

Una sinfonia di... modi di dire

Uno studio dei modi di dire italiani e norvegesi contenenti il lessico musicale

Margrethe Førre Nardocci



Masteroppgave i italiensk språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

© Margrethe Førre Nardocci

2015

Una sinfonia di... modi di dire

Margrethe Førre Nardocci

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Riassunto

Questa tesi tratterà i modi di dire italiani, chiamati anche espressioni idiomatiche, che contengono il lessico musicale, un campo semantico dove la lingua italiana gode di una posizione di prestigio considerata “la lingua della musica”. Il punto di partenza è un corpus di 157 modi di dire, raccolti per la presente tesi da varie fonti. Attraverso analisi basate su diversi criteri cercherò, da un lato, di dare una descrizione degli aspetti formali, lessicali e semantici di queste espressioni idiomatiche e, dall’ altro lato, di esaminare come il campo semantico del lessico musicale si manifesta nella lingua italiana di tutti i giorni. Partendo dalle espressioni italiane del corpus, proporrò anche delle espressioni norvegesi equivalenti, sempre del dominio musicale, con lo scopo di individuare convergenze e divergenze nei modi di dire delle due lingue a livello lessicale e semantico.

This thesis deals with Italian figures of speech, also called idiomatic expressions, containing musical vocabulary, a semantic field in which the Italian language holds a special position, considered “the language of music”. The study is based on a corpus consisting of 157 Italian idiomatic expressions, collected for this thesis from various sources. Through different analyses I will try, on the one hand, to give a description of the formal, lexical and semantic aspects of these idiomatic expressions and, on the other hand, investigate how the semantic field of musical vocabulary manifests itself in Italian daily language. On the basis of the Italian expressions I will propose some Norwegian equivalents from the same semantic field, with the aim of identifying convergences and divergences of the two languages at the lexical and semantical level.

Oppgaven tar for seg italienske faste uttrykk, også kalt idiomatiske uttrykk, som inneholder musikalsk vokabular, et semantisk felt hvor det italienske språket innehar en spesiell posisjon, ansett som «musikkens språk». Utgangspunktet for oppgaven er et korpus bestående av 157 idiomatiske uttrykk innhentet for denne studien på bakgrunn av ulike kilder. Gjennom ulike analyser vil jeg forsøke, på den ene siden, å gi en beskrivelse av disse uttrykkenes formelle, leksikalske og semantiske aspekter og, på den andre siden, undersøke hvordan det musikalske vokabularet manifesterer seg i det italienske dagligspråket. På bakgrunn av de italienske uttrykkene vil jeg også foreslå noen norske ekvivalenter fra samme semantiske felt, med den hensikt å avdekke likheter og ulikheter mellom de to språkene på det leksikalske og semantiske plan.

Ringraziamenti

La mia gratitudine per aver potuto realizzare questa tesi va innanzitutto alla Professoressa Elizaveta Khachatryan per i preziosi insegnamenti e per l'attenzione con cui ha seguito la mia ricerca durante il percorso del lavoro che presento.

Vorrei inoltre ringraziare Katarzyna Kozak-Opsahl per la disponibilità e per avermi fornito il suo libro che mi è stato molto utile.

Un grandissimo ringraziamento va anche alla mia famiglia per il sostegno morale e per la pazienza durante la lunga stesura di questa tesi. Adesso sarà tutta un'altra musica a casa!

Indice

Riassunto.....	III
Ringraziamenti	VI
Indice.....	VIII
Introduzione	1
1 Fraseologia – un fenomeno complesso	4
1.1 Che cos'è la fraseologia?	4
1.2 Difficoltà legate allo studio dei fraseologismi	6
1.3 Classificazione dei fraseologismi	11
2 L'espressione idiomatica	14
2.1 Caratteristiche delle espressioni idiomatiche	14
2.2 Caratteristiche del corpus creato per questo studio	22
3 Classificazioni delle espressioni idiomatiche.....	25
3.1 Una classificazione formale	26
3.1.1 Espressioni verbali	27
3.1.2 Espressioni nominali	28
3.1.3 Espressioni avverbiali.....	29
3.1.4 Espressioni aggettivali.....	29
3.1.5 Similitudini	29
3.2 Una classificazione lessicale. Un confronto tra l'italiano e il norvegese.....	30
3.3 Equivalenza	33
3.4 Classificazione dei modi di dire equivalenti in italiano e in norvegese.....	36
3.4.1 Equivalenti totali.....	48
3.4.2 Equivalenti parziali	49
3.5 Una classificazione semantica	54
3.5.1 Interazione e rapporti sociali	55
3.5.2 Emozioni.....	59
3.5.3 Valutazione	60
3.4.5 Ripetizione.....	62
4 La metafora	64

4.1 Da evento del linguaggio a struttura del pensiero	64
4.2 La teoria cognitiva della metafora (TCM)	67
4.3 Metafore concettuali nel corpus	73
4.4 Analisi delle espressioni del corpus nel quadro della TCM.....	76
4.4.1 IL LINGUAGGIO È MUSICA	76
4.4.2 LE PERSONE/ LE SITUAZIONI SONO STRUMENTI MUSICALI	83
4.4.3 GLI INSIEMI SONO MUSICHE/ GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE	88
4.5 Universalità e variazione cross-linguistica.....	90
Conclusione.....	93
Bibliografia	96
Appendice 1. Corpus dei modi di dire in italiano.....	101
Appendice 2. Corpus dei modi di dire in norvegese.....	108

Introduzione

Te le suono. A tambur battente. Una sinfonia di colori. Non sparate al pianista. Battere la grancassa. Dare il tono. Dare il la. Unirsi al coro. Senza soldi non si cantano messe. Cantare come un canarino. Canta che ti passa. Cantare vittoria. E via cantando...

Le espressioni sopra citate appartengono tutte alla vasta categoria linguistica che vengono chiamate modi di dire o espressioni idiomatiche, considerate il prototipo della famiglia di unità fraseologiche (Kozak-Opsahl 2005, Piirainen 2008). I modi di dire sono componenti linguistici universali che costituiscono un elemento indispensabile del lessico di ogni persona. Sono blocchi di parole che usiamo naturalmente e senza rifletterci, ma se li studiamo più da vicino, vediamo che sono caratteristici in quanto il loro significato complessivo non coincide con il significato letterale delle parole utilizzate. Il tratto comune a tutte queste espressioni è, infatti, la *globalità del significato* (Aprile 2009: 39), vale a dire che il significato dell'espressione non può essere considerato come la semplice somma delle parole costituenti l'espressione stessa, ma deve essere considerato un significato convenzionale, cioè un significato fisso che è stato stabilito attraverso l'uso frequente di tale espressione. Per esempio, l'espressione *cantare a chiare note* non rimanda al significato di 'cantare' e 'chiare note', ma ha un suo significato autonomo, che significa "esprimersi apertamente, esplicitamente".

Perché studiare i modi di dire? Come afferma Lurati (2003) occuparsi di modi di dire e di altre espressioni fisse che, attraverso l'uso, sono diventati elementi fissi di una lingua ci apre squarci su certi sistemi di valori sociali e su varie esperienze che sono state importanti per le comunità. Queste espressioni sono diventate modi di dire perché venivano usate frequentemente da ampie fasce di parlanti e perché rappresentavano qualcosa di importante nella storia e nella cultura delle comunità. Il ricorso alla locuzione ed al discorso ripetuto riflette esperienze che i vari gruppi umani hanno vissuto in modo così intenso da imprimersi nella memoria collettiva e rivela qualcosa di importante di noi stessi e della nostra storia. Essendo i modi di dire testimonianze di tradizioni, costumi, storia e cultura di un popolo, i campi semantici da cui queste espressioni attingono sono vari: il corpo umano, il mondo degli animali, la religione, il gioco e lo sport, per citarne alcuni. Per questo motivo ritengo interessante e utile la descrizione dei campi semantici che danno luogo ai vari modi di dire in una lingua perché ci dice qualcosa sulla cultura di un popolo, le sue tradizioni e la sua storia.

Questa tesi tratterà dei modi di dire italiani che hanno origine dal linguaggio musicale. L'argomento è poco studiato, nonostante l'importante influsso della musica nella diffusione degli italianismi nel mondo.¹ Serianni afferma: "Si può dire che la lingua italiana faccia tutt'uno con la diffusione della musica occidentale", facendo riferimento all'uso internazionale dei nomi di moltissimi strumenti musicali (*pianoforte, viola, flauto*), indicazioni agogiche come *allegro*, e soprattutto, all'italiano come la lingua del melodramma. Dato il prestigio della lingua italiana come lingua della musica, sarà quindi interessante in primo luogo esaminare come il campo semantico del lessico musicale si è manifestata nella lingua italiana di tutti i giorni, e in secondo luogo paragonare due culture e lingue diverse: l'italiano ed il norvegese.

L'obiettivo che questo studio si propone è duplice. In primo luogo individuerò un repertorio vasto di espressioni idiomatiche italiane in cui uno o più dei costituenti dell'espressione derivano dal campo semantico musicale. Per il presente lavoro ho raccolto 157 modi di dire in italiano basandomi su diversi dizionari e raccolte di modi di dire/ espressioni idiomatiche. Queste espressioni costituiscono il corpus della presente tesi ed è il punto di partenza dello studio. In secondo luogo organizzerò le espressioni in diverse classi individuate secondo criteri formali, lessicali e semantici. In base agli stessi criteri analizzerò le espressioni con lo scopo di dare una descrizione delle loro caratteristiche formali, lessicali e semantiche. Partendo dalle espressioni italiane del corpus, proporrò anche delle espressioni equivalenti in norvegese. Lo scopo è quello di individuare convergenze e divergenze nei modi di dire delle due lingue, a tal fine userò inoltre una prospettiva contrastiva in quelle parti dell'analisi che si basano sui criteri lessicali e semantici. Per quanto mi risulti questo argomento non è mai stato trattato prima.

La tesi sarà strutturata nel modo seguente. Nel primo capitolo del presente lavoro darò una breve descrizione della fraseologia come campo di ricerca, in particolare tratterò dei punti importanti per la definizione delle espressioni fraseologiche e le difficoltà legate allo studio dei fraseologismi. Alla fine del capitolo verrà presentata una classificazione sistematica delle unità fraseologiche basata su Burger [1982] e Lurati (2002).

Nel secondo capitolo mi occuperò di alcune delle questioni importanti e ricorrenti negli studi delle espressioni idiomatiche e presenterò una panoramica delle variabili che possono

¹ Che io sappia gli unici studi sul lessico musicale nelle espressioni idiomatiche italiane sono i lavori di Camugli-Gallardo, che le analizza in una prospettiva contrastiva paragonandole con il francese (1996, 2003).

determinare l'appartenenza di una frase alla famiglia delle espressioni idiomatiche.

Concluderò con una sintesi delle caratteristiche più importanti presenti nei modi di dire del corpus.

Nel terzo capitolo classificherò le espressioni idiomatiche in base a diversi criteri: formale, lessicale e semantico. Proporrò alcune analogie con il norvegese che avrò messo a confronto con le espressioni italiane, con l'obiettivo di individuare convergenze e divergenze tra le due lingue a livello lessicale e semantico.

Essendo i modi di dire basati sulla metafora, il quarto capitolo sarà dedicato all'analisi delle espressioni idiomatiche nel quadro della teoria concettuale della metafora di Lakoff e Johnson (1980). L'obiettivo sarà quello di mostrare come i modi di dire fanno parte di un sistema coerente per parlare di un concetto in termini di un altro, riguardante non solo il linguaggio, ma anche il pensiero.

Nella conclusione si tireranno le somme dei risultati ottenuti dalle classificazioni e dalle analisi svolte nel presente lavoro.

La tesi contiene due appendici che contengono i corpus delle espressioni in italiano e norvegese strutturate in ordine alfabetico.

1 Fraseologia – un fenomeno complesso

1.1 Che cos'è la fraseologia?

“But, Count,” I said, “You know and speak English thoroughly!” He bowed gravely.

“I thank you, my friend, for your all too-flattering estimate, but yet I fear that I am but a little way on the road I would travel. True, I know the grammar and the words, but yet I know not how to speak them.”

([Dracula di Bram Stoker, 1897: 32] Sinclair 2008: xv)

Come viene osservato da Sinclair, il Conte Dracula non sta parlando della pronuncia, delle parole o della grammatica di una lingua, ma della fase successiva, cioè della parte della produzione linguistica che tratta di implementare le competenze grammaticali e lessicali per esprimersi in maniera adeguata formando frasi naturali ed efficaci. Il conte sta parlando della fraseologia della lingua.

Col termine fraseologia si intende la totalità di espressioni polilessicali fisse in una lingua, cioè espressioni convenzionalizzate facenti parte del lessico di una lingua e che va oltre il livello della singola parola, ma non oltre il livello della frase (Pirainen 2008). Il tratto comune a tutte le espressioni fraseologiche è la *globalità del significato* (Aprile 2005: 39), vale a dire che il significato dell'espressione non può essere considerato come la semplice somma delle singole parole nell'espressione, ma deve essere considerato come un significato convenzionale, stabilito cioè attraverso l'uso frequente che si fa di tali espressioni. Possono definirsi espressioni caratteristiche di una lingua quelle che difficilmente si traducono letteralmente, parola per parola, da una lingua all'altra. Per questo motivo costituiscono una delle maggiori difficoltà per chi si trova a usare una lingua straniera.

L'obiettivo della fraseologia come campo di ricerca consiste nel descrivere la struttura, il significato e l'uso delle espressioni fraseologiche. Dal punto di vista teorico la fraseologia è una subdisciplina della lessicologia, lo studio scientifico delle parole di una lingua. Questo

può sembrare strano, visto che le espressioni fraseologiche non sono parole nel senso stretto del termine², ma piuttosto delle sequenze di parole. Nella fraseologia queste sequenze vengono percepite come unità lessicali per via della loro struttura fissa. Se prendiamo come esempio l'espressione *cantare come un canarino* (divulgare notizie segrete), vediamo come questa sequenza di parole risulta bloccata sia per quanto riguarda la sostituibilità dei membri (*cantare come un uccello), sia per quanto riguarda la possibilità di modificazione (*cantare come i canarini, *cantare quasi come un canarino). Queste espressioni fraseologiche, composte da più parole, finiscono quindi per comportarsi, dal punto di vista semantico e sintattico, come una parola sola (Jezek 2005: 184).

Secondo Kozak-Opsahl (2010) i tratti più importanti per la definizione dei fraseologismi sono:

- *Non-composizionalità*: nell'espressione *cantare come un canarino*, il significato di 'rivelare un segreto' non è la somma di cantare + come + canarino, ma piuttosto un significato convenzionale e fisso, stabilito attraverso l'uso frequente dell'espressione.
- *Fissità*: le parole costituenti non possono essere sostituite liberamente senza che l'espressione perda il suo significato: *cantare come un uccello, *canticchiare come un canarino; non si possono aggiungere modificatori: *cantare quasi come un canarino. Le espressioni modificate in questa maniera, perdono il loro significato figurato e devono essere interpretate letteralmente.
- *Espressività*: i fraseologismi vengono usati per ottenere un particolare effetto stilistico. L'espressione *cantare come un canarino* non è un termine neutrale per semplicemente esprimere il significato di "rivelare un segreto", ma comporta delle connotazioni e appartiene a un certo stile linguistico.

Una caratteristica comune a tutti i tratti sopramenzionati è la gradualità, ossia le espressioni si trovano su un *continuum* graduato di composizionalità, fissità ed espressività: quando questi tratti sono massimizzati, ci troviamo davanti al fenomeno linguistico chiamato "idiomaticità":

² "Nell'opinione comune, costituisce una parola ciò che esprime un significato unitario, o, più tecnicamente, ciò che graficamente è compreso tra due spazi bianchi in un testo, e può essere pronunciato in isolamento." (Jezek 2005:32)

“Idiomaticity is the tendency of phrases to take on meanings that go beyond the meanings of their parts. That is, idiomaticity is in opposition to compositionality.” (www.indiana.edu)

La vasta categoria delle espressioni fraseologiche contiene espressioni linguistiche molto eterogenee che possono essere suddivise in diverse sottocategorie più o meno omogenee, a seconda della teoria applicata. Per questo motivo delineare dei limiti precisi fra diversi tipi di espressioni è un compito difficile. Sono stati fatti vari tentativi per dare una classificazione sistematica dei fraseologismi, ma finora non esiste una tipologia precisa ed accettata da tutta la comunità linguistica concernente la loro descrizione. Nella linguistica europea c'è una lunga tradizione di classificazione dei vari tipi di fraseologismi sotto categorie come *espressioni idiomatiche*, *proverbi*, *collocazioni* e *formule di routine* (Piirainen 2012). C'è consenso sul fatto che la categoria centrale di fraseologismi è quella delle espressioni idiomatiche, chiamate anche modi di dire, per via della loro forte irregolarità semantica, ossia idiomaticità (ibid.).

