?]
	ecponesis	[!]
	parenthesis	()
	parathesis	[]
		apostrophe
		eclipsis
		dieresis
		hyphen

Fig. II

È bene soffermarsi sulle riflessioni fatte da Butler sull'*erotesis*, o punto di domanda. Egli nota come il punto di domanda sia usato generalmente per formulare una domanda vera e propria, ma come in realtà esistano frasi con punto interrogativo finale che esprimono un invito, una minaccia, un avvertimento e perfino, in alcuni casi, un'affermazione. Le intuizioni di Butler sono sorprendentemente moderne. Si pensi infatti che, a parte alcune sporadiche riflessioni nel Settecento³⁹, bisogna aspettare il Novecento per trovare trattazioni sistematiche sulla domanda in inglese⁴⁰. Le considerazioni dell'Autore sulla realizzazione prosodica

³⁹ Ci si riferisce a due opere di cui si tratterà in particolare: 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 Scolar Press Limited, Menston 1969; J. Walker, *The Melody of Speaking Delineated. Or Elocution Taught Like Music*, London 1787, The Scolar Press Limited, Menston 1970.

⁴⁰ Nel 1925, in *The Philosophy of Grammar*, Otto Jespersen scrive: "A question is a kind of request, a request to tell the original speaker something, to give him a piece of information that

della domanda riguardano solo la *pure erotēsis*, cioè il caso della domanda vera e propria. Tale domanda sarà sempre caratterizzata da intonazione ascendente sull'ultima sillaba, a meno che l'enfasi non la supplisca. Se si tratta di una domanda in *wh-*, l'intonazione sarà discendente, a partire appunto dalla parola in *wh-*⁴¹.

3.3. Dopo Butler, non esiste alcuna riflessione specifica sulla prosodia inglese fino alla fine del Settecento. Il primo studio sistematico sull'intonazione inglese (ed il primo caso di studio – a scopo divulgativo e didattico – della trascrizione) risale infatti al 1775: si tratta dell'*Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech, to Be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols*, più noto come *Prosodia Rationalis* (titolo della seconda edizione del 1779) ad opera di Joshua Steele⁴². Di tale autore, irlandese di origine, non si sa nulla, se non che scrisse quasi ottantenne la sua unica opera, quella sull'intonazione appunto, in cui volle illustrare un geniale metodo di trascrizione della lingua inglese su rigo musicale. Egli infatti tradusse su rigo testi letterari e teatrali, utilizzando un sistema di note, di figure e di pause.

he wants. Questions may range from virtual commands to polite prayers" (O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, Allen & Unwin, London, Henry Holt, New York 1925, p. 302). Anche Georges Faure, nella sua *Thèse* del 1962, ricorda che molte volte si designa banalmente come domanda una frase avente punto di domanda finale o una costruzione interrogativa, anche se tale frase non corrisponde affatto, in certi casi, ad una richiesta di risposta da parte dell'interlocutore (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, pp. 93 e 206). Quanto alle tipologie correnti di analisi della domanda inglese, una tra le trattazioni più complete sull'argomento è, per il Novecento, il volume di D.L. Bolinger, *Interrogative Structure of American English*, Proceedings of the American Dialect Society, University 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, *Op. cit.*, pp. 179-249; D. Jones, *An Outline...*, cit., pp. 275-326 (cfr. in particolare i paragrafi 1058 e 1063); K.L. Pike, *The Intonation...*, cit., pp. 163-168.

⁴¹ Georges Faure è particolarmente attento alla trattazione della domanda — e della domanda in *-wh* soprattutto — nell'opera di Butler. Si veda G. Faure, *Op. cit.*, pp. 17-18: "Butler non seulement signale la chute finale de la voix dans la phrase énonciative, mais encore sa montée dans la phrase interrogative et dans la phrase inachevée. Il souligne aussi le fait, souvent évoqué dans les ouvrages récents, que cette montée est absente dans les phrases interrogatives commençant par des mots tels que: *who, what, where, when, why*, qui appellent une réponse autre que *oui ou non*".

⁴² J. Steele, *Op. cit.*

Pervenne a tale metodo grazie alla sua viola da gamba: ne coprì con un foglio di carta il manico e vi segnò le note corrispondenti ai vari tasti. Quindi imitò le inflessioni della voce scivolando col dito sulle corde e scoprì che l'inizio e la fine di ognuna di tali inflessioni potevano normalmente collocarsi negli intervalli tra i tasti. Ideò infine un metodo di trascrizione in grado di riprodurre tali osservazioni, che costituì la prima trascrizione sistematica dell'intonazione inglese⁴³.