Nel prossimo paragrafo presenterò quelle che sono le difficoltà principali legate allo studio della fraseologia, in seguito procederò con una classificazione dei fraseologismi in generale. Nel secondo capitolo verrà proposto un compendio delle caratteristiche più importanti del tipo di fraseologismi oggetto della presente tesi: le espressioni idiomatiche.

1.2 Difficoltà legate allo studio dei fraseologismi

La storia dello studio delle espressioni fraseologiche risale al 1909 con il linguista svizzero Charles Bally che distingueva le unità fisse, chiamate '*unités phraséologiques*', da quelle meno fisse, chiamate '*séries phraséologiques*'. È solo di recente però che la fraseologia si è affermata come un campo a se stante della linguistica (Granger e Pauquot 2008). Piirainen e Dobrovolskij (2005: 31) sottolineano l'importanza soprattutto dei lavori di Mel'cuk (1960) per aver segnato l'inizio di una ricerca scientifica della fraseologia: “The beginning of the scientific research on phraseology in the framework of a consistent linguistic theory, i.e. the “Meaning-Text-Theory” can be ascribed to Mel'cuk (1960).”

Ci possono essere diversi motivi per cui la fraseologia è stata tradizionalmente trascurata nella ricerca linguistica. Secondo alcuni studiosi (p. es. Casadei 1996, Simone 1996) questo disinteresse sarebbe da imputare al carattere non-composizionale delle espressioni

fraseologiche, secondo altri (p. es. Granger e Paquot 2008) ai confini vaghi del campo fraseologico e per la terminologia vasta e confusa che domina in questo campo.

Di seguito daremo una breve spiegazione dei diversi punti.

(1) Il carattere non-composizionale

Per spiegare meglio la nozione di non-composizionalità, conviene prendere in considerazione il termine a cui tale nozione si oppone: la composizionalità. Quando parliamo, la maggior parte degli enunciati che usiamo acquistano il loro significato in base a *il principio di composizionalità*:

“Secondo questo principio, il significato di una espressione complessa dipende in maniera regolare dal significato delle sue espressioni componenti e dal modo in cui queste sono sintatticamente combinate.” (Chierchia 1997: 26).

Questa è la teoria semantica che ci spiega in maniera logica come noi esseri umani, con le nostre capacità limitate di memoria, siamo in grado di capire un numero infinito di frasi sempre nuove. Questo modo di amalgamare il significato delle parole adottando le regole sintattiche, viene paragonato da Chierchia (1997: 25) al compito matematico di sommare due numeri mai sommati prima, ed è il metodo usato nelle semantiche strutturaliste e generativiste per descrivere i significati lessicali e determinare il significato composizionale. Quindi, per capire il significato di una frase come:

(1) *La mamma canta una ninna-nanna per il suo bambino*

è necessaria solo la conoscenza del significato dei termini che compongono la frase e le regole morfosintattiche della lingua. Nelle frasi (2) e (3) la situazione è invece diversa:

(2) *La mamma gli ha cantato le proprie ragioni*

(3) *La mamma gli ha cantato la solfa*³

In questi casi, il principio di composizionalità è stato violato e non è più sufficiente per spiegare come possiamo capire il significato di queste espressioni: *cantare le proprie ragioni* (dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno) e *cantare la solfa a qualcuno* (rimproverarlo). Il significato metaforico di questo tipo di espressioni non è

³ Gli esempi (1)-(3) sono miei.

calcolabile a partire dai significati delle parole che le compongono, ma va recuperato dalla memoria lessicale (Cacciari 1993: 33).

Secondo Simone (1996: III) i modi di dire sono stati quindi una “pietra d’inciampo” per la teoria linguistica, che è una dottrina prima di tutto analitica e che non sopporta bene l’incontro con entità che non siano sottoponibili a scomposizione in tratti semantici. Di conseguenza sono stati trattati come *anomalie*.⁴ Per questo motivo, tra l’altro, il fenomeno dei modi di dire è stato in parte tralasciato dai linguisti, oppure, per quelli che se ne sono occupati, “sono stati liquidati come entità monolitiche sintatticamente e non articolabili semanticamente” (Simone 1996: III).

(2) I confini vaghi del campo fraseologico

Un’altro motivo per cui la fraseologia è stata trascurata dai linguisti è ascrivibile ai limiti poco definiti tra la fraseologia ed altri campi linguistici (Granger e Paquot 2008, Sinclair 2008):

“[Phraseology] takes a holistic view, starting with phrases taken directly from text; since there is not a strong tradition of description of this kind, it allows, even encourages, a wide range of approaches [...] But there is a penalty for adopting a holistic strategy; there is no place for phraseology in the traditional apparatus of language analysis, so it is often just ignored. (Sinclair 2008: xv)

La fraseologia s’intreccia quindi con altre discipline linguistiche, un risultato dovuto alle cosiddette “fuzzy borders” (confini confusi o vaghi) con altri campi linguistici come la semantica, la morfologia e la sintassi (Granger e Paquot 2008). Qui di seguito darò una breve spiegazione dei punti di intersezione tra la fraseologia e questi campi linguistici, basandomi sul lavoro di Granger e Paquot (2005).

- *Fraseologia e semantica:*

La semantica è il campo con cui la fraseologia ha i legami più forti e, allo stesso tempo, più confusi. Abbiamo già visto l’importanza della nozione semantica di non-composizionalità

⁴ L’anomalia del non letterale: “Le metafore, caratterizzate nella tradizione generativista da violazioni delle restrizioni selettive, sono dunque anomalie o devianze ininterpretabili, allapari delle frasi “senza senso” (Casadei 1996:21)

nella fraseologia. Secondo alcuni linguisti (p. es. Katz & Postal 1963)⁵ la non-composizionalità è considerata il tratto definitorio per le unità fraseologiche, per altri, invece, è secondario. La comunità linguistica sembra essere comunque d'accordo sul fatto che la composizionalità è un fenomeno avente diversi gradi dove le unità fraseologiche si trovano su un continuum che va da completamente composizionale a completamente non-composizionale, inoltre fra i due poli di questa gamma ci sono numerosi campi intermedi: "there is no clear dividing-line between idioms and non-idioms: they form the end-points of a continuum" ([Cowie et al. 1983: xiv] Granger e Paquot 2008: 31). Questo continuum viene anche chiamato nella lingua scientifica il continuum opaco-trasparente (Burger 2010: 71).

- *Fraseologia e morfologia:*

La fraseologia viene definita come lo studio di unità multilessicali, cioè parole in combinazione. Questo presuppone che le unità fraseologiche consistano di almeno due parole. Il problema è che il significato di 'parola' varia a seconda di una serie di criteri e del modo con il quale viene usata (Jezek 2005: 36): possiamo parlare di 'parola' nel senso ortografico, divisa da uno spazio prima e dopo, oppure possiamo usare la definizione di 'parola' di Lyons, nel senso di "a unit characterized by internal stability and uninterruptedness" ([Lyons 1968: 202] Granger e Paquot 2008: 32). Secondo la prima definizione, l'espressione *il canto del cigno*, è un'unità che contiene più parole e farebbe quindi parte della fraseologia. Seguendo la seconda definizione, queste parole costituiscono un'unità monolessicale e come tale non sarebbero da includere nel campo della fraseologia. Nella lingua norvegese l'espressione equivalente, *svanesangen*, non farebbe parte della fraseologia nè secondo la prima nè secondo la seconda definizione. Questo succede perchè le due lingue menzionate hanno due modi diversi per formare le parole, cioè appartengono a tipologie linguistiche diverse. Nella lingua inglese la situazione è complicata per il fatto che alcune parole combinate possono essere scritte in tre modi diversi, "solid, as in bookstore, hyphenated as in father-in-law and open as in high school" (Granger e Paquot 2008: 32). La posizione delle parole combinate varia a seconda della lingua. Secondo Granger e Paquot, questo è un fattore importante per sfocare il limite tra la fraseologia e la morfologia.

- *Fraseologia e sintassi:*

⁵ "The essential feature of an idiom is that its full meaning...is not a compositional function of the meanings of the idiom's elementary parts" (Katz & Postal 1963: 275)

Come la fraseologia, anche il campo della sintassi si occupa di relazioni sintagmatiche, e il punto di intersezione riguarda la flessibilità sintattica, un tratto considerato come definitorio per le unità fraseologiche e soprattutto per le espressioni idiomatiche. Il tratto di flessibilità sintattica determina in quale misura le espressioni possono essere sottomesse a variazioni sintattiche come la passivizzazione, cambio di ordine degli elementi, topicalizzazione, relativizzazione ecc. senza perdere il significato idiomatico.

Questa vasta gamma di campi linguistici legati con la fraseologia è sicuramente uno dei fattori che ostacola la concezione della fraseologia come campo semantico a se stante.

(3) La terminologia vasta e confusa nel campo fraseologico

Sulla sottovalutazione della fraseologia nella linguistica c'è un altro elemento importante che Granger e Paquot pongono sul tappeto, si tratterebbe della terminologia vasta e poco sistematica delle categorie di unità fraseologiche. Anche Cowie si lamenta della fraseologia come “a field bedevilled by the proliferation of terms and by the conflicting uses of the same term” (Cowie 1998: 210).

“[...] phraseology has only recently begun to establish itself as a field in its own right. This process is being hindered by two main factors however: the highly variable and wide-ranging scope of the field on the one hand and on the other, the vast and confusing terminology associated with it.” (Granger e Paquot 2008: 27).

L'abbondanza di termini usati per definire le espressioni fraseologiche in italiano riflette la vasta mole di teorie e i confini vaghi tra i diversi campi linguistici insiti in quest'area della linguistica. In italiano possiamo usare una serie di termini come *unità lessicali superiori*, *unità polirematiche*, *costruzioni o costrutti lessicali*, *frasi fisse*, *nessi*, *unità fraseologiche*, *espressioni fraseologiche*, *clichè*, *motti*, *espressioni fisse*, *collocazioni*, *unità polilessicali*. Quando queste sequenze hanno un significato non compositivo, si parla preferibilmente di *locuzioni*, *espressioni idiomatiche*, *fraseologie* (Jezek 2005: 35) o col termine meno tecnico, *modi di dire*. In norvegese si hanno i termini *idiom/idiomatisk uttrykk*, *talemåte*, *fast vending*, *fraseologisk enhet* o *fast flerordsenhet*. (With 2007: 16) La terminologia varia da paese a paese. In Germania, dove la fraseologia ha goduto di una posizione forte, la terminologia differisce da quella inglese e americana. Nella tradizione tedesca si usano i

termini *Phraseologismus*, *Phraseologische Einheit* o *Idiome*, quest'ultimo in senso stretto. Anche nella tradizione russa il termine *idiom* viene usato in senso stretto. Il termine *idiom* si trova anche negli studi inglesi e americani, ma con un significato più largo di quello di *Idiome*. Secondo la terminologia inglese/ americana *idiom* è un termine generico che include tutti i tipi di unità fraseologiche della lingua. (With 2007: 16)

La conseguenza di tutti questi fattori e di queste molteplici definizioni è che diventa difficile capire esattamente di che tipi di espressioni stiamo parlando.

1.3 Classificazione dei fraseologismi

Come abbiamo visto, i fraseologismi rappresentano un gruppo molto vario e non è semplice classificarli. Nel presente paragrafo presenterò una classificazione sistematica di queste unità complesse utilizzata per la lingua tedesca da Burger [1982] e adattata all'italiano da Lurati (2002: 159-161). Burger propone una lista di dieci tipi di unità fraseologiche (chiamate da lui modi di dire), distinte da criteri formali e semantici, che potrebbero risultare utili per un'analisi delle affinità e delle differenze strutturali e tipologiche che esistono nella fraseologia⁶. Come vedremo, non tutti questi tipi di fraseologismi possono essere illustrati con gli esempi dal mio corpus.

- 1) *Fraseologismi globali* del tipo: *far fiasco*, *avere una gatta da pelare*, *essere nell'occhio dell'cyclone*, *prendere una scimmia*. Le caratteristiche principali di questo tipo di modi di dire sono un buon livello di espressività e carattere figurato, per questo motivo sono i fraseologismi citati più frequentemente nei dizionari fraseologici. Esempi dal mio corpus sono: *andare a far pelle di tamburo*, *dare fiato alle trombe*, *cantare la solfa a qualcuno*.
- 2) *Nessi fraseologici*: *guerra fredda*, *compromesso storico*, *vedova bianca*, *progressione a freddo*. Qui è il secondo elemento a dare un senso idiomatico particolare al componente di base.
- 3) *Formazioni modellate* del tipo: *dalla testa ai piedi*, *dall'a alla z*, *giorno dopo giorno*, *nè bello nè brutto*, *sano e salvo*. La caratteristica principale di questi fraseologismi è la loro fedeltà ad un modello sintattico (da X a Y, X dopo X, nè X nè Y ecc.), che le dona un ritmo particolare. Il ritmo può essere esplicito attraverso la ripetizione dello stesso sostantivo (*giorno dopo giorno*), oppure attraverso la rima e l'allitterazione (*tale e quale*,

⁶ Gli esempi sono presi da Lurati (2002) e Aprile (1995)

sano e salvo). Queste caratteristiche le rendono facili da memorizzare, motivo per cui sono piuttosto usate nelle pubblicità (“*nè punti nè unti*”).

- 4) *Paragoni fraseologici (similitudini)* quali: *buono come il pane, magro come un chiodo, fumare come un turco, furbo come una volpe*. Le similitudini indicano, con tono iperbolico, l'intensità di una qualità o di un'attività. Questi modi di dire sono spesso tratti dal mondo animale (*furbo come una volpe*), dall'esperienza quotidiana (*buono come il pane*), da credenze radicate nella tradizione e spesso politicamente scorette (*fumare come un turco*) o ancora bibliche (*vecchio come Matusalemme*).

Esempi dal mio corpus, tratti dal mondo musicale, sono: *vibrare come una corda di violino, essere come cantare ai sordi, essere teso come un tamburo*

- 5) *Serie verbali obbligate* del tipo: *subire una sconfitta, ottenere un trionfo, prendere delle misure, adottare una tattica*. Si tratta di formulazioni costituite da un verbo e da un altro elemento richiamato automaticamente. Questi fraseologismi, ripetuti per secoli e radicatisi nella lingua, appartengono all'inventario delle ripetività della lingua.
- 6) *Forme geminate* si esplicano in binomi come per esempio *capire fischi per fiaschi, capire Roma per Toma, nudo e crudo, cose fritte e rifritte*. Corrispondono alla tendenza espressiva di formare successioni di due parole con la stessa parte finale.
- 7) *Termini fraseologici* come *discesa a stile libero, slalom gigante, strisce pedonali, sicurezza stradale*. Sono espressioni relative a oggetti e situazioni che sono ben radicate all'interno di un settore delimitato, come lo sport, il traffico stradale, una disciplina scientifica ecc.
- 8) *Frasei fisse* sono del tipo: *qui sta il busillis, adagio Biagio, si salvi chi può*. Nonostante la loro apparente autonomia sintattica questi modi di dire devono entrare in un contesto discorsivo per assumere un significato specifico.
- 9) *Proverbi e luoghi comuni* come *è bello ciò che piace, moglie e buoi dei paesi tuoi, chi fa da sè fa per tre*. I proverbi sono fraseologismi radicati nella tradizione popolare e contengono un messaggio morale o didattico indipendente dal contesto in cui vengono espressi. Nelle parole di Pittàno (2009:5) sono “come dei brevissimi riassunti di esperienze elementari”. Sono identificabili attraverso l'uso di rima o altri elementi ritmici e hanno sempre una forma frasale. A questa categoria si connettono anche le *tautologie*, cioè frasi in cui un termine non fa altro che ripetere quello che dice l'altro: *la mamma è sempre la mamma, di mamma ce n'è una sola, si vive una volta sola*.

Gli unici esempi dal corpus della presente tesi sono: *senza soldi non si cantano messe, non si può cantare e portar la croce*.

10) *Fraseologismi conversazionali* (formule di routine): *signore e signori buona sera, ecco dapprima le notizie dall'interno, passiamo ora alle notizie dall'estero, voltiamo pagina, secondo fonti ben formate, in parole povere, mi preme sottolineare, vorrei aggiungere.*

Queste frasi hanno la funzione di aprire, chiudere o strutturare un discorso in dipendenza della situazione comunicativa e del tipo di testo orale o scritto.

L'unico esempio dal mio corpus è il seguente: *e via cantando.*

Come si può intuire da questi esempi, esistono diversi tipi di rapporto tra il significato idiomatico e il significato letterale di un'espressione. In base al livello di idiomatilità, cioè la discrepanza tra significato idiomatico e significato letterale dell'espressione, Burger distingue tre tipi diversi di fraseologismi (Burger 2010: 30):

- *Espressioni idiomatiche (Idiome)*: espressioni in cui tutti gli elementi sono idiomatici, cioè non possono essere interpretate in senso letterale, p. es. *dare corda lunga a qualcuno*
- *Espressioni parzialmente idiomatiche (Teil-Idiome)*: espressioni in cui almeno un'elemento dell'espressione mantiene il suo significato letterale, p. es. *essere teso come una corda di violino*, dove 'teso' conserva il suo significato letterale.
- *Collocazioni (Kollokationen)*: espressioni dove non c'è nessuna discrepanza tra significato fraseologico e significato letterale. Tutti gli elementi dell'espressione mantengono il loro senso letterale e vengono quindi definite espressioni non-idiomatiche.

Burger stesso sottolinea che i profili tra questi tre tipi di fraseologismi non sono precisi e che ci sono casi intermedi (Burger 2010: 37).

I modo di dire raccolti per il corpus della presente tesi appartengono tutti alle prime due categorie; espressioni idiomatiche e espressioni parzialmente idiomatiche. Nel prossimo capitolo presenterò un compendio delle caratteristiche principali delle espressioni idiomatiche.

2 L'espressione idiomatica

Le espressioni idiomatiche non costituiscono una classe omogenea all'interno del linguaggio figurato di una lingua. Nella stessa famiglia a cui appartengono le espressioni idiomatiche esistono espressioni che si differenziano tra loro sia per l'origine che per le caratteristiche sintattiche, semantiche e pragmatiche. Alcune sono agrammaticali: *avere il/ essere col capo in cimballi* (essere sventato, sbadato, distratto), alcune semanticamente trasparenti: *dirigere l'orchestra* (essere a capo di un gruppo), altre invece semanticamente opache: *andare a far pelle di tamburo* (morire), e si distinguono inoltre a seconda della funzione sintattica che svolgono nella frase: verbale, nominale, aggettivale e avverbiale.

Siccome ogni espressione ha delle caratteristiche proprie che la differenzia dalle altre, ne risulta che la definizione di espressione idiomatica è un'impresa difficile. Nel corso degli ultimi anni sono stati condotti numerosi studi sull'argomento che però non hanno portato ad una definizione accettata da tutti i membri della comunità linguistica. Una possibile parafrasi di espressione idiomatica potrebbe essere la seguente:

Most traditional views of idioms agree that *idioms consist of two or more words and that the overall meaning of these words cannot be predicted from the meaning of the constituent words.* (Kövecses 2010: 231)

Questa definizione risulta però carente, in quanto non esclude altre classi di espressioni come i proverbi, le metafore creative (non convenzionali) o le formule di routine. Servirebbero quindi ulteriori approfondimenti riguardanti le caratteristiche di questo tipo di fraseologismi. Non esistendo definizioni precise per descrivere cosa sia un'espressione idiomatica, è difficile trovare un compendio completo delle caratteristiche che determinano l'appartenenza di un'espressione a tale fenomeno linguistico. Nella maggior parte degli studi su questo argomento, ci sono profonde differenze riguardanti il numero e la scelta di tali caratteristiche. Per tale motivo in questo capitolo verrà proposto un compendio delle caratteristiche tratte da diverse opere consultate. In particolare Burger 1998, Cacciari 1993, Casadei 1995, Nunberg, Sag, Wasow 1994, Piirainen 2012.

2.1 Caratteristiche delle espressioni idiomatiche

- **Non-composizionalità**

“If natural language had been designed by a logician, idioms would not exist.”
(Johnson-Laird 1993: vii)

Le definizioni di espressione idiomatica proposte durante gli anni 1950-1970 riflettono l'influenza del paradigma grammaticale in voga in quel periodo, la grammatica trasformazionale-generativa (Kozak-Opsahl 2010). In questo periodo, l'espressione idiomatica è considerata irregolare dal punto di vista semantico e sintattico, cioè il suo significato non può essere generato in maniera composizionale, come per le frasi “ben-formate”. La non-composizionalità, insieme al tratto di polilessicalità, diventa la caratteristica principale:

“The essential feature of an idiom is that its full meaning...is not a compositional function of the meaning of the idiom's elementary parts” ([Katz & Postal 1963] Nunberg, Sag, Wasow 1994: 498)

Questa può essere considerata la definizione ‘standard’ di espressione idiomatica, e le definizioni più recenti si riducono in genere ai due tratti seguenti: a) le espressioni idiomatiche sono espressioni che contengono almeno due costituenti e b) il significato delle espressioni idiomatiche non è deducibile dalla somma dei costituenti nell'espressione (Barkema 1996). La non-composizionalità di un'espressione significa che il suo significato non è distribuito tra le parti che la compongono, come accade per le espressioni idiomatiche *andare a far pelle di tamburo* (morire), *tirar giù a campane doppie* (bestemmiare molto), *andare/ essere in cimbali* (manifestare grande allegria, specialmente dopo aver bevuto). La mancanza di composizionalità rappresenta uno dei criteri per distinguere tra espressioni idiomatiche e metafore: mentre la metafora sfrutta il significato delle parole allo scopo di indurre l'ascoltatore a vedere una cosa, o uno stato di cose nei termini di qualcos'altro, le parole costituenti le espressioni idiomatiche non hanno un peso semantico autonomo (Casadei 1995). Questo punto riflette anche l'opposizione tra metafore creative e espressioni idiomatiche fisse e congelate: in queste ultime la struttura metaforica o la storia che le ha coniate non è più percettibile e le espressioni idiomatiche vengono quindi spesso percepite come metafore “spente”.

- **Lessicalizzazione e convenzionalità**

Le espressioni idiomatiche, ripetute e riutilizzate comunemente dai parlanti di una lingua, sono entrate a far parte del processo della lessicalizzazione, acquistando dignità di lessema come un'unità autonoma del lessico. Esse sono anche convenzionali nel senso che c'è una stretta correlazione tra un'espressione e il significato attribuitole nella propria cultura di appartenenza. Il significato delle espressioni idiomatiche non può essere previsto in base alle conoscenze delle parole e delle regole grammaticali, ma è un risultato di una convenzione basata sull'uso frequente dell'espressione. Questo ci spiega infatti come possiamo comprendere il significato di questo tipo di espressioni anche in assenza di altre informazioni e non soffermandoci sul significato delle singole parole. Essendo le espressioni idiomatiche entità linguistiche convenzionali, si distinguono di conseguenza dalle metafore create "ad hoc", che sono espressioni innovative coniate di nuovo dal parlante di volta in volta.

- **Informalità ed espressività**

Come affermano Nunberg, Sag e Wasow (1994: 493), le espressioni idiomatiche vengono solitamente usate per descrivere una situazione ricorrente, comune a tutti i parlanti (essere imbrogliato, divulgare un segreto ecc.) per mezzo di immagini che richiamano una serie di circostanze familiari, di oggetti e relazioni concrete. Come le espressioni proverbiali, anche quelle idiomatiche sono di solito associate al registro informale o colloquiale, nonché al linguaggio popolare ed alla cultura orale. Generalmente le espressioni idiomatiche esprimono una valutazione o un atteggiamento affettivo delle situazioni in questione. Considerando questo loro carattere valutativo ed espressivo, ne deriva che normalmente non si ricorre ad esse per descrivere situazioni che vengono considerate "neutre", come comprare un biglietto o leggere un libro. (ibid.)

- **Fissità lessicale e sintattica**

La fissità lessicale e sintattica delle espressioni idiomatiche è una conseguenza della loro non-composizionalità, cioè del fatto che le parole che compongono queste espressioni non hanno un peso semantico autonomo (Casadei 1995). Casadei (1996: 14) parla della *tesi dell'azzeramento semantico* dei componenti, intendendo con questo che non c'è alcun nesso tra i significati dei componenti e il significato idiomatico e, di conseguenza, nessun componente di un'espressione idiomatica partecipa al significato idiomatico o contribuisce a

determinarlo⁷. Studi di ambito generativista, Casadei (1995) si riferisce in particolare a Fraser [1970], hanno sostenuto che, poiché per definizione nessuna componente di un'espressione idiomatica conserva in essa un peso semantico autonomo, risulteranno bloccate le modifiche che implicano autonomia semantica dei componenti interessati. Un'espressione come *tirare le cuoia*⁸ (morire) non ammette, senza perdere il senso idiomatico, né sostituzione di componenti (**tirare la pelle*), né operazioni come modificazione del determinante (**Mario ha tirato delle cuoia*), passivizzazione (**Le cuoia sono state tirate da Mario*) o relativizzazione (**Le cuoia che Mario ha tirato erano vecchie*). Qui di seguito le parole di Chafe (1968), in una citazione tratta da Casadei (1995):

We cannot inflect parts of the literalization of this idiom [= kick the bucket], for those parts are not present at the semantic stage where sentences are generated. (...) For the same reason we cannot modify a *nonexistent* "bucket" with an adjective. ([Chafe 1968] Casadei 1995: 4)

Le espressioni idiomatiche sono quindi delle unità prefabbricate, riprodotte con più o meno la stessa forma e con lo stesso significato ogni volta.

Ultimamente, sia i linguisti (Casadei 1996, Nunberg, Sag, Wasow 1994, Vietri 1985) che gli psicologi (Cacciari 1993, Gibbs 1993, Glucksberg 1993) hanno messo in dubbio la validità della definizione delle espressioni idiomatiche in base alla nozione di non-composizionalità e fissità, puntando sul fatto che tante modifiche prima definite impossibili sono però attestate e giudicate accettabili dai parlanti. Tornerò sull'argomento più avanti.

- **Metaforicità, idiomaticità**

Generalmente le e. i. implicano figure retoriche come metafore: *toccare la corda giusta* (usare la tattica giusta per ottenere ciò che si vuole), metonimie: *dare fiato alle trombe* (annunciare clamorosamente qualcosa), iperbole: *non valere un corno* (non valere niente), antitesi: *essere come cantare ai sordi* (parlare a persone che non ascoltano) e simili. Espressioni idiomatiche di questo tipo sono semanticamente ambigue e possono essere interpretate su due livelli diversi: in base al significato letterale e in base al significato lessicalizzato o figurato.

L'immagine mentale evocata dall'espressione funziona come un ponte semantico fra i due

⁷ Questo punto di vista è stato messo in discussione da diversi studiosi, come p. es. Cacciari (1993), Gibbs (1993) e Glucksberg (1993). Si veda il capoverso "Analizzabilità/ decomponibilità" più avanti.

⁸ L'esempio è di F. Casadei 1996:4

livelli di significato e ci aiuta a dedurre il significato dell'espressione, anche senza dover risalire all'origine dell'espressione (Piirainen 2012). Trovare la motivazione di un'espressione significa trovare una spiegazione ragionevole dell'apparenza delle parole nell'espressione; tale spiegazione non è necessariamente corretta rispetto all'uso originale dell'espressione, ma può servire comunque come motivazione.

The term image component refers neither to the etymology nor to the original image but to linguistically relevant traces of an image that are comprehensible for the majority of speakers. We are dealing here with an additional conceptual level, one that mediates between the literal reading (fixed in an idiom's lexical structure) and the figurative meaning of an idiom (Piirainen 2012: 34)

La nozione di idiomacità si riferisce a questa ambiguità semantica o natura irregolare dal punto di vista semantico delle espressioni ed è questa proprietà che le differenzia da una gran parte dei fraseologismi che possono soddisfare gli altri criteri o caratteristiche (non-composizionalità, convenzionalità e fissità), ma che non sono metaforici, come per esempio le formule di routine (Come stai?) o stereotipi narrativi (C'era una volta) (Piirainen 2012).

Anche se i parlanti non sono sempre in grado di percepire l'origine precisa di un'espressione idiomacità, di solito si rendono conto, almeno, che è implicata una qualche immagine, così da poter attribuire all'espressione un senso letterale per provare a risalire al significato idiomacità. L'idiomacità è indice della distanza tra significato figurato e letterale offerto da una stessa espressione. Burger (Burger 2010: 70) spiega che la motivazione è opposta al concetto di idiomacità semantica: se una espressione è motivata avrà un basso grado di idiomacità e viceversa. Burger (ibid.) distingue tre classi di espressioni più o meno motivate, alle quali corrispondono tre livelli di idiomacità:

- 1) Le espressioni motivate, il cui significato globale si può ancora comprendere dai significati letterali dei propri costituenti. Questo gruppo include (1) le espressioni in cui la base semantica è identica al significato idiomacità e (2) le espressioni idiomacità metaforiche in cui il legame tra significato letterale e significato idiomacità risulta evidente, presupponendo che il parlante conosca il significato dell'espressione, p. es. essere *una nota stonata/falsa* (essere un elemento non adatto, fuori luogo).
- 2) Le espressioni parzialmente motivate, il cui significato globale si deduce solo grazie ai significati letterali di alcuni costituenti. Queste sono espressioni solo in parte

idiomatiche in quanto non tutti gli elementi che la costituiscono presentano un significato figurativo. Questo accade ad esempio in alcune similitudini dove la parte figurativa dell'espressione, che ha la funzione di intensificare il significato della parte letterale, non sembra però essere motivata in base a fatti reali: *bestemmiare come un turco* (bestemmiare molto).

- 3) Le espressioni non motivate, il cui significato globale non è deducibile dai significati letterali dei propri costituenti. Queste espressioni presentano un alto grado di idiomacità e sono comprensibili solo grazie ad altre conoscenze linguistiche ed extralinguistiche: *andare a far pelle di tamburo* (morire).

Piirainen (2012: 49) distingue diversi tipi di motivazione, tra cui *motivazione metaforica* (*metaphoric motivation*), *motivazione simbolica* (*symbol-based motivation*) e *intertestualità* (*intertextuality*). La *motivazione metaforica* può essere spiegata a livello astratto (*superordinate level*) tramite la metafora concettuale, termine sviluppato nel quadro della Conceptual Metaphor Theory da Lakoff e Johnson (1980), oppure a livello generale/ letterale (*basic level*) tramite la ricca immagine mentale evocata dall'espressione. La *motivazione simbolica* si manifesta nelle espressioni che sfruttano il simbolismo dei numeri, dei colori o degli animali. Con il termine *intertestualità* si intendono le relazioni che legano l'espressione idiomacica a testi pre-esistenti.

Nel nostro materiale troviamo esempi di modi di dire motivati sia in base alla metafora (*motivazione metaforica*) che in base a testi preesistenti (*intertestualità*). Alcuni modi di dire hanno una motivazione metaforica a livello astratto: *essere giù di corda* (essere fisicamente e moralmente depresso), basata sulla metafora concettuale TRISTE È GIÙ; altre sono motivate in base all'immagine mentale fornita dall'espressione, come p. es. *fare il violino di spalla* (l'aiutante fedele di qualcuno), basata sul fatto che il violino di spalla indica il primo violino, cioè il violino più importante di un'orchestra sinfonica, a cui sono riservati gli assoli.

L'espressione (*ora incomincian le dolenti note* (la parte più sgradevole di qualcosa) è un esempio di modo di dire basato sulla motivazione intertestuale: l'espressione è un verso dalla Divina Commedia di Dante Alighieri (Inferno, Canto quinto v. 25). Come osserva Piirainen (2012), diversi tipi di motivazione possono essere presenti contemporaneamente in un'espressione idiomacica: l'espressione *fare il violino di spalla* è motivata sia in base all'immagine evocata dalla struttura lessicale, sia in base alla metafora concettuale soggiacente GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE (Casadei 1996). L'argomento delle metafore concettuali sarà trattato più in dettaglio nel quarto capitolo.

- **Trasparenza vs opacità semantica**

Un altro aspetto, proposto da Svensson (2008), è la dicotomia trasparenza/ opacità semantica delle espressioni idiomatiche. La nozione è molto simile a quella della motivazione e concerne la comprensione di un'espressione idiomatica e spiega il grado di facilità / difficoltà con cui il significato idiomatico può essere ricavato solo in base alle parole che appaiono nell'espressione. Svensson (2008) spiega così il termine trasparenza:

If, when presented with an expression, a language user understands it without any previous knowledge than understanding the separate words that make up the expression, then it is transparent. (Svensson, 2008: 84)

Al contrario, se in base alle parole che costituiscono un'espressione non è possibile arrivare al suo complessivo significato idiomatico, l'espressione è definita opaca. Ci sono espressioni che possono essere definite trasparenti, senza essere motivate, come nell'esempio sopra citato *bestemmiare come un turco* (bestemmiare molto). Benché l'espressione sia facilmente comprensibile e quindi trasparente, non si può dire che sia motivata poiché l'uso di *turco* è basata su una convenzione e non su fatti reali (ibid.)