Il ruolo svolto dai sistemi di notazione musicale nella trascrizione dell'intonazione è stato considerevole da Steele in poi. Oltre al consenso avuto dai suoi discepoli per tutto il secolo seguente⁴⁴, lo studioso di fine Settecento è spesso citato nei manuali teorici sull'intonazione contemporanei⁴⁵. Oggi la trascrizione su rigo musicale è oggetto di controversia, ma a Steele resta il merito di essere stato il primo, due secoli fa, a proporre, con esiti fortunati, una soluzione al problema della didattica della prosodia inglese. Pare che Steele sia riuscito a dimostrare la validità del suo lavoro perfino nel nostro secolo: infatti, il 9 marzo 1951 Abercrombie diffuse radiofonicamente un contributo alla BBC, intitolato *How Garrick Spoke Shakespeare*, in cui riprodusse l'originaria lettura dell'Amleto fatta da Garrick, attraverso la voce di un attore degli anni Cinquanta⁴⁶. In tal modo si realizzò forse il sogno di Steele di lasciare ai posteri per l'eternità un modello di declamazione inglese.

3.4. Per secoli lo studio dei *natural elementary sounds* e quello della *melody and measure of speech*⁴⁷ sono stati considerati un tutt'uno,

⁴³ Per un'esposizione più completa del contributo di Steele si veda il nostro *La Melodia della parola secondo Joshua Steele*, "L'Analisi linguistica e letteraria", 1, 1996, pp. 173-203.

⁴⁴ Si fa riferimento in particolare a Odell e Thelwall: J. Odell, *An Essay on the Elements, Accents, and Prosody of the English Language*, Lackington, Allen and Co., London 1806; A. Ellis, *On the Physical Constituents of Accent and "Emphasis"*, in "Transactions of the Philological Society", CXIII (1873-74), pp. 129-132.

⁴⁵ Si vedano in particolare: K. Pike, *The Intonation of American English*, cit., p. 3; D. Crystal, *Prosodic Systems of Intonation in English*, cit., p. 21; G. Faure, *Recherches sur les caractères...*, cit., p. 2.

⁴⁶ D. Abercrombie, *Steele, Monboddo and Garrick*, in Id., *Studies in Phonetics and Linguistics*, Oxford University Press, London 1965, pp. 35-44.

⁴⁷ 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).

senza distinzione tra tratti segmentali e tratti sovrasegmentali. Alla fine del Settecento, si trova 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. Egli ebbe per primo alcune intuizioni, eccezionali per il suo tempo:

a) La lingua inglese non è “monotona”⁴⁸, bensì è dotata di una peculiare melodia, altrettanto degna di essere studiata quanto la melodia delle lingue classiche, e del greco in particolare.

b) 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 sua⁴⁹.

c) 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*). Tali slittamenti dai toni alti a quelli bassi – e viceversa – avvengono non solo all’interno di parole e di frasi ma anche su sillabe e su parole monosillabiche.

Complessivamente l’inglese parlato è – secondo Steele – 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 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 –

⁴⁸ Un accanito sostenitore del carattere monotono della lingua inglese fu James Burnet (o Burnett), più noto come Lord Monboddo, il quale dichiarò che “The music of our language [la lingua inglese] non è “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” (J. Burnet, *Of the Origin and Progress of Language*, Kincaid and Creech, Edinburgh 1773-1792; Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1974, vol. II, part II, p. 300).

⁴⁹ “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” (J. Steele, *Op. cit.*, p. 35).

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 orale⁵⁰. Parola e musica coprivano, secondo Steele, due ambiti confinanti. Oggi è ben chiaro che l'uso – a scopo eminentemente didattico – del rigo musicale come strumento di trascrizione del fatto intonativo non deve condurre a una confusione tra l'accezione linguistica e quella musicale del termine *intonazione*⁵¹. Si pensi tuttavia alle più recenti utilizzazioni del rigo nella didattica dell'intonazione: da un lato i contributi di Daniel Jones per l'inglese degli inizi del Novecento⁵², d'altro lato quelli per l'ungherese di Ivan Fónagy e Klara Magdics⁵³, quindi le analisi di Pierre Delattre per il francese⁵⁴ ed infine le descrizioni dei toni del cinese ad opera di Nien-Chuang Chang⁵⁵ e della lingua thai ad opera di George List⁵⁶.