Secondo Piirainen (2012: 48) la trasparenza di un'espressione costituisce un presupposto per la sua ampia diffusione in diverse lingue. Espressioni opache, nelle quali è difficile trovare un legame tra la struttura lessicale e il loro significato idiomatico (l'esempio riportato da Piirainen è *spick and span* = molto pulito, ordinato), non hanno alcuna possibilità di diffondersi in molte lingue.

- **Analizzabilità/ decomponibilità**

Per poter definire un'espressione come trasparente si deve spartire il significato complessivo dell'espressione e assegnare ai singoli componenti un certo grado di autonomia semantica (Burger 2010:71) e peso semantico, chiamato anche analizzabilità o decomponibilità:

All that matters for an idiom to be viewed as decomposable is for its parts to have meanings, either literal or figurative, that contribute independently to the phrase's overall figurative interpretation (Gibbs 1993: 62)

L'idea espressa qui da Gibbs è che bisogna riconoscere il fatto che le singole parole di un'espressione idiomatica possono partecipare al significato idiomatico o almeno contribuire a determinarlo. Questa è una forte contraddizione della definizione "tradizionale" dell'espressione idiomatica basata sul tratto di non-composizionalità proposta dalla grammatica trasformazionale-generativa (si veda la definizione di espressione idiomatica di Katz & Postal riportata sopra), secondo cui il tratto definitorio implica, per l'appunto, che le singole parole di un'espressione idiomatica non contribuiscono al suo significato globale e che l'espressione idiomatica per questo motivo risulti sintatticamente bloccata. Il problema, secondo Gibbs (1993) consiste nel fatto che le definizioni tradizionali si sono basate su un numero limitato di espressioni idiomatiche, solamente quelle più opache come per esempio *kick the bucket* (morire). Negli ultimi anni, linguisti (Nunberg, Sag, Wasow 1994) e psicologi (Cacciari 1993, Glucksberg 1993, Gibbs 1993) hanno insistito sul fatto che la non-composizionalità come tratto definitorio per le espressioni idiomatiche risulta carente. Hanno rilevato che tante delle modifiche prima definite impossibili per un'espressione idiomatica sono invece attestate e giudicate accettabili dai parlanti. Casadei (1995) riporta gli esempi *togliersi un GROSSO peso dalla coscienza* e *prendere TRE piccioni con una fava*, e osserva come le modifiche sembrano rafforzare la lettura idiomatica anziché indebolirla o distruggerla. Troviamo altri esempi in Nunberg, Sag, Wasow (1994: 503) nei quali le espressioni appaiono in forma ellittica⁹:

- *Andreotti ha tenuto le fila fino al 92, e poi le ha tenute Craxi.*
- *Gianni è rientrato nei ranghi nel 90, quando Francesco ne è uscito.*
- *Hanno chiuso gli occhi a Moro e li hanno chiusi anche a Berlinguer.*
- *Darwin ha aperto nuove strade, e anche Freud le ha aperte.*

Questi esempi attestano la presenza e l'attivazione dei valori semantici dei singoli componenti dell'espressione idiomatica, il significato dei quali non è azzerato dall'alto grado di convenzionalità e coesione interna dell'espressione. Ciò mostra che le espressioni idiomatiche non si comportano dal punto di vista semantico come un tutt'uno e sono analizzabili fino a un certo grado:

⁹ L'ellissi è una figura retorica che consiste nell'omissione, all'interno di una frase, di uno o più elementi (<http://it.wikipedia.org/wiki/Ellissi>)

(...) the results of linguistic analyses and various experimental work in psycholinguistics have shown that American speakers know that *spill the beans* is analyzable because *beans* refers to an idea or secret and *spilling* refers to the act of revealing the secret. Similarly, in the phrase *pop the question*, it is easy to discern that the noun *question* refers to a marriage proposal when the verb *pop* is used to refer to the act of uttering it. (Gibbs 1993: 62)

L'ipotesi di Gibbs è che flessibilità lessicale e produttività sintattica di un'espressione idiomatica, dipendano direttamente dal suo grado di analizzabilità semantica: tanto più un'espressione è semanticamente analizzabile tanto più mantiene il significato idiomatico in una gran varietà di forme (Casadei 1996: 4)

Nunberg, Sag e Wasow (1994) sottolineano che, oltre alla convenzionalità, nessuna delle altre proprietà è per forza applicabile a tutte le espressioni idiomatiche. Un'espressione può ad esempio essere convenzionale e non-composizionale, ma allo stesso tempo non metaforica. Gli autori citati usano come esempi i cosiddetti "cranberry idioms"¹⁰: espressioni con un elemento che non appare in altri contesti e che quindi non può avere significato figurato, per esempio *by dint of*. Per alcune espressioni vediamo che non vale la proprietà di informalità, o perchè non sono legate a un registro specifico, oppure perchè appartengono a un registro piuttosto letterale, come *render unto Caesar (dare a Cesare quel che è di Cesare)*.

È comune ritenere le caratteristiche discusse sopra non come assolute, ma come graduali. Quindi un'espressione può essere più o meno composizionale, più o meno fissa, più o meno metaforizzata ecc. Infatti, Nunberg, Sag e Wasow (1994) criticano tutte i tentativi di definire la nozione di espressione idiomatica in maniera troppo rigida e sostengono che l'unica caratteristica obbligatoria a tutte le espressioni idiomatiche è, in fin dei conti, quella della convenzionalità.

2.2 Caratteristiche del corpus creato per questo studio

Le espressioni del mio corpus costituiscono un gruppo molto eterogeneo e non tutte seguono la definizione rigida di espressione idiomatica basata sui criteri di non-composizionalità e

¹⁰ "A cranberry idiom contains an element that does not exist in the lexicon outside the particular construction, by analogy to the morpheme 'cran' in the word cranberry" (Kozak-Opsahl 2010:13)

fissità. Nel raccogliere le espressioni ho dato peso alla loro convenzionalità e al loro riferimento alla musica. Durante questo processo ho scoperto che poche erano le espressioni che veramente si potevano definire in base alle caratteristiche di non composizionalità e fissità. Esempi come *andare a far pelle di tamburo*; *cantare la solfa a qualcuno*, che sono completamente opache, idiomatiche, fisse e non composizionali, sono rari. La maggior parte delle espressioni mostrano invece le proprietà seguenti:

- un certo grado di composizionalità (uno o più costituenti hanno il significato letterale che contribuisce al significato globale dell'espressione): *non capire un piffero/ un corno, non valere un corno, vibrare come una corda di violino, una sinfonia di colori, una litania di lamentele*
- un certo grado di flessibilità sintattica; tante espressioni ammettono vari tipi di modificazioni, come:
 - la passivizzazione: *il tono è stato dato*,
 - varianti di citazione: *essere sempre la solita **musica/ solfa/ ritornello, battere/ insistere** sempre sullo stesso tasto*
 - inserzione di avverbi: *essere/ sembrare una corda **un po'** stonata*
 - riformulazioni: *sentire la campana di qcn. invece di sentire tutte (e due) le campane* (Casadei 1996).
- Un certo grado di trasparenza di significato. In virtù del fatto che questi esempi contengono termini musicali, senza riferirsi alla musica letteralmente, queste espressioni sono metaforiche, ma con diversi gradi di trasparenza. Alcune sono del tutto opache, come *andare a far pelle di tamburo* o *andare come i pifferi di montagna* (presupposto che il parlante non conosca la motivazione etimologica dell'espressione). Comunque, la maggior parte delle espressioni mostra un grado più alto di trasparenza, come *trovare il tono giusto, dare il la, finire in gloria, sembrare una corda stonata*.

Essendo l'obiettivo della presente tesi quello di studiare e analizzare i modi di dire che contengono il lessico musicale e inoltre di indagare su come l'esperienza e la storia musicale si sia manifestata nella lingua, ho scelto di operare con un'ampia definizione di espressione idiomatica che consenta di includere tanti tipi di espressioni. Ritengo che una ricca varietà di modi di dire, scelte in virtù di essere unità polilessicali convenzionali contenenti lessico musicale e non in base alle caratteristiche strettamente formali, mi fornisca una base più

solida per poter fare questo tipo di analisi. Questa scelta è in linea con le idee di Nunberg, Sag e Wasow (1994), secondo i quali la definizione di espressione idiomatica può variare a seconda dello scopo dello studio:

Idioms are not after all a linguistically natural kind, in the sense of being candidates for a category of universal grammar, and for theoretical purposes, the category can be defined in different ways for different purposes. (Nunberg, Sag e Wasow 1994: 494)

Per riassumere, le espressioni idiomatiche raccolte per questa tesi, hanno le seguenti caratteristiche:

- Sono unità polilessicali con un significato convenzionale.
- Hanno diversi gradi di composizionalità; da completamente non composizionali (nessun componente partecipa al significato globale dell'espressione) a parzialmente composizionali (almeno uno dei costituenti mantiene il suo significato letterale).
- Hanno diversi gradi di fissità sintattica; alcune non ammettono nessun tipo di modificazione mentre altre ammettono modificazioni di vari tipi, come varianti di citazione, passivizzazione, inserzione di avverbi.
- Appartengono al linguaggio colloquiale e hanno una natura espressiva.

3 Classificazioni delle espressioni idiomatiche

In questo capitolo farò una classificazione dei modi di dire del corpus basata su diversi criteri: formale, lessicale e semantico. Cercherò poi nella classificazione lessicale e semantica di fare un confronto tra l'italiano ed il norvegese, cercando di individuare sia le convergenze che le divergenze tra le due lingue.

Per costituire il corpus ho dovuto consultare diversi dizionari e raccolte di modi di dire/ espressioni idiomatiche. Ho preso in considerazione i repertori dei modi di dire di Pittàno (2009), Carollo (2008), Natale/ Zacchei (1996), Sorge (2011), Quartu/ Rossi (2012), il corpus di espressioni idiomatiche pubblicato da Casadei (1996) e Camugli-Gallardo (1996), i dizionari: Grande Dizionario Hoepli Italiano (Aldo Gabrielli 2011), Italiensk blå ordbok (2002) e le fonti lessicografiche sul web di Sabatini Coletti e Treccani. Per trovare i modi di dire norvegesi ho trovato utili, oltre Italiensk blå ordbok, anche i libri di Erichsen (1996, 2011) e Vannebo (2013) e la versione elettronica di Riksmålsordboken.

L'uso incrociato di repertori specifici e dizionari generali è stato necessario in quanto manca una fonte completa di espressioni idiomatiche o modi di dire, sia per l'italiano che per il norvegese. Sul particolare argomento in questione, espressioni idiomatiche contenenti il lessico musicale, non esistono alcun tipo di raccolte o fonti da consultare.

A questo punto mi pare doveroso dare una definizione più accurata di "lessico musicale". Con questo termine verranno considerate le espressioni che riferiscono a:

- La musica come un prodotto d'arte del suono organizzato, cioè espressioni che si riferiscono alla composizione musicale caratterizzata dai tre parametri: armonia, melodia e ritmo e categorizzata sotto diversi generi, come p. es. 'sinfonia', 'melodramma', 'farsa', 'antifona': *capire l'antifona, cantare i vespri a qualcuno, essere una farsa, ecc.*

Non considero espressioni che si riferiscono a titoli di opere o canzoni famose: *nel blu dipinto di blu, casta diva, così fan tutti, la donna è mobile.*

- Gli strumenti e le loro parti, come 'violino', 'cassa', 'corda', 'sordina': per esempio *essere teso come una corda di violino, battere la grancassa, suonare il violino a qualcuno, ma non stare/ essere sulla corda, tenere qualcuno sulla corda* dove la parola 'corda' ha un altro significato.

- Gli esecutori della composizione musicale, cioè musicisti o cantanti, come per esempio *fare come i pifferi di montagna; Paganini non ripete*. Considero solo gli esecutori umani per cui non sono incluse le espressioni come *al canto del gallo, canto di sirena, andare a sentir cantare i grilli* dove l'esecutore del canto non è una persona.

Questi sono i criteri che ho ritenuto utili per delimitare l'oggetto di studio e per poter individuare quelle espressioni che, a mio avviso, riflettono in maniera più diretta come la cultura musicale si sia radicata nella lingua di tutti i giorni.

In questo capitolo presenterò 3 classificazioni basate su 3 criteri diversi:

1. Una classificazione formale, basata su quale funzione grammaticale l'espressione svolge in una frase.
2. Una classificazione lessicale, basata sul lessema del dominio musicale.
3. Una classificazione semantica, basata sul significato idiomatologico delle espressioni.

Per la classificazione lessicale e semantica userò una prospettiva contrastiva.

L'analisi delle espressioni idiomatiche basata su questi tre aspetti: formale, lessicale e semantica, è l'approccio utilizzato nei lavori di Camugli-Gallardo (1996, 2003), dedicato al confronto delle espressioni francesi con quelle italiane. Nelle classificazioni lessicale e semantica mi ispiro, invece, alle analisi e alle osservazioni di Camugli-Gallardo (ibid.), mentre per la classificazione formale prendo spunti dalle classi proposte da Piirainen (2012) nello studio "Widespread Idioms in Europe and beyond" e Faloppa (2011).

3.1 Una classificazione formale

Le espressioni idiomatiche possono essere suddivise fondamentalmente in due gruppi:

1. Quelle che hanno una forma frasale
2. Quelle che funzionano come parte di una frase

Il primo gruppo è costituito dalle espressioni caratterizzate da autonomia sintattica, come *Buonanotte ai suonatori!, la lettera canta chiaro, senza soldi non si cantano messe, Paganini non ripete, voi sonerete le vostre trombe e noi soneremo le nostre campane, canta che ti passa!, tant'è suonare un corno che un violino* e le locuzioni interietive quali *Che solfa!, Musica Maestro!, Cambia musica!, Cambia disco!*

Le espressioni che funzionano come parte di una frase si possono suddividere ancora in classi secondo la natura dell'elemento centrale, cioè la "testa" o il nucleo della frase. In base a quale parte del discorso è la testa dell'espressione e, di conseguenza, a quale funzione sintattica l'espressione svolge nella frase, possiamo suddividere i fraseologismi in costruzioni verbali, nominali, aggettivali o avverbiali.

3.1.1 Espressioni verbali

Nella classe verbale, le strutture più frequenti possono essere di 4 tipi:

- **verbo transitivo + nome** (oggetto)

accordare gli strumenti, battere la grancassa/ il tamburo, battere la solfa, cambiare disco, cambiare musica/ canzone, cambiare registro, cambiare tasto, cantare le lodi di qualcuno, cantare le proprie ragioni, cantarne quattro a qualcuno, cantare il vespro a qualcuno, cantare la solfa a qualcuno, (non) cantare vittoria prima del tempo/ troppo presto, capire l'antifona, dare fiato alle trombe, dare il diapason, dare una suonata a qualcuno, dirigere l'orchestra/ la banda, non perdere una battuta, raggiungere il diapason, spifferare/ strombazzare una notizia, suonare il violino a qualcuno, sentire/ ascoltare tutte (e due) le campane, trovare il tono giusto/ la chiave/ la nota giusta, tirare la corda, tenere bordone a qualcuno

- **Costruzioni predicative con il verbo essere (nome + essere + nome)**

essere (sempre) la solita canzone, essere il leitmotiv di qualcuno/ qualcosa, essere musica per le orecchie di qualcuno, essere tutta un'altra musica, essere un disco rotto, essere il violino di spalla, essere un vecchio trombone

- **Costruzioni a verbo supporto (fare, dare, avere):**

Un tipo particolare di espressione idiomatica è la costruzione a verbo supporto. Si tratta soprattutto di costruzioni formate dai verbi 'essere', 'fare', 'dare' o 'avere' e da un nome, quest'ultimo spesso preceduto da un articolo e/ o, in pochi casi, da una preposizione. In questo tipo di costruzioni il verbo ha sempre un significato generico che non contribuisce al significato globale dell'espressione. Il significato è concentrato nel complemento del verbo, mentre il verbo serve come da supporto per i tratti grammaticali di tempo, aspetto, modo e

persona, chiamato anche l'Aktionsart del verbo (Jezek 2005: 181). Alcuni esempi di costruzioni a verbo supporto sono i seguenti:

avere orecchio per la musica, dare il la, dare il tono, fare toccata e fuga, fare un giro di valzer, fare un melodramma, fare il/ da contrappunto a qualcuno, fare coro a qualcuno

- **verbo + prep. + nome** (avverbio):

abbassarsi/ calare/ scendere di tono, andare di concerto, arrivare/ giungere al diapason, arrivare dopo la musica/ a musica finita, avere il/ essere col capo in cimbali, ballare al suono di qualcuno, battere (sempre) sullo stesso tasto, cantare ai sordi, cantare in rima, cantarle papale papale, comandare a bacchetta, essere alle prime battute, essere/ andare fuori tono/ chiave, essere/ andare/ dare/ in cimbali, essere/ rimanere/ stare/ restare in chiave, essere/ andare fuori chiave/ tono, essere in sintonia, essere in tono, finire in gloria, mettere in musica, parlare/ chiacchierare in sordina, prenderla su questo tono, partire in tromba, rispondere a tono, suonare/ suonarla in faccia a qualcuno, suonarle di santa ragione a qualcuno, tirar giù a campane doppie, uscire di tono, uscire di chiave/ tono, stare/ tenersi in tono/ su un tono alto

3.1.2 Espressioni nominali

Le espressioni idiomatiche nominali possono essere formate da

- **nome + aggettivo:**

un disco rotto, una corda stonata, un tasto delicato/ doloroso/ dolente, un tasto falso/ brutto, un tasto/ una corda + agg, una nota stonata/ falsa, dolenti note/ note dolenti

- **nome + preposizione + nome:**

una litania di N, una sinfonia di N, un coro di N, il valzer delle poltrone, il violino di spalla

- **nome + nome:**

una toccata e fuga

L'espressione *toccata e fuga* è un esempio di espressione binominale irreversibile; una sequenza di due parole appartenenti alla stessa categoria grammaticale, combinata tramite la congiunzione 'e' (in altri casi anche 'o'). La sequenza di parole è, appunto, irreversibile; la variante "una fuga e toccata" non esiste.