⁵⁰ D. Abercrombie, *Steele, Monboddo...*, cit., p. 41.

⁵¹ L'alternarsi delle due accezioni del termine è attestato dalla storia stessa della parola *intonazione*, la quale è registrata nella seconda metà del secolo XIV come termine musicale, e passa poi solo nel secolo XVIII ad assumere valore fonetico. Si veda a questo proposito: Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris 1992, s.v. *intonation*: "Intonation est un dérivé savant (1372) du latin médiéval *intonare*, 'entonner', lui-même adapté d'après l'ancien français 'entonner', verbe emprunté au latin classique *intonare*, "tonner, résonner, faire entendre avec fracas, faire gronder, dérivé de *tonare* (=tonner). Le mot apparaît comme terme de musique avec le sens de "mise dans le ton (d'un chant)"; il signifie ensuite (1552, Rabelais), toujours en musique, "l'action ou manière d'émettre avec la voix un son musical". Intonation désigne à partir du XVIII siècle (v. 1770) le ton qui prend la voix, l'ensemble des caractères phonétiques de hauteur d'un énoncé (cf *accent*, *inflexion*); de là vient l'emploi en linguistique, où *langues à intonation* est remplacé par *langues à ton*". Per uno studio sull'argomento rimandiamo a M. Rossi, A. Di Cristo, D. Hirst, P. Martin, Y. Nishimuna, *L'intonation de l'acoustique à la sémantique*, Klincksieck, Paris 1981, p. 1.

⁵² D. Jones, *Intonation Curves*, B.G. Teubner, Leipzig and Berlin 1909.

⁵³ I. Fónagy, K. Magdics, *Emotional Patterns in Intonation and Music* (1963), in D. Bolinger ed., *Intonation. Selected Readings*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 286-312.

⁵⁴ P. Delattre, *The Distinctive Function of Intonation* (1966), in D. Bolinger, *Intonation. Selected Readings*, cit., pp. 159-174.

⁵⁵ N.-C. T. Chang, *Tones and Intonation in the Chengtu Dialect*, "Phonetica", II (1958), 1/2, pp. 59-84.

⁵⁶ G. List, *Speech Melody and Song Melody in Central Thailand*, "Ethnomusicology", V (1961), 1, pp. 16-32.

3.5. Immediatamente prima e dopo Steele, esistono solo riferimenti occasionali al fenomeno prosodico in opere di retorica, quale *A Course of Lectures on Elocution* di Thomas Sheridan (1762)⁵⁷, in cui le considerazioni dell'Autore sulle componenti prosodiche rientrano in una più ampia riflessione sul linguaggio e sulla capacità espressiva dell'uomo. Esiste secondo l'Autore una componente emozionale della lingua (espressa attraverso *sensible marks*) che non è razionalizzabile, e di cui solo la prosodia può farsi portatrice. Tale componente costituirebbe un linguaggio a parte da quello verbale, il "linguaggio delle passioni". I contorni intonativi sono *true signs of passion* e, come i gesti e lo sguardo, sono i veri rivelatori delle emozioni che si celano dietro la parola.

Una ventina d'anni più tardi John Walker⁵⁸ fornirà le prime indicazioni relative ad una teoria dei tratti prosodici della lingua inglese, nella convinzione che sia impensabile parlare di prosodia, come faceva Sheridan, solo come espressione delle emozioni. *The Melody of Speaking* di Walker è il primo autentico manuale teorico-pratico di didattica della prosodia inglese. L'Autore vi presenta modelli di dizione applicati a una decina di testi di varia natura, destinati comunque ad essere pronunciati o declamati in pubblico⁵⁹. I destinatari del trattato sono in realtà due: da un lato coloro che vogliono imparare "the art of Speaking and Reading", d'altro lato "some philosophers in language"⁶⁰.

Walker si propone di presentare un quadro teorico completo sui tratti prosodici tipici dell'inglese parlato. Egli individua un sistema di pause (a cui corrisponde l'uso della virgola, dei due punti, del punto e virgola e del punto) e descrive sedici regole per usare direttamente la punteggiatura nella lettura di un testo. Il ruolo della pausa nella produzione orale è fondamentale per l'attuazione della teoria delle *inflections of the voice*: secondo tale teoria, non è sufficiente parlare di due curve intonative del-

⁵⁷ T. Sheridan, *A Course of Lectures on Elocution* (1762), Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1970.

⁵⁸ J. Walker, *Op. cit.*

⁵⁹ I testi sono i seguenti: *Mr. Pitt's Answer to Mr. H. Walpole*, *Lord Strafford's Speech*, *Lord Clifford's Speech*, *King Edward the IV's Speech*, *The Oration of Cominius*, *The Speech of Hermocrates*, *John of Gaunt's Speech*, *Speech of the Lady in Comus on Temperance*, *Speech of the Lady in Comus on Chastity*, *Portia's Speech on Mercy*, *Demosthenes against Aeschines on the Crown*.

⁶⁰ J. Walker, *Op. cit.*, p. V.

l'inglese parlato (di cui una ascendente e una discendente), bensì di una combinazione delle due, che genera *the compound or circumflex slides*. L'Autore sottolinea che tali curve melodiche sono tipiche solo della parola, mentre non esistono nel canto⁶¹.

Walker, a differenza di Steele, riconosce un'essenziale distinzione tra il carattere uniforme ("monotono") della musica e quello "politonale" della parola. Devono comunque essere cinque – secondo Walker – le componenti che caratterizzano la parola parlata: i tre toni riconosciuti anche dai suoi predecessori in materia di intonazione (*monotone, rising tone and falling tone*), più due *circumflex slides*, uno che inizia con un tono ascendente e termina discendente, ed uno che, viceversa, inizia discendente e si chiude su un tono ascendente. Tali componenti della voce umana esistono e si manifestano indipendentemente dal volume o dalla forza di emissione dei suoni.

Di ciascuna delle *Five Distinct Properties Of The Voice* – a cui l'Autore dedica un capitolo dell'opera – viene data una definizione precisa e almeno un esempio. Per ognuna di esse esiste una trascrizione grafica, da utilizzare a scopo didattico per conseguire una corretta lettura e declamazione di testi scritti.

3.6. Si sta così per giungere all'Ottocento e già i problemi fondamentali in materia di prosodia inglese sono stati posti. Con Hart è emerso il problema del ruolo giocato dalla prosodia nel processo comunicativo, nonché la necessità di un'analisi delle componenti prosodiche inglesi differenziata per il parlante nativo e non. Nel Seicento e Settecento il dibattito si è fatto più complesso: si può parlare, per l'intonazione, di due fondamentali schemi intonativi (secondo Butler) o di un sistema più complesso (Steele)? E tale complesso sistema può essere rappresentato a scopo didattico come fosse musica (Steele), oppure va tradotto in pochi essenziali segni comprensibili da tutti (Walker)? Come è definibile la prosodia della lingua inglese? Come un'esplosione di emotività, come la vedeva Sheridan? Come una musica difficile ma trascrivibile, come per Steele? Oppure è giusto interpretarla, insieme a Lord Monboddo, come

⁶¹ "The singing sound, therefore, is a Monotone, and the speaking sound a slide or inflection" (*Ibid.*, p. 7).

a dull beating of a drum? Ma non è forse un sistema di toni ben alternati, come avevano ben evidenziato Butler e Walker?

Le riflessioni del XIX secolo non apportano novità rispetto agli studi fin qui analizzati. La passione per questo filone di studi tuttavia permane e vede interessanti sviluppi oltreoceano. Mentre in Gran Bretagna gli studi sulla prosodia si dividono in studi pro o contro Steele, in America l'attenzione si concentra sull'importanza dei tratti prosodici in arti quali la retorica. Non solo, ma se in Gran Bretagna si è finora giunti a formulazioni teoriche fondate su campioni di testi letterari più che su indagini dal parlato, in America si è studiata la prosodia per la sua reale efficacia nella produzione orale. L'analisi di uno stile conversazionale adeguato alle situazioni di comunicazione compare infatti solo sporadicamente nella letteratura sulla prosodia inglese⁶². Al contrario, negli Stati Uniti le crescenti attività commerciali richiedono l'uso di una *parola efficace*, e il potere dell'oratoria e dell'eloquenza si fa sempre più forte. È dunque la stessa realtà sociale ed economica d'oltreoceano ad esigere in qualche modo un'analisi degli aspetti prosodici della lingua inglese: molti dei contributi in questo campo passarono sotto il nome di testi di linguistica o teoria della comunicazione, ma non sono altro che trattati di eloquenza e arte oratoria.