Tante delle espressioni nominali possono diventare espressioni verbali aggiungendo un verbo facoltativo, di solito il verbo 'essere': *essere un tasto delicato, essere una nota stonata, fare/essere una toccata e fuga ecc.*

3.1.3 Espressioni avverbiali

Le espressioni appartenenti alla classe avverbiale:

all'unisono, a tambur battente/ sul tamburo, a canne d'organo

Anche queste espressioni, come quelle nominali, possono cambiare classe da espressione avverbiale a espressione verbale aggiungendo un verbo: *rispondere all'unisono, occuparsi di qualcosa a tambur battente, funzionare a canne d'organo*

3.1.4 Espressioni aggettivali

Le espressioni aggettivali sono in genere rare e perfino l'esistenza di una classe di espressioni idiomatiche con funzione aggettivale non dovrebbe essere data per scontato (Pirainen 2012:43). Questo perchè di solito formano un'unità con il verbo 'essere' e perciò sono difficili da distinguere dalle espressioni verbali:

(essere) giù di corda/tono, (essere) su di corda/tono, (essere/ andare) fuori tono

3.1.5 Similitudini

Altre espressioni aggettivali del mio corpus hanno la struttura particolare di una costruzione di paragone, che consiste nel confrontare due identità, in una delle quali si individuano proprietà somiglianti e paragonabili a quelle dell'altra, tramite l'avverbio 'come':

(essere) teso come una corda di violino, (essere) teso come un tamburo, (essere) stonato come una campana

Troviamo espressioni con questa struttura anche tra le espressioni verbali:

andare come l'asino alla lira/ al suon della lira, essere come cantare ai sordi, essere come parlare di musica ai sordi, vibrare come una corda di violino

3.2 Una classificazione lessicale. Un confronto tra l'italiano e il norvegese.

I modi di dire sono portatori linguistici di costumi, tradizioni e storia e come tali sono spesso particolari per una lingua. La presente classificazione cercherà di presentare un confronto tra l'italiano e il norvegese in base all'elemento linguistico musicale presente nelle espressioni. Propongo due ipotesi per la presente analisi: da un lato ci potremmo aspettare che le due lingue messe a confronto condividano un repertorio vasto di elementi lessicali che si riferiscono alla musica, facendo tutti e due i paesi parte di quello che Piirainen chiama “the common European cultural heritage of classical and Christian provenance” (Piirainen 2012: 517). Con questo termine Piirainen si riferisce alle tradizioni culturali dall'antichità, il Cristianesimo, la letteratura biblica e Medievale latina al Rinascimento, l'Umanesimo e l'Illuminismo fino alle opere della letteratura mondiale di vasta espansione. Dall'altro lato, considerando le differenze della storia della musica delle due nazioni e soprattutto il ruolo dell'Italia come culla del melodramma e conseguentemente la lingua italiana come “lingua del melodramma” nel mondo (Serianni: 1), ci sarebbe da aspettarsi una certa divergenza nel repertorio del lessico musicale presente nelle espressioni delle due lingue.

Le espressioni analizzate possono essere suddivise in tre gruppi a seconda degli elementi lessicali presenti nell'espressione:

- 1) La musica come un prodotto d'arte del suono organizzato
- 2) Gli strumenti e le loro parti
- 3) Gli esecutori e l'esecuzione musicale

Come vedremo, la terminologia coincide in gran parte nelle due lingue. Analizziamo in modo più dettagliato ogni gruppo.

- 1) Di questo gruppo fanno parte le espressioni dove l'elemento linguistico musicale si riferisce alla composizione musicale oppure ai suoi elementi. Si tratta di gruppi di parole che denotano:
 - l'arte dell'organizzazione di suoni al livello generale: ‘musica’/ ‘musikk’;
 - il suono emesso e la sua caratteristica: ‘tono’, ‘suono’, ‘unisono’, ‘registro’/ ‘tone’, ‘lyd’, ‘enstemmig’, ‘unison’;

- i segni con cui si rappresentano i suoni della musica nella notazione tradizionale: ‘nota’, ‘solfa’, ‘la’, ‘battuta’, ‘chiave’/ ‘note’, ‘takt’, ‘opptakt’;
- il supporto tecnico per la riproduzione sonora della musica o delle note: ‘disco’, ‘diapason’/ ‘plate’;
- diversi generi di una composizione musicale: ‘canzone’, ‘sinfonia’, ‘farsa’, ‘melodramma’, ‘toccata e fuga’, ‘valzer’, ‘concerto’ / ‘vise’, ‘symfoni’, ‘farse’
- le parti di una composizione: ‘ritornello’, ‘leitmotiv’, ‘preludio’/ ‘refreng’, ‘ledemotiv’;
- vari componenti della liturgia cattolica: ‘antifona’, ‘gloria’, ‘vespro’, ‘messa’, ‘litania’;
- tecniche della composizione musicale: ‘contrappunto’, ‘bordone’

2) Nel secondo gruppo rientrano le espressioni con le parole che denotano gli strumenti e le parti degli strumenti. Possiamo dividere gli strumenti (i quali rappresentano spesso anche l’esecutore) nei seguenti gruppi:

- gli archi: ‘violino’, ‘corda’, ‘cassa di risonanza’, ‘sordina’/ ‘fele’, ‘fiolin’, ‘streng’, ‘resonansbunn’, ‘sordin’
- i legni: ‘piffero’/ ‘fløyte’, ‘pipe’
- gli ottoni: ‘tromba’, ‘trombone’, ‘corno’/ ‘basun’
- le percussioni: ‘tamburo’, ‘cimbali’, ‘campana’/ ‘stortromme’
- strumenti a tastiera: ‘organo’, ‘tasto’

3) L’ultimo gruppo è costituito dalle espressioni in cui l’elemento musicale si riferisce agli esecutori e all’atto di eseguire una composizione musicale:

- ‘pianista’, ‘l’orchestra’, ‘primadonna’, ‘il coro’/ ‘pianist’, ‘orkester’, ‘primadonna’
- ‘cantare’/ ‘syngje’
- ‘suonare’, ‘suonato’, ‘suonata’ / ‘spille’

Come abbiamo visto, c’è un alto livello di corrispondenza per quanto riguarda i lessemi musicali utilizzati nelle espressioni italiane e norvegesi. Alcuni termini sono tuttavia assenti

nelle espressioni norvegesi, come per esempio la parola ‘solfa’ (da solfeggio) ed i termini sulla preghiera e la liturgia, come ‘antifona’, ‘messa’, ‘gloria’, ‘vespro’ e ‘litanìa’.

Il solfeggio è il sistema di lettura musicale che consiste nel denominare le note musicali per mezzo di monosillabi (do, re, mi, fa, sol, la, si), ideato dal compositore italiano Guido d’Arezzo e risalente al XI secolo. Come disciplina, la pratica del solfeggio mira a sviluppare l’orecchio musicale, cioè la capacità di identificare le note, gli intervalli, le melodie e il ritmo, parte fondamentale dell’insegnamento della musica. Nei paesi nordici, al contrario, come anche in Inghilterra e in Germania, si è preferito invece mantenere fede al principio antichissimo di denominare i suoni con le lettere dell’alfabeto (C, D, E, F, G, A, H) (Pozzoli 1936), la disciplina teorica non si chiama di conseguenza “sofeggio”, ma “hørelære”. Il motivo dell’assenza dei termini relativi al solfeggio nelle espressioni norvegesi può quindi essere dovuto al fatto che tali termini non sono tanto presenti nella realtà dei parlanti norvegesi. Kövecses (2010: 234) parla dell’importanza di concetti chiave (“key concepts”) in una cultura e in una comunità linguistica. Questi possono riguardare il sistema di valori, credenze popolari, ma possono anche riguardare concetti legati alla vita quotidiana¹¹. Anche i costumi particolari di una comunità linguistica possono dare origine alle espressioni idiomatiche specifiche per quella lingua, come è stato mostrato in particolare da alcuni studi sullo spagnolo e la tradizione della festa nazionale, la corrida, che ha dato origine a un gran numero di espressioni idiomatiche (p. es. Valero-Garcès 1997). (Ripareremo più avanti dell’importanza dei concetti chiave per la variazione cross-linguistica dei modi di dire in italiano e norvegese (si vedano a questo proposito i paragrafi 3.5 e 4.6))

L’importanza dei concetti chiave si riflette anche nell’uso di termini legati all’ambiente ecclesiastico. Ottavio Lurati (2002) osserva come l’impatto del sacro nel discorso quotidiano italiano è spesso maggiore di quanto si creda:

Parecchi di quei modi di dire che giorno dopo giorno adoperiamo anche a proposito di cose lontane dal mondo spirituale si rifanno, in una maniera o l’altra all’esperienza religiosa, alla pastorazione, alle pratiche liturgiche.
(Lurati 2002: 153)

¹¹ Kövecses (2010) si riferisce a uno studio contrastivo sull’inglese e francese condotto da Frank Boers e Murielle Demecheleer nel 1997 e 2001, dove viene proposto che i concetti di HAT e SHIP sono più produttivi nelle espressioni idiomatiche metaforiche in inglese rispetto al francese, mentre i concetti di SLEEVE e FOOD sono più produttive nelle espressioni idiomatiche francesi rispetto al inglese. Secondo Boers e Demecheleer il motivo per questo sta nel fatto che i primi due concetti sono più salienti per i parlanti del inglese, mentre i due ultimi concetti sono più salienti per i parlanti del francese.

Secondo Lurati, l'alto numero di espressioni che si rifanno a una matrice religiosa mostra l'incisività della componente cristiana nella società e nel discorso quotidiano in Italia. Lurati fa notare come l'analisi linguistica delle espressioni metaforiche ci permette di cogliere come venivano vissuti certi momenti della liturgia: *finire in gloria* (finire bene), *cantare il vespro a qualcuno* (sgridare duramente), *una litania di + N* (cose noiose, lunghe, indeterminabili), tutti esempi di come gli elementi religiosi sono stati interiorizzati con tale intensità da diventare 'modi di dire'. La matrice religiosa si ritrova quindi anche in settori inaspettati: "Certe espressioni quanto mai "laiche" e distanti dalla religione, si rivelano, a un'analisi sistematica, riflessi di componenti religiose, ciò nell'uso fraseologico di ogni giorno" (Lurati 2002: 153). Sorprende il fatto che questi termini di ambito ecclesiastico, risalenti all'epoca Medievale, sono tutt'ora in uso in parecchi modi di dire. Infatti, Gian Luigi Beccaria (2002) fa notare come l'italiano, anche se si apre a nuovi domini in linea con lo sviluppo della società, resta ancora saldamente ancorato al passato. Secondo Beccaria, la lingua è conservatrice per definizione. L'italiano dell'età della globalizzazione sembra ancora legato alla vita dei campi: espressioni come "cercare l'ago nel pagliaio" o "l'ultima ruota del carro" sono ancora perfettamente comprensibili, benché i pagliai e i carri sono ormai ricordi lontani. Anche se la lira è stata ormai sostituita dall'euro, continuiamo ad usare le espressioni "essere senza una lira" e "non guadagnare una lira", e non "essere senza un euro" o "non guadagnare un euro. Nelle parole di Beccaria (2002: 196): "Gli uomini, i tempi e le cose cambiano e passano, ma la lingua conserva".

3.3 Equivalenza

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, c'è un alto livello di corrispondenza lessicale per quanto riguarda i termini musicali presenti nei modi di dire in italiano e in norvegese. In questo paragrafo vorrei indagare invece sull'equivalenza formale e semantica tra i modi di dire italiani del corpus ed i loro equivalenti norvegesi. Verranno analizzati i diversi tipi di rapporti che possono venirsi a creare tra i modi di dire di due lingue diverse, nel caso specifico tra italiano e norvegese. La presente ricerca non si prefigge di trovare degli equivalenti per ogni espressione presente nel corpus, ma di porre in evidenza le analogie e le differenze nei modi di dire appartenenti al campo semantico della musica nelle due lingue.

È comune ritenere che una traduzione "parola per parola" non sia possibile per le espressioni idiomatiche (p. es. Verdiani, Giacoma, Kolb 2001), essendo strutture linguistiche spesso

caratteristiche per una specifica lingua. Ogni lingua ha il suo carattere che la differenzia dalle altre; spesso mancano in una lingua le parole che esprimono un concetto chiave, che viene espresso nell'altra lingua con termini totalmente diversi. Le difficoltà principali che si pongono alla traduzione dei modi di dire sono legate alla 'decodificazione' (Fabri), cioè la capacità di riconoscere e interpretare le espressioni idiomatiche, e la 'ricodificazione' (ibid.), cioè il processo di rendere i vari aspetti di significato di un'espressione idiomatica da una lingua di partenza a una lingua di arrivo. Si tratta di trovare un'equivalente che presenti sia dal punto di vista della semantica che del lessico, affinità con l'espressione idiomatica dell'altra lingua tale da poterla far rientrare nello stesso contesto. Il problema di significato ed equivalenza è particolarmente complesso quando si prende in esame la traduzione delle espressioni idiomatiche, che sono strettamente vincolate alla cultura della lingua di partenza. Non esiste una cultura simile ad un'altra, come non esiste una lingua simile ad un'altra. A volte il traduttore riesce a trovare un'altra espressione idiomatica che esprime lo stesso concetto nella lingua d'arrivo, altre volte questo è impossibile, e si deve ricorrere a una parafrasi; una frase normale che esprima lo stesso significato. Molti linguisti hanno cercato di creare, in base alla presenza più o meno massiccia di elementi lessicali e semantici corrispondenti in due lingue, una mappa dei diversi tipi di corrispondenze possibili in una traduzione. Verdiani, Giacoma, Kolb (2001) ne individua tre tipi o tre livelli differenti di equivalenza:

- 1) *Equivalenza totale*: quando c'è sovrapposizione sia strutturale che semantica e piena corrispondenza a livello di lessemi. Una tale coincidenza di fattori connotativi e denotativi si trova soprattutto nelle cosiddette espressioni idiomatiche internazionali (Verdiani, Giacoma, Kolb 2001) o 'widespread idioms' (Pirainen 2012), dove la presenza nelle varie lingue testimonia un'origine comune (greca, latina, biblica, legata alle fiabe di Esopo o alle usanze Medievali ecc.) oppure un prestito o un calco. Nel nostro caso vengono considerate equivalenze totali quelle espressioni che contengono termini relativi alla musica omologhi nelle due lingue e che sono caratterizzate da strutture morfosintattiche corrispondenti, ossia parallele. Per esempio: *Non sparate al/ sul pianista. (Fa del suo meglio) - Ikke skyt på pianisten. (Han gjør så godt han kan)*¹²; *essere teso come una corda di violino – å være spent som en fiolinstreng; avere orecchio per la musica – å ha øre for musikk*

¹² L'espressione è di origine storica (la frase era scritta su un cartello appeso al muro nei saloon del vecchio West) e resa celebre dai film western.