Emerge a questo proposito il nome di James Rush, iniziatore del filone ottocentesco degli *American Elocutionists*⁶³, che produssero negli Stati Uniti numerose riflessioni sulla forza espressiva della parola e sulle proprietà della lingua orale. Nel suo *The Philosophy of the Human Voice* pare sia stato il primo a definire in termini scientifici il legame esistente tra le mille sfumature del pensiero e dei sentimenti e i *vocal signs* che ne costituirebbero la manifestazione più immediata e concreta, nonché la

⁶² Si veda a titolo esemplificativo il caso di Wesley, che critica l'uso nei parlanti anglofoni di *unnatural tones* (tra i quali include: "the womanish, squeaking tone; an odd, whimsical, whining tone; an awful, solemn tone, etc.") e raccomanda di parlare in pubblico "just as you do in common conversation" (J. Wesley, *Directions Concerning Pronunciation and Gesture*, s.e., Bristol 1749; parzialmente riprodotto in D. Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, cit., p. 32).

⁶³ Per una bibliografia completa sull'argomento si veda: A. G. Kennedy, *A Bibliography of Writings on the English Language from the Beginning of Printing to the End of 1922*, Harvard University and Yale University Presses, Cambridge and New Haven 1927.

più fedele rappresentazione⁶⁴. Nonostante l'intenzione dell'Autore fosse di fare del *Criticism in the Art of Elocution* in termini comprensibili (*intelligible*), come attesta il titolo del suo imponente volume (più di cinquecento pagine), il sistema da lui proposto risulta di difficile comprensione e applicazione; la sua analisi dei contorni intonativi dell'inglese americano si fonda su una rigorosa "traduzione" della melodia del parlato in righe musicali, senza mai soffermarsi su nessun particolare contorno intonativo.

L'analisi di Rush risente di un forte interesse per lo studio della *orotund quality*, dello stile pomposo e magniloquente proprio dell'eloquenza, di quell'arte di persuasione fondata proprio sulla forza espressiva della parola. Egli è quindi attento nel focalizzare le qualità della voce umana atte a potenziare l'efficacia dell'eloquio. È concentrato non tanto sulla funzione dell'intonazione nel parlato – più o meno spontaneo – quanto sull'efficacia che essa può assumere nella tecnica oratoria⁶⁵. È comunque da sottolineare una distinzione fatta da Rush e che a più riprese è stata frutto di riflessioni nei decenni seguenti: si

⁶⁴ J. Rush, *The Philosophy of the Human Voice, Embracing its Psychological History, Together with a System of Principles by which Criticism in the Art of Elocution may be Rendered Intelligible, and Instruction, Definite and Comprehensive. To Which is Added a Brief Analysis of Song and Recitative*, Gregg and Elliott, Philadelphia 1867⁶.

⁶⁵ Il diffondersi degli studi sull'eloquenza pare sia stato un fenomeno tipicamente americano. Tuttavia Kenneth Pike ricorda che esistono almeno due opere inglesi indirizzate su questo versante (cfr. K. Pike, *Op. Cit.*, p. 5): E. Manwaring, *Of Harmony and Numbers in Latin and English Prose and in English Poetry*, M. Cooper, London 1744; C. J. Plumptre, *King's College Lectures on Elocution*, Trübner and Company, London 1883 (l'Autore recupera materiale di Rush per lezioni di eloquenza). Ne segnaliamo una terza: K. Behnke, *The Speaking Voice*, Curwen and Sons, London 1897 (cfr. la discussione sull'opera in: David Crystal, *Op. Cit.*, p. 33). Behnke propone un divertente corso di eloquenza, con indicazioni chiare e semplici su come controllare il respiro, come pronunciare correttamente e con la giusta inflessione di voce, come ricorrere all'uso di pause e enfasi in modo adeguato. Riportiamo alcune tra le osservazioni più interessanti dell'Autore: "Clear, audible voice, distinct articulation, and correct pronunciation require the *addition of inflection* to enable the speaker or reader to express the varying feelings and emotions which pass through the mind of a person who gave extempore verbal utterance to them (K. Behnke, *Op. cit.*, p. 194. Il corsivo è nostro). E ancora: "The most objectionable form of artificiality is *monotony*, or in the use of the monotone, which is an unnatural method of speaking. Not only is this artificial style opposed to intelligence and good taste, but from the voice trainer's point of view, there is very little so destructive to the health of the throat and the voice as the monotone" (*Ibidem*, p. 199).

tratta dell'opposizione tra il concetto di *glide*, curva intonativa, e quello di *step*, o livello. In parallelo, l'Autore distinguerà più volte nel corso dell'opera la realizzazione vocale di *toni statici o fissi* da quella di *toni melodici*.