- 2) *Equivalenza parziale*: quando c'è equivalenza di significato, ma le espressioni divergono per altri fattori:
- a) Se è presente un'uguaglianza di significato e di struttura ma i lessemi sono diversi, parliamo di *equivalenza semantico-strutturale*. Siccome in questa tesi saranno considerate solamente le espressioni del dominio musicale, questa discrepanza è spesso minima: *ballare al suono di qualcuno – danse etter noens pipe; essere (tutta) un'altra musica – å være andre takter/ toner.*
 - b) Se invece c'è corrispondenza solo di significato ma non di struttura o di lessemi, parliamo di *equivalenza semantica*: p. es. *Musica maestro! – Spill opp til dans!; Canta che ti passa! – Syng og vær glad!; Dirigere l'orchestra – å svinge taktstokken; dare fiato alle trombe – å utbasunere noe.* Come già detto, l'argomento della tesi sono le espressioni contenenti il lessico musicale, per cui non ho fatto una ricerca approfondita di altri equivalenti fuori dal campo semantico musicale. Alcuni esempi ci sono comunque, perché si tratta di espressioni molto diffuse, come *russare come un trombone – å snorke som et sagbruk; essere come parlare di musica ai sordi – å være som å snakke/ tale for døve ører; unirsi al coro – å føye seg til flokken; non cantare vittoria prima del tempo – ikke ta seieren på forskudd*
- 3) *Equivalenza nulla*: quando all'espressione idiomatica di partenza non corrisponde un'espressione idiomatica nella lingua d'arrivo (si veda la tabella). In questi casi, l'unica maniera per rendere il senso di un'espressione è quella di ricorrere ad una parafrasi, il che comporta spesso la perdita di una certa carica espressiva ed un notevole appiattimento di significato.

Oltre a questi tre livelli di equivalenza, possiamo anche parlare di “apparent equivalence” oppure “false friends” [(Gläser 1984, 1986) Valero-Garcès 1997]. I “falsi amici” sono coppie di espressioni che corrispondono dal punto di vista formale e lessicale, magari condividendo anche le radici dell'espressione, ma che hanno preso significati divergenti. L'espressione italiana *battere la grancassa* si trova nel dizionario Italiensk blå ordbok (Kunnskapsforlaget 2002) sotto la voce ‘grancassa’, tradotto con l'espressione norvegese *slå på stortromme*. L'espressione significa “fare propaganda chiassosa, cercare di attirare l'attenzione” (Grande Dizionario Hoepli Italiano 2011), e in questo senso le espressioni possono essere definite equivalenti totali. L'espressione norvegese può però avere anche un altro significato, quello di festeggiare o fare qualcosa con grande impeto, non badando a spese, come si può constatare nel seguente esempio: «Slår på stortromma og gir flygel – Sparebanken Hedmark gir et

konserterflygel og en gratiskonsert med den verdenskjente pianisten Leif Ove Andsnes i gave til det nye Kulturhuset i Hamar.» (<http://www.nrk.no/ho/slar-pa-stortromma-og-gir-flygel-1.10999021>) In questo caso e con questo significato, l'espressione *å slå på stortromma* non potrebbe essere tradotto con l'espressione italiana *battere la grancassa*, e le due espressioni sono quindi solo apparentemente equivalenti, si tratta cioè di “falsi amici”.

3.4 Classificazione dei modi di dire equivalenti in italiano e in norvegese

Presento qui il corpus delle espressioni classificate secondo il lessema musicale. Nella colonna di sinistra ci sono le espressioni italiane, nella colonna di destra le espressioni norvegesi proposte come equivalenti. La colonna in mezzo contiene le definizioni delle espressioni, prese dalle diverse fonti consultate. La tabella mette in evidenza gli equivalenti totali (in neretto) e parziali (in corsivo). Lo spazio vuoto indica equivalenza nulla: l'espressione non ha un equivalente nell'altra lingua. L'ordine della tabella segue la classificazione del lessico musicale proposta all'inizio del capitolo, per cui riporto prima le parole che si riferiscono alla musica come un prodotto d'arte, poi le parole che indicano gli strumenti e le loro parti e alla fine le parole che si riferiscono agli esecutori e all'esecuzione musicale. Nei casi in cui un termine è rappresentato da pochi esempi, ho ritenuto conveniente raggrupparlo insieme ad altri termini con cui è legato (p. es. generi musicali: ‘valzer’, ‘melodramma’, ‘toccata e fuga’, ‘concerto’; elementi della liturgia cattolica: ‘antifona’, ‘gloria’, ‘messa’, ‘messa’, ‘vespro’, ‘litania’; tecniche della composizione: ‘contrappunto’, ‘bordone’).

‘MUSICA’

‘MUSIKK’

1. Arrivare dopo la musica/ a musica finita	Arrivare in ritardo, perdere il momento culminante di un avvenimento	
2. Avere orecchio per la musica	Essere intonati	Å ha øre for musikk
3. Cambiare musica	Cambiare discorso	
4. Essere come parlare di musica ai sordi	Parlare inutilmente, a persone che non ascoltano	<i>Det er som å snakke/ tale for døve ører</i>
5. Essere (tutta) un'altra musica	Essere un discorso o una situazione del tutto diverso	<i>Å være andre takter/ toner</i>
6. Essere musica per le orecchie di qualcuno	Detto quando senti dire le cose che vorresti, per esempio buone notizie	Å være musikk i noens ører

7. Essere/ ripetere sempre la stessa musica	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare	
8. Mettere in musica	Ripetere, chiarire per l'ennesima volta	
9. Mettere in musica qualcuno	Canzonare, mettere in ridicolo	
10. Musica Maestro!	Un invito all'allegria o a festeggiare un avvenimento piacevole	<i>Spill opp til dans!</i>
11.	Si dice quando si crea una situazione romantica	Oppstå søt musikk
12.	Con tanta enfasi, entusiasmo, celebrazioni	For full musikk

'TONO'

'TONO'

13. Abbassarsi/ calare/ scendere di tono	Scadere di qualità, perdere progressivamente di valore	
14. Cambiare tono	Cambiare atteggiamento, comportamento	Å endre tone
15. Dare il tono	Fare da esempio o guida a un gruppo	<i>Å sette an tonen</i>
16. Darsi un tono	Darsi importanza	<i>Å gjøre seg til</i>
17. Essere fuori tono, uscire di tono	Stonare; non essere in sintonia con un ruolo o con un'ambiente	<i>Å opptre umusikalsk</i>
18. Essere in tono, essere intonato	Essere ben disposto, corrispondere in modo opportuno	
19. Essere in sintonia	Capirsi, andare d'accordo	<i>Å være på bølgelengde</i>
20. Essere giù di tono	Sentirsi deboli, abbattuti	<i>Å være nedstemt</i>
21. Essere su di tono	Sentirsi nel pieno delle forze	<i>Å være oppstemt</i>
22. Non prenderla su questo tono	Non irritarti, non offenderti	
23. Rispondere sullo stesso tono	Ribattere, rispondere per le rime, in modo adeguato	<i>Å svare med samme mynt</i>
24. Stare/ rimanere/ restare in tono	Non uscire dai termini del discorso, parlare appropriatamente	
25. Trovare il tono giusto	Trovare il modo migliore per esprimere qualcosa	Å treffe riktig tone
26. Non parlare con questo tono	Carattere, espressività nel modo di parlare	<i>Ikke ta den tonen</i>
27. N di tono¹³	Qualcosa di elegante, di alto livello	<i>N av klasse</i>
28. Sentirsi in tono	Sensazione di benessere generale	

¹³ N sta per nome.

29. Stare/ tenersi in tono	Cercare di avere uno stile o un atteggiamento sostenuto	
30. Stare/ tenersi su un tono alto	Mantenere un alto livello qualitativo	
31.	Adulare qualcuno	Å rose noen i høye toner
32.	Sembrare	Å fortone seg
33.	Essere un discorso o una situazione del tutto diverso	Å være andre toner
34.	Capirsi, andare d'accordo	Å finne tonen

‘SUONO’, ‘UNISONO’

‘LYD’, ‘ENSTEMMIG’

35. All'unisono	In completo accordo	<i>Enstemmig, unisont</i>
36. Ballare al suono di qualcuno	Essere sottoposto alla volontà di qualcuno	<i>Å danse etter noens pipe</i>
37.	Cambiare comportamento	Pipa/ fløyta får en annen lyd

‘REGISTRO’

38. Cambiare registro	Cambiare il modo di comportarsi, mutare sistema	<i>Slå an/ ta en annen tone; endre tone</i>
------------------------------	---	---

‘NOTA’

‘NOTE’

39. Essere una nota stonata/falsa	Essere un elemento non adatto, fuori luogo	
40. Cantare a chiare note	Esprimersi apertamente, esplicitamente	
41. Dolenti note (Ora incomincian le dolenti note)¹⁴	La parte più sgradevole di qualcosa	
42. La nota obbligata	Il solito discorso convenzionale	
43. Trovare la nota giusta	Trovare il modo migliore per esprimere qualcosa	
44.	Capire/ seguire il filo di un discorso	Å være med på notene

‘SOLFA’, ‘LA’

45. Battere la solfa	Dirigere, comandare	
-----------------------------	---------------------	--

¹⁴ L'espressione è un verso dalla Divina Commedia di Dante Alighieri (Inferno, Canto quinto v. 25).

46. Cantare la solfa a qualcuno	Rimproverar qualcuno
47. Che solfa!	Cosa noiosa, ripetitiva
48. Ripetere/ battere/ suonare sempre la stessa solfa	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
49. Dare il la	Avviare qualcosa o un gruppo, dare lo spunto per qualcosa

‘BATTUTA’

‘TAKT’/ ‘OPPTAKT’

50. Essere alle prime battute	Essere all’inizio di qualcosa	
51. Non perdere una battuta	Ascoltare attentamente tutto ciò che viene detto	
52.	Buone maniere	Takt og tone
53.	Essere un discorso o una situazione del tutto diverso	Å være andre takter
54.	Essere il segno premonitore, l’inizio	Å være opptakten til noe
55.	Essere in sintonia con qualcosa	Å være i takt med noe
56.	Stonare	Å være i utakt med noe

‘CHIAVE’

57. Essere/ rimanere in chiave	Non uscire dai termini del discorso, parlare appropriatamente
58. Essere/ andare fuori chiave, uscire di chiave	Stonare; uscire dall’argomento, o fare discorsi non opportuni

‘DISCO’

‘PLATE’

59. Cambiare disco	Cambiare discorso o argomento	
60. (Essere/ sembrare) un disco rotto	Parlare sempre della stessa cosa, tornare sempre sullo stesso argomento	(Å være/ ha) hakk i plata
61. Il solito disco	Il solito discorso, la solita ripetuta questione	

‘DIAPASON’

62. Giungere/ arrivare al diapason; raggiungere il diapason	Essere, arrivare al culmine
63. Dare il diapason	Impostare l'andamento di qualcosa, di un lavoro spec. di un gruppo

'CANZONE'

'VISE', 'VERS'

64. Essere sempre la solita canzone	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare	<i>Å alltid være den samme gamle visa</i>
65. Mettere in canzone qualcuno	Canzonare, mettere in ridicolo	
66.	Essere allo stremo, agli sgoccioli, all'ultimo stadio di vita	Synge på siste verset
67.	Il risultato di qualcosa	Enden på visa

'SINFONIA'

'SYMFONI'

68. Una sinfonia di + N (una sinfonia di gusti, una sinfonia di colori)	Complesso armonicamente strutturato di elementi omogenei	En symfoni av + N (en symfoni av smaker, en symfoni av farger)
--	--	---

'FARSA'

'FARSE'

69. Essere una farsa	Un'impresa ridicola, priva di serietà e di valore	<i>Å være en farse</i>
-----------------------------	---	------------------------

'VALZER', 'MELODRAMMA', 'TOCCATA E FUGA', 'CONCERTO'

70. Fare un giro di valzer	Dare un indirizzo inaspettato alle alleanze di uno Stato in politica estera	
71. Fare un melodramma	Creare una situazione dai toni emotivamente esasperati, forzatamente teatrali	<i>Lage en scene</i>
72. Fare una toccata e fuga	Fare una visita lampo	
73. Un concerto di + N	Insieme di più voci o suoni	

(grida, pianti, strilli)	sgradevoli
--------------------------	------------

74. Andare di concerto	Procedere d'accordo
------------------------	---------------------

‘RITORNELLO’

‘REFRENG’

75. Essere/ ripetere/ suonare sempre lo stesso ritornello	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
---	--

76.	Essere il tema ricorrente, filo conduttore	Å være tidens refreng
-----	---	-----------------------

‘LEITMOTIV’

‘LEDEMOTIV’

77. Essere il leitmotiv di qualcuno	Essere il tema ricorrente, filo conduttore di un discorso	Å være ledemotivet til noen
--	--	-----------------------------

‘PRELUDIO’

78. Essere il preludio di qualcosa	Essere il segno premonitore, l'inizio di qualcosa	Å være opptakten til noe
---------------------------------------	--	--------------------------

‘ANTIFONA’, ‘GLORIA’, ‘MESSA’, ‘VESPRO’, ‘LITANIA’

79. Capire l'antifona	Capire il senso artificiosamente coperto di un discorso
-----------------------	---

80. Essere sempre la stessa antifona	Ripetere sempre le stesse cose
---	-----------------------------------

81. Far più lunga l'antifona del salmo	Fare una premessa esageratamente lunga a quanto si vuol dire
---	--

82. Finire in gloria	Finire bene
----------------------	-------------

83. Senza soldi non si cantano messe	Senza soldi non si può fare niente
---	---------------------------------------

84. Cantare il vespro a qualcuno	Sgridare duramente
-------------------------------------	--------------------

85. Una litania di N	Sequela, serie lunga e noiosa
----------------------	-------------------------------

‘CONTRAPPUNTO’, ‘BORDONE’

86. Fare il/ da	Accompagnare, spalleggiare
-----------------	----------------------------

contrappunto a qualcuno	con discorsi o azioni
87. Tenere bordone a qualcuno	Accompagnare, spalleggiare, specialmente in qualcosa disonesto

‘STRUMENTI’

88. Accordare gli strumenti	Mettere d'accordo persone, eliminare attriti
------------------------------------	--

‘SUONATORI’

89. Buona notte, suonatori	Esclamazione per sottolineare la definitiva conclusione di un fatto o di una questione
90. Cambiare i suonatori ma non la musica	Cambiare una cosa solo in apparenza, in senso negativo

‘VIOLINO’

‘FIOLIN’

91. Essere/ fare il violino di spalla	L'aiutante fedele di qualcuno	
92. Essere teso come una corda di violino	Essere in uno stato di grande tensione nervosa	Å være spent som en fiolinstreng
93. Suonare il violino a qualcuno/ fare una sviolinata	Lusingare o elogiare qualcuno	<i>Å rose noen i høye toner</i>
94. Tant'è suonare un corno che un violino	Prodigarsi inutilmente per una persona non in grado di capire quanto si fa per lei; capire poco delle sfumature di un discorso, di un problema, di un'opera d'arte	
95. Vibrare come una corda di violino	Avere grande sensibilità fisica o psichica; avvertire sensazioni molto intense; comportarsi in modo appassionato. Anche essere in uno stato di grande tensione o nervosismo	<i>Å skjelve som et aspeløv</i>
96.	Svolgere il ruolo più importante, fare il	<i>Å spille første fiolin</i>

	protagonista	
97.	Essere all'ombra del protagonista	Å spille annen fiolin

‘CORDA’

‘STRENG’

98. Essere giù di corda	Sentirsi deboli, abbattuti	Å være nedstemt/ mollstemt
99. Essere teso come una corda di violino	Essere in uno stato di grande tensione nervosa	Å være spent som en fiolinstreng
100. Far vibrare le corde di qualcosa	Toccare un lato molto sensibile a qualcuno	Å røre ved noen strenger
101. Tentare le corde	Saggiare una situazione	
102. Toccare a qualcuno la corda di qualcosa	Toccare un lato molto sensibile a qualcuno	
103. Toccare una corda sensibile	Affrontare un argomento delicato	Å røre ved et ømt punkt
104. Toccare la corda di qualcosa	Trattare un determinato argomento	
105. Toccare la corda giusta	Usare la tattica giusta per ottenere ciò che uno vuole	Å spille på de riktige strengene
106.	Avere tante risorse	Å ha mange strenger å spille på
107.	Sfruttare tutte le risorse e talenti che uno ha a disposizione	Å spille på alle strenger

‘CASSA DI RISONANZA’

‘RESONANSBUNN’

108. Essere cassa di risonanza per qualcosa	Essere ciò che amplifica, mette in risalto	Å være resonansbunn for noe
---	--	-----------------------------

‘SORDINA’

‘SORDIN’

109. Parlare/ chiacchierare in sordina	Parlare a voce bassa; fig. In tono attenuato, non aperto e violento	Å spille med sordin
--	---	---------------------

‘PIFFERO’

‘FLØYTE’, ‘PIPE’

110. Spifferare una notizia	Divulgare notizie segrete	
111. Non capire un piffero	Non capire niente	
112. Non	Non importare niente	

importare un piffero

113. Fare come i pifferi di montagna (che andarono a suonare e furono suonati)	Si riferisce a coloro che vanno a provocare e invece ne hanno la peggio	
114.	Ballare al suono di qualcuno	Danse etter noens fløyte/ pipe
115.	Cambiare comportamento	Fløyta/ pipa får en annen lyd

‘TROMBA’

116. Dare fiato alle trombe	Annunciare clamorosamente qualcosa	<i>Å utbasunere noe</i>
117. Partire in tromba	Iniziare qualcosa con impeto e decisione	
118. Voi sonerete le vostre trombe e noi soneremo le nostre campane	Detto quando si vuole rispondere a una minaccia, o dichiarare la propria volontà al combattimento	
119. Strombazzare una notizia	Divulgare notizie segrete	
120. Fare una trombata/ trombatura	Subire un fallimento, insuccesso, bocciatura	
121. Essere un trombato	Essere una persona fallita	

‘TROMBONE’

122. Essere un trombone	Essere un chiacchierone pomposo, ciarlatano	
123. Russare come un trombone	Russare fortemente	<i>Å snorke som et sagbruk</i>

‘CORNO’

124. Non capire un corno	Non capire niente	
125. Non importare un corno	Non importare niente	
126. Non valere un corno	Non valere niente	
127. Tant'è suonare un corno che un violino	Prodigarsi inutilmente per una persona non in grado di capire quanto si fa per lei; capire poco delle sfumature	

di un discorso, di un problema, di un'opera d'arte

'CIMBALI', 'TAMBURO', 'GRANCASSA', 'CAMPANA'

'STORTROMME'

128.	Andare/ essere in cimbali	Manifestare grande allegria, specialmente dopo aver bevuto	
129.	Avere il/ essere col capo in cimbali	Essere sventato, sbadato, distratto	
130.	Andare in giro col tamburo	Divulgare notizie specialmente segrete, fare gran pubblicità a qualcosa	
131.	Battere il tamburo/ la grancassa	Fare propaganda chiassosa, cercare di attirare l'attenzione	Å slå på stortromma
132.	Andare a far pelle di tamburo	Morire	
133.	A tambur battente/ sul tamburo	Immediatamente	
134.	Battere il tamburo	Divulgare notizie specialmente segrete, fare gran pubblicità a qualcosa	
135.	Essere teso come un tamburo	Molto teso, detto in genere di un tessuto o della pelle	
136.	Essere teso come un tamburo	Riferito al ventre per indicare gonfiore o sazietà	
137.	Tirar giù a campane doppie	Bestemmiare molto	
138.	Sentire/ ascoltare tutte (e due) le campane	Ascoltare tutti i pareri	
139.	Essere stonato come una campana	Essere molto stonato	
140.	Accordare le campane	Mettere d'accordo persone, eliminare attriti	
141.		Festeggiare o fare qualcosa con grande impeto, non badando a spese	Å slå på stortromma

'ORGANO'

142.	A canne d'organo	Scoordinato, privo di sequenza logica	
------	-------------------------	--	--

‘TASTO’

143.	Battere (sempre) sullo stesso tasto	Dire sempre le stesse cose, insistere sullo stesso argomento	
144.	Essere un tasto delicato	Essere un argomento/ una questione sensibile	<i>Å være et ømt punkt</i>
145.	Toccare un tasto delicato	Affrontare un argomento delicato	<i>Å røre ved et ømt punkt</i>
146.	Toccare il tasto giusto	Affrontare qualcosa nel modo migliore	<i>Å spille på de riktige strengene</i>
147.	Toccare un tasto falso/ brutto	Toccare un argomento inopportuno	

‘PIANISTA’

‘PIANIST’

148.	Non sparate al/ sul pianista. (Fa del suo meglio)	Non prendersela con chi non c’entra niente	Ikke skyt på pianisten. Han gjør så godt han kan
------	--	---	---

‘PRIMADONNA’

149.	Fare la primadonna	Voler essere sempre al centro dell’attenzione	<i>Å være en primadonna</i>
------	-------------------------------	--	-----------------------------

‘PAGANINI’

150.	Paganini non ripete	Si dice più o meno scherzosamente quando non si vuole ripetere quanto si è già detto	
------	--------------------------------	---	--

‘ORCHESTRA’

151.	Dirigere l’orchestra	Essere a capo di un gruppo	<i>Å svinge taktstokken</i>
------	---------------------------------	----------------------------	-----------------------------

‘CORO’

‘KOR’

152.	Fare coro a qualcuno	Approvarne le opinioni	<i>Å snakke noen etter munnen</i>
153.	Tutti in coro	All’unanimità	(Alle) i kor
154.	Un coro di N (lamentele, ingiurie, lodi, fischi)	Insieme di grida, rumori, voci, lamenti, emessi da un gruppo di persone concordemente	

155.	Unirsi al coro	Sostenere la stessa opinione degli altri	<i>Å føye seg til flokken</i>
156.	Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro	Esprimere un'opinione diversa, non uniformarsi	<i>Å bryte ut av (saue-)flokken</i>

‘CANTARE’, ‘CANTANDO’

157.	Canta che ti passa!	Invito a non preoccuparsi, a superare momenti tristi	<i>Syng og vær glad!</i>
158.	Cantare (come un canarino)	Confessare, tradire un segreto	
159.	Cantare in rima	Dire qualcosa in modo molto chiaro ed esplicito, ripetere più volte	
160.	Cantare le lodi a qualcuno	Lusingare o elogiare qualcuno	<i>Å lovsynge noen</i>
161.	Cantare le proprie ragioni	Dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno	<i>Å synge ut sin mening</i>
162.	Cantarla chiara a qualcuno	Dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno	
163.	Cantarle papale papale	Dire chiaramente, in modo semplice	
164.	Cantarne quattro a qualcuno	Rimproverare, anche insultare	<i>Å skjelle noen ut etter noter</i>
165.	Cantarsela e suonarsela	Fare tutto da solo	
166.	Carta canta (e villan dorme)	Ciò che è scritto sulla carta non può essere contraddetto	
167.	(Essere come) cantare ai sordi	Parlare a persone che non ascoltano	<i>(Å være som) å tale for døve ører</i>
168.	E via cantando	E così via	
169.	Far cantare qualcuno	Estorcere una confessione, un segreto, una confidenza	
170.	La carta canta chiaro	Ciò che è scritto sulla carta non può essere contraddetto	
171.	Lasciar cantare qualcuno	Non dare peso a ciò che dice	
172.	(Non) cantare vittoria prima del tempo/ troppo presto	Non rallegrarsi troppo presto di un successo	<i>Ikke ta seieren på forskudd</i>
173.	Non si può cantare e portar la croce	Non si può attendere a due cose diverse	

174.	Ricevere sberle o essere sgridato in maniera forte	Å få så det synger
-------------	--	--------------------

‘SUNOARE’, ‘SUONATO’, ‘SUONATA’

175.	Avere xx anni suonati	Avere xx anni compiuti
176.	Essere un po’ suonato	Essere tonto, rimbambito
177.	Dare una suonata a qualcuno	Imbrogliare qualcuno; bastonare qualcuno
178.	Suonare/ suonarla in faccia/ viso a qualcuno	Dire chiaramente
179.	Suonarle a qualcuno	Picchiare; dire qualcosa senza mezzi termini
180.	Suonarle (di santa ragione) a qualcuno	Picchiare, malmenare
181.	Suonare + Agg	Sembrare

In questa tabella si possono distinguere tre gruppi di espressioni: un gruppo relativamente piccolo di espressioni che mostrano un’equivalenza totale (le espressioni sono perfettamente sovrapponibili sia al livello lessicale che sintattico); un altro gruppo più grande che mostra un’equivalenza parziale (ci sono delle differenze al livello lessicale e/o sintattico); un terzo gruppo, il più grande di numero, è costituito dalle vere e proprie originalità (non hanno equivalenti). Di seguito alcune osservazioni in merito.

3.4.1 Equivalenti totali

Avere orecchio per la musica	Å ha øre for musikk
Cambiare tono	Å endre tone
Essere cassa di risonanza per qlc	Å være resonansbunn for noe
Essere il leitmotiv di qualcuno	Å være ledemotivet til noen
Essere teso come una corda di violino	Å være spent som en fiolinstreng
Essere una farsa	Å være en farse
(Essere/ sembrare) un disco rotto	(Å være/ ha) hakk i plata
Non sparate al/ sul pianista. (Fa del suo meglio)	Ikke skyt på pianisten. (Han gjør så godt han kan)
Trovare il tono giusto	Å treffe riktig tone
Tutti in coro	(Alle) i kor

Le espressioni del corpus che mostrano un'equivalenza totale sono poche di numero, rispetto alle espressioni parzialmente equivalenti o le originalità. È difficile trovare una spiegazione perché proprio queste espressioni corrispondono nelle due lingue. Comunque, basandomi su Piirainen (2012), posso puntare su due fatti importanti per la diffusione delle espressioni idiomatiche: (1) motivazione basata sull'intertestualità e (2) trasparenza dell'espressione. Un esempio di intertestualità si trova nell'espressione *non sparate al/ sul pianista. (Fa del suo meglio)*, una frase diventata famosa grazie ai film Western dove appare spesso su un cartello appeso al muro. Le altre espressioni sono trasparenti nel senso che il legame tra significato idiomatico e la struttura lessicale risulta motivato per il parlante, il quale riesce quindi a risalire al significato delle espressioni senza difficoltà.

3.4.2 Equivalenti parziali

(Essere come) cantare ai sordi	(Å være som) å tale for døve ører
(Non) cantare vittoria prima del tempo/ troppo presto	Ikke ta seieren på forskudd
Ballare al suono di qualcuno	Å danse etter noens pipe
Cambia registro!	Ta en annen tone
Canta che ti passa!	Syng og vær glad!
Cantare le lodi a qualcuno	Å lovsynge noen
Cantare le proprie ragioni	Å synge ut sin mening
Cantarne quattro a qualcuno	Å skjelle noen ut etter noter
Dare fiato alle trombe	Å utbasunere noe
Dare il tono	Å sette an tonen
Darsi un tono	Å gjøre seg til
Dirigere l'orchestra	Å svinge taktstokken
Essere (tutta) un'altra musica	Å være andre takter/ toner
Essere come parlare di musica ai sordi	Det er som å snakke/ tale for døve ører
Essere fuori tono/ uscire di tono	Å opptre umusikalsk
Essere giù di tono/ corda	Å være nedstemt
Essere il preludio di qualcosa	Å være opptakten til noe
Essere in sintonia	Å være på bølgelengde

Essere sempre la solita canzone/ musica/ ritornello/ antifona	Å alltid være den samme gamle visa
Essere su di tono/ corda	Å være oppstemt
Essere un tasto delicato	Å være et ømt punkt
Far vibrare le corde di qualcosa	Å røre ved noen strenger
Fare la primadonna	Å være en primadonna
Musica Maestro!	Spill opp til dans!
N di tono	N av klasse
Non parlare con questo tono	Ikke ta den tonen
Risponere sullo stesso tono	Å gi igjen med samme mynt
Russare come un trombone	Å snorke som et lokomotiv
Toccare la corda giusta	Å spille på de riktige strengene
Toccare una corda sensibile	Å røre ved et ømt punkt
Unirsi al coro	Å føye seg til flokken
Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro	Å bryte ut av (saue-)flokken
Vibrare come una corda di violino	Å skjelve som et aspeløv

Spiegherò in seguito più in dettaglio la natura delle divergenze delle espressioni parzialmente convergenti dal punto di vista sintattico-lessicale. Ispirato dalla tesi di Martina Nemcovà (2013), le differenze delle espressioni in esame possono essere suddivise nelle categorie seguenti:

- a) L'uso del singolare invece del plurale
- b) L'uso del sintagma preposizionale vs un sintagma non preposizionale
- c) L'uso di diversi termini dal campo musicale
- d) L'uso di un termine equivalente fuori dal campo musicale¹⁵
- e) L'uso di un verbo diverso
- f) L'uso di composti verso due parole
- g) L'uso di diversi lessemi e una struttura sintattica diversa

Rispetto alla tipologia di equivalenza descritta sopra (3.3), le categorie a)-e) riguardano gli *equivalenti semantico-strutturali*, cioè le espressioni che mostrano una corrispondenza in fatto di significato e di struttura, ma con lessemi divergenti. La categoria f) riguarda gli *equivalenti semantici*, cioè le espressioni che mostrano un'equivalenza di significato, ma non di struttura e lessemi. Come vedremo, i diversi tipi di divergenze possono trovarsi in combinazione.

¹⁵ La categoria è proposta da me, e non si trova nel lavoro di Nemcovà (2013).

a) l'uso del singolare invece del plurale:

Toccare <i>la corda giusta</i>	Å spille på de riktige <i>strengene</i>
V + N + Agg	V + Agg + N

Cantare le proprie <i>ragioni</i>	Å synge ut sin <i>mening</i>
V + Pron + N	V + Pron + N

b) l'uso del sintagma preposizionale vs un sintagma non preposizionale:

All'unisono	Unisont
Prep + Agg	Agg

c) l'uso di diversi termini dal campo musicale:

Essere il preludio di qualcosa	Å være opptakten til noe
V + N + Prep + N	V + N + Prep + N

Essere tutta un'altra <i>musica</i>	Å være andre <i>takter/ toner</i>
V + Agg + Agg + N	V + Agg + N

Essere sempre la solita <i>canzone/ musica/ ritornello/ antifona</i>	Å alltid være den samme gamle <i>visa</i>
V + Adv + Agg + N	V + Adv + Agg + N

L'espressione ha diverse alternative nella scelta del nome in italiano; 'canzone', 'musica', 'ritornello', 'solfa' o 'antifona', mentre in norvegese esiste solo la versione con 'visa'.

Cambiare <i>registro</i>	Slå an/ ta en annen <i>tone; endre tone</i>
V + N	V + Agg + N

Le espressioni divergono prima di tutto per via dei diversi termini musicali presenti: il significato di comportamento è metaforizzato tramite la parola "registro" in italiano e "tone" in norvegese. C'è anche divergenza del verbo usato nelle espressioni: "cambiare" in italiano e "slå an", "ta" oppure "endre" in norvegese.

Ballare al suono di qualcuno	Å danse etter noens pipe
V + Prep + N + N	V + Prep + N + N

d) l'uso di un termine equivalente fuori dal campo musicale:

Essere come parlare di musica ai sordi	Å være som å snakke/ tale for døve ører
V + Avv + V + Prep + N + Prep + N	V + Avv + V + Prep + Agg + N

Essere come cantare ai sordi	Å være som å snakke/ tale for døve ører
V + Avv + V + Prep + N	V + Avv + V + Prep + Agg + N

Essere in sintonia	Å være på bølgelengde
V + Prep. + N	V + Prep. + N

Essere un tasto delicato	Å være et ømt punkt
V + N + Agg	V + Agg + N

Non cantare vittoria prima del tempo/ troppo presto	Ikke ta seieren på forskudd
Neg + V + N + Avv	Neg + V + N + Avv

N di tono	N av klasse
N + Prep + N	N + Prep + N

Toccare una corda sensibile	Å røre ved et ømt punkt
V + N + Agg	V + Prep + Agg + N

Unirsi al coro	Å føye seg til flokken
V + Prep + N	V + Prep + N

Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro	Å bryte ut av (saue)flokken
V + Prep + N	V + Prep + N

Rispondere sullo stesso tono	Å svare med samme mynt
V + Prep + Agg + N	V + Prep + Agg + N

Russare come un trombone	Å snorke som et sagbruk
V + Avv + N	V + Avv + N

Vibrare come <i>una corda di violino</i>	Å skjelve som et <i>aspeløv</i>
V + Adv + N	V + Adv + N

e) l'uso di un verbo diverso:

Dare il tono	Å sette an tonen
V + N	V + Prep + N

Non parlare con questo tono	Ikke ta den tonen
Neg + V + Prep + Pron + N	Neg + V + Pron + N

Far vibrare le corde di qualcosa	Å røre ved noen strenger
V + N + Prep + Pron	V + Prep + Pron + N

Fare la primadonna	Å være en primadonna
V + N	V + N

Parlare/ chiaccherare in sordina	Å spille med sordin
V + Prep. + N	V + Prep. + N

f) l'uso di composti vs due parole:

Essere su di tono	Å være oppstemt
V + Adv + Prep + N	V + Agg

Essere giù di tono/ corda	Å være nedstemt
V + Adv + Prep + N	V + Agg

Dare fiato alle trombe	Å utbasunere noe
V + N + Prep + N	V + S

Cantare le lodi a qualcuno	Å lovsynge noen
V + N + Prep + Pron	V + Pron

g) L'uso di diversi lessemi e/ o una struttura sintattica diversa:

Cantarne quattro a qualcuno	Å skjelle noen ut etter noter
V + Pron + Agg num. + Prep + N	V + N + Prep + N
Darsi un tono	Å gjøre seg til
V rifl. + N	V rifl.+ Prep.
Dirigere l'orchestra	Å svinge taktstokken
V + N	V + N
Essere fuori tono/ uscire di tono	Å opptre umusikalsk
V + Adv + N	V + Adv

In italiano il significato di “essere a capo di un gruppo” è reso tramite la metafora di *dirigere un'orchestra*. In norvegese lo stesso significato è espresso tramite una metonimia, cioè la sostituzione di un termine con un altro che ha una relazione di vicinanza con il primo. La metonimia è del tipo *causa per l'effetto*; il termine “taktstokk” (bacchetta) esprime il concetto di ‘dirigere’, in quanto tra le due parole c’è una connessione diretta.

Musica Maestro!	Spill opp til dans!
N + N	V + Prep + N

3.5 Una classificazione semantica

La classificazione semantica parte dal significato idiomatico delle espressioni. Cercherò di individuare alcune categorie semantiche in cui è possibile classificare le espressioni del corpus. La classificazione mette in evidenza divergenze e convergenze tra le espressioni italiane e norvegesi a livello semantico.

Le espressioni metaforiche sono usate per classificare, paragonare o per sottolineare il messaggio di un discorso. Possono anche essere utilizzate per attenuare messaggi che possono essere sgradevoli per l'interlocutore. Quindi, l'uso delle espressioni non è mai neutro, ma trasmette sempre l'atteggiamento positivo o negativo del locutore. Guardando le espressioni

del corpus, emergono alcuni temi o significati ricorrenti come ‘interazione e rapporti sociali’, ‘emozioni’, ‘ripetizione’ e ‘valutazione’.

3.5.1 Interazione e rapporti sociali

Le espressioni che appartengono al dominio dell’interazione o dei rapporti sociali sono quelle che esprimono il modo attraverso cui più persone interagiscono tra loro. Questo dominio include un’immagine della musica come metafora della comunicazione e l’insieme musicale come metafora di un gruppo di persone. L’interazione non è mai espressa come un’attività neutrale, ma ha sempre una connotazione positiva o negativa.

L’aspetto collettivo è espresso tramite l’immagine del gruppo musicale come il coro o l’orchestra. Quando c’è armonia musicale, l’interazione è caratterizzata da un’intesa tra le parti e le espressioni riflettono quindi l’aspetto positivo dell’interazione:

Essere in sintonia – Å være på bølgelengde

Trovare il tono giusto – Å treffe riktig tone

Tenere bordone a qln

Fare da contrappunto a qln

Unirsi al coro – Å føye seg til (saue)flokken

Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro – Å bryte ut av (saue)flokken

Nelle ultime due espressioni l’aspetto collettivo è espresso tramite due metafore diverse: in italiano è “il coro” che rappresenta l’esempio da seguire, mentre in norvegese è “il branco (di pecore)”. A mio avviso, questo si potrebbe spiegare con quello che Kövecses (2010: 234) chiama concetti chiavi (“key concepts”) in una cultura (si veda il capitolo 3.2), vale a dire che la lingua, essendo una manifestazione della cultura, cristallizza in sé la storia, le esperienze e le tradizioni di una comunità. La Norvegia è storicamente una società dove l’agricoltura ha avuto un ruolo fondamentale, motivo per cui ci sono tante espressioni norvegesi che nascono dal mondo rurale.

Analogamente, la disarmonia musicale riflette un’interazione caratterizzata da attriti o da comportamenti “fuori luogo”:

Essere/ andare fuori tono, uscire di tono – Å opptre umusikalsk

Essere una corda stonata

Nel dominio dell'interazione dove le relazioni sociali sono strutturate intorno a tonalità diverse, la musica può trasmettere anche la complessità o la difficoltà di una situazione e quindi, il tentativo di eliminare gli attriti:

Accordare gli strumenti

L'idea di mettere d'accordo le persone nella stessa maniera in cui si accordano gli strumenti, esiste anche in norvegese e viene espressa attraverso la parola 'samstemme' (essere in accordo/ armonia) e le espressioni *samstemme i noe* (accordarsi su qualcosa) o *samstemmende med noe* (essere in consonanza con qualcosa), anche se l'uso che se ne fa non corrisponde con l'espressione italiana *accordare gli strumenti*.¹⁶

All'interno del dominio dell'interazione troviamo anche le espressioni che esprimono il significato dei ruoli o del rango sociale, sempre tramite la metafora del gruppo musicale come un gruppo di persone. La musica rappresenta un insieme armonico e la buona riuscita dell'interazione presuppone l'accordo preliminare degli strumenti, a partire dalla nota di riferimento. Camugli-Gallardo (1996: 32) osserva, nel suo studio contrastivo di espressioni metaforiche fisse in italiano e francese, come il 'tono' diventa il segno metonimico dell'esempio da seguire, una sorta di norma sociale. Come vediamo, la stessa cosa vale anche per il norvegese:

Dare il tono – Å sette an tonen, å være toneangivende

Troviamo l'immagine di avere il controllo della situazione nelle seguenti espressioni:

Dirigere l'orchestra – Å svinge taktstokken

Dare il la

Å spille første fiolin

Anche in queste espressioni la metafora su cui sono basate le espressioni è quella dell'orchestra come un gruppo di persone. I ruoli importanti dell'orchestra: 'il conduttore' e,

¹⁶ Gli esempi sono presi dal *Italiensk blå ordbok* (2002: 312)

in norvegese ‘første fiolin’ (= il primo violino), rappresentano i ruoli importanti nella vita sociale.

Di conseguenza, troviamo l’immagine di essere sottomessi o di basso rango sociale nelle espressioni seguenti:

Essere/fare il violino di spalla

Å spille annen fiolin

Ballare al suono di qualcuno – Å danse etter noens pipe

Nell’ultima espressione la musica rappresenta ‘controllo’ o ‘potere’: è l’esecutore, il musicista, che controlla la situazione. Le persone, gli ascoltatori, sono sottomessi alla volontà dell’esecutore della musica.

Un altro gruppo di modi di dire, sempre all’interno del dominio dell’ ‘interazione’, trasmettono il significato di comunicazione, sia verbale che non verbale. La comunicazione può trasmettere qualcosa di positivo, come nelle seguenti espressioni:

Fare una sviolinata/ suonare il violino a qualcuno – Å rose noen i høye toner

Essere musica per le orecchie di qln – Å være musikk i noens ører

Cantare le lodi a qcn – Å lovsynge noen

Un numero maggiore di espressioni creano l’immagine negativa della comunicazione; in alcuni casi prevale il contenuto negativo:

Tirar giù a campane doppie

Cantare le proprie ragioni – Å synge ut sin mening

in altri casi invece la maniera negativa in cui la comunicazione viene trasmessa (forte, inopportuno, clamoroso):

Battere il tamburo

Spifferare una notizia

Dare fiato alle trombe – Å utbasunere noe

Mettere in canzone/ musica qln

Cantare (come un canarino)

La comunicazione negativa in fatto di maniera e contenuto è spesso rappresentata dai fiati o dagli strumenti a percussione. Il suono intenso degli ottoni e delle campane può essere alla base del loro significato di messaggi ‘fuori luogo’ o inopportuni’, o della ‘presunzione’ che si trova nell’espressione *essere un vecchio trombone*.

Un gruppo particolare di espressioni che trasmettono il significato di ‘comunicazione’ negativa è costituito dalle espressioni dove la comunicazione equivale alla violenza fisica:

Suonarle (di santa ragione) a qln

Dare una suonata a qualcuno

È il verbo ‘suonare’, o il sostantivo derivato ‘suonata’, che trasmette il significato di ‘picchiare’, forse per via dell’immagine degli strumenti a percussione, che appunto suonano quando percossi, colpiti, agitati, sfizionati o sfregiati dalle mani del suonatore, o mediante appositi strumenti come bacchette o battenti. Nell’espressione italiana

Andare come i pifferi di montagna che andarono a suonare e furono suonati

la polisemia di ‘suonare’ permette un gioco di parole relativo al ritorno imbarazzante dei pifferi dopo una partenza gloriosa (Camugli-Gallardo 1996).

Il verbo norvegese ‘å spille’, non presenta mai il significato figurato di ‘picchiare’. Esiste però un’espressione con il verbo ‘synger’ (cantare) che in certi casi può trasmettere il significato di ‘essere picchiato’:

Å få så det synger

L’espressione, che significa ‘essere sgridato’, può avere, in alcuni casi, anche il significato di subire una violenza fisica. È il verbo ‘synger’ che trasmette il significato della violenza, e il significato può essere motivato dalla sensazione di essere stordito o sentire fischiare le orecchie dopo una botta forte. Non si tratta di un verbo polisemico però, in quanto il significato è limitato a questa espressione, cioè in nessun altro caso il verbo ‘syngje’ può avere il significato di ‘picchiare’ o ‘sgridare’.

3.5.2 Emozioni

Nel dominio delle emozioni o dei sentimenti troviamo le espressioni che trasmettono uno stato d'animo, come allegria, tristezza o tensione. Le parole più ricorrenti in questo dominio sono la parola 'tono' e parole legate agli strumenti ad arco. Come per il campo dell'interazione sociale, anche qui il 'tono' appare nelle espressioni come un punto di riferimento:

Sentirsi in tono

Essere su di tono – Å være oppstemt

Essere giù di tono – Å være nedstemt

L'immagine che trasmettono queste espressioni è quella dell'intonazione degli strumenti, che può essere "giusta" ('in tono'), troppo alta ('su') o troppo bassa ('giù'), e che rispecchia rispettivamente i sentimenti di essere 'in equilibrio', 'felice' o 'triste'.

Troviamo inoltre la variante che sfrutta la parola 'corda', parte degli strumenti ad arco:

Essere giù di corda – å være nedstemt/ mollstemt

Gli archi trasmettono anche in altre espressioni il significato di uno stato d'anima, ad esempio quella della 'tensione':

Vibrare come una corda di violino – Å skjelve som et aspeløv

Essere teso come una corda di violino – Å være spent som en fiolinstreng

Il significato è dato dalla parola 'corda', ma non solo. Anche i verbi 'vibrare' e 'teso', caratteristiche della corda e del suono degli strumenti a corda, contribuiscono all'accezione di essere in uno stato di 'grande tensione'. L'espressione *vibrare come una corda di violino* trova il suo equivalente nell'espressione norvegese *å skjelve som et aspeløv*; l'espressione ha la stessa struttura sintattica, ma sono le foglie dell'albero di pioppo che vibrano invece che la corda del violino.

Altre espressioni rimandano al significato di 'grande sensibilità' da parte dell'interlocutore:

Toccare una corda sensibile – Å røre ved et ømt punkt

Toccare la corda giusta – Å spille på de riktige strengene

Nel paragrafo precedente si è visto come i fiati e gli strumenti a percussione nelle espressioni idiomatiche spesso simbolizzano una comunicazione inopportuna o in qualche maniera negativa, mentre gli strumenti ad arco spesso rappresentano la sfera dei sentimenti, come risulta da questo paragrafo. Nell'espressione

Andare/ essere in cimbali

sono i cimbali a trasmettere la sensazione di 'grande allegria'. L'espressione sembra però mantenere la connotazione negativa legata agli strumenti a percussione, poiché l'allegria in questa espressione idiomatica è legata all'effetto di ebbrezza, cioè l'allegria che si manifesta dopo aver bevuto.

3.5.3 Valutazione

Il dominio della valutazione riguarda le espressioni in cui l'emittente vuole esprimere il suo parere valutativo su una situazione o su una persona. La valutazione può essere positiva o negativa; positiva quando l'esito o il risultato di una faccenda viene vista in termini di 'successo':

Cantare vittoria

Finire in gloria

Giungere/ arrivare al diapason

Anche la 'strada verso il successo' appare nel significato idiomatico in alcune espressioni:

Partire in tromba

Essere alle prime battute

Una valutazione positiva può anche essere espressa tramite la metafora di 'suono gradevole', cioè quando il contenuto di un messaggio o il comportamento è paragonato al suono piacevole della musica:

Essere musica per le orecchie di qualcuno – Å være musikk i noens ører

Essere tutt'altra musica – Å være andre takter

Un numero maggiore di espressioni esprimono una valutazione negativa che può essere legata al carattere di una persona, ad una situazione o al risultato negativo di una faccenda :

Essere una farsa – Å være en farse

Essere un trombato

Cambiare i suonatori ma non la musica

Non valere un corno

Non importare un piffero

Tant'è suonare un corno che un violino

Essere come cantare ai sordi – Å være som å tale/ snakke for døve ører

Essere stonato come una campana

La farsa è un genere teatrale e operistico di marcato carattere comico, usato anche in senso spregiativo per indicare uno spettacolo comico di scarso impegno artistico. Da qui arriva il significato dell'espressione *essere una farsa* per indicare un avvenimento, comportamento o impresa giudicata come ridicola e priva di serietà e di valore.

Nelle espressioni *essere un trombato*, *non valere un corno* e *non importare un piffero/ un corno* appare di nuovo la connotazione negativa dei fiati, già discussa sopra. Negli esempi riportati in questa sezione vediamo come la caratteristica fisica dei fiati, la loro forma cava/ vuota, si presta ai rifiuti (*un corno!; non m'importa un piffero!*).

In *non valere un corno* il significato negativo di 'non valere nulla' può inoltre essere legato alla forma e alle caratteristiche dello strumento, essendo nella versione antica uno strumento semplice, senza i cilindri del corno moderno francese, e che di conseguenza poteva emettere solo un numero limitato di suoni. Un'altra osservazione interessante legata alla parola 'corno' è fatta da Camugli-Gallardo (1996:40), che fa notare come il fonema iniziale [k] seguito da una vocale aperta [o] produce un suono eclatante che contribuisce alla forza espressiva dell'espressione. La combinazione dell'occlusiva iniziale seguita da una vocale aperta non è riservata al campo lessicale della musica, ma la si trova anche in altre interiezioni italiane come 'cazzo', 'cavolo' e 'caspita'. Le espressioni con la parola 'corno' possono quindi essere considerati eufemismi, cioè parole o frasi che sostituiscono altre parole o frasi con lo scopo di

attenuare il carico espressivo di ciò che si vuole dire, perché ritenuto troppo offensivo o crudo (cfr. ‘corno’ per ‘cazzo’).

L’espressione *tant’è suonare un corno che un violino e essere come cantare ai sordi*, sfrutta la figura retorica dell’antitesi che consiste nell’ottenere il rafforzamento di un concetto accostando due parole o concetti opposti: corno – violino, musica – sordi.

Guardando il corpus delle espressioni, sembra manifestarsi uno squilibrio fra le espressioni con una connotazione positiva e quelle con una connotazione negativa; il numero di espressioni che trasmettono una valutazione negativa è maggiore rispetto a quelle che trasmettono una valutazione positiva. Secondo Camugli-Gallardo (1996: 32), questo squilibrio può essere dovuto al fatto che i complimenti non hanno bisogno di essere nascosti, mentre i commenti critici devono essere smorzati, per esempio tramite un modo di dire, per non offendere o ferire i sentimenti dell’interlocutore.

3.4.5 Ripetizione

Ci sono una serie di espressioni che trasmettono il significato di tedio dovuto alla ripetizione di un discorso o di una situazione. Alcune di queste espressioni sono caratterizzate da una struttura sintattica fissa, V (essere/ ripetere) – Adv (sempre) – art. Def – Agg (stesso/ stessa/ solito/ solita) – N (+ mus), che troviamo sia in norvegese che in italiano:

Essere sempre la stessa canzone – Å alltid være den samme gamle visa

Ripetere sempre la stessa solfa

Essere sempre la solita antifona

Camugli-Gallardo (1996) osserva come in queste espressioni vengono esaltati i rapporti fonetici tra parole tramite la ripetizione di suoni in parole successive: la [s] nelle espressioni italiane; *sempre*, *solita*, *solfa* e [am] in norvegese; *samme gamle*.

La stessa idea della ripetizione si esprime anche attraverso il lessema che si riferisce al supporto meccanico della musica, il disco:

Essere sempre lo stesso disco

Essere/ sembrare un disco rotto – Å være/ ha hakk i plata

Il tedio espresso in queste frasi dichiarative si trova anche in alcune espressioni imperative che esprimono il desiderio di cambiamento:

Cambia disco!

Cambia musica!

Possiamo constatare senza grande difficoltà che gli esempi sono più numerosi in italiano che in norvegese. Ciò nonostante, i significati e le connotazioni delle espressioni nei rispettivi domini semantici sembrano corrispondere nelle due lingue. Vale a dire che per ogni dominio semantico riportato sopra, individuato in base alle espressioni italiane, troviamo almeno un esempio in norvegese che esprime lo stesso significato con le stesse connotazioni.

Le espressioni sopra analizzate sono raggruppate secondo il loro significato semantico. Nel dominio della ‘comunicazione’ abbiamo visto come le espressioni *fare una sviolinata a qualcuno, tirare giù a campane doppie, spifferare una notizia* strutturano il concetto di ‘linguaggio’ nei termini di ‘musica’. Le espressioni *sentirsi in tono, uscire di tono, essere su/giù di tono* strutturano il concetto di ‘armonia