3.7. Le opere che seguirono furono quasi tutte semplici trattati di eloquenza, con esercitazioni pratiche annesse, e si ispirarono ampiamente al lavoro di Rush. Negli Stati Uniti, infatti, gli insegnamenti del maestro americano ebbero grande seguito: per tutto il XIX secolo autori come William Russel⁶⁶, Frank H. Fenno⁶⁷ – e agli inizi del XX secolo George Raymond⁶⁸ – recuperarono materiali propri o li adattarono a scopo didattico. Si segnala infine James Murdock, autore di *Analytic Elocution*⁶⁹, che riprende la classificazione dei cinque costituenti della voce dati da Rush sottolineandone ulteriormente il ruolo assunto nell'espressione orale.

Agli inizi del XX secolo nei manuali di eloquenza non rimane quasi più alcun riferimento all'intonazione. La richiesta di esercizi di oratoria si fa sempre più rara⁷⁰. In Inghilterra tuttavia Sweet, Palmer e Jones avviarono un imponente filone di studi di fonetica, in cui la prosodia trovò finalmente ampio spazio di riflessione. Lo studio degli aspetti melodici della lingua inglese conobbe uno sviluppo eccezionale proprio agli inizi del Novecento, sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti, più esattamente dopo il 1909, data in cui Jones pubblicò il celebre volumetto intitolato *Intonation Curves*⁷¹, a cui si ispirarono numerose opere seguenti. Prima di lui già Sweet⁷², nel 1891, aveva comunque ideato un

⁶⁶ W. Russell, *The American Elocutionist*, Jenks, Palmer and Company, Boston 1851; Id., *Pulpit Elocution*, W.F. Draper and Bro., Andover 1853.

⁶⁷ F. H. Fenno, *The Science and Art of Elocution*, Hinds, Nobs and Eldredge, New York 1878.

⁶⁸ G.L. Raymond, *The Orator's Manual*, G.P. Putnam's Sons, London and New York 1910.

⁶⁹ J.E. Murdock, *Analytic Elocution*, van Antwerp, Bragg and Company, Cincinnati and New York 1884.

⁷⁰ Si riconoscono rimasugli di tale filone di studi in manualetti di oratoria per studenti di teologia e predicatori, destinati all'esercizio della cosiddetta *pulpit voice*. Si veda, a titolo esemplificativo: A. F. Tenney, *A Manual of Elocution and Expression for Public Speakers and Readers*, s.e., New York 1905.

⁷¹ D. Jones, *Intonation Curves*, cit.

⁷² H. Sweet, *A New English Grammar*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford 1891.

sistema di simboli destinati a rappresentare i diversi toni della lingua inglese parlata.

4. Conclusioni

Si è così tornati al punto iniziale del nostro percorso di analisi. Si è mostrato quale lunga storia abbia l'insegnamento della prosodia, e come tale insegnamento abbia assunto ruoli diversi a seconda delle epoche e dei contesti di studio. Insegnare la prosodia ha significato ora insegnare la buona dizione (Steele), ora la perfetta retorica (American Elocutionists) ora la produzione orale in lingua straniera (dai metodi diretti in poi). Resta aperto un grande quesito sul presente. Il diverso indirizzo di studio preso dalle scuole britannica e americana ha condotto a realizzazioni didattiche diverse. Se è vero che non c'è niente di più pratico di una buona teoria, resta da chiedersi comunque a quale teoria è più opportuno fare riferimento. Daniel Jones torna ancora da aiutarci: pensiamo ad una teoria che sia d'aiuto al nostro discente, perché è lui il fulcro del processo didattico. Fare didattica della prosodia vorrà dire innanzitutto calarsi nel "paesaggio sonoro" del discente, comprenderne le caratteristiche per poi poterlo guidare verso la costruzione di un paesaggio sonoro per lui nuovo e diverso dall'originario. Il discente deve sapere che una buona gestione dei tratti prosodici è per lui altrettanto importante quanto la corretta pronuncia delle componenti segmentali. La storia ce lo insegna, fin dal lontano Cinquecento. Una lezione di buon senso? Senz'altro, ma anche un forte senso della storia degli insegnamenti che ci hanno preceduto, e che tanto ci hanno insegnato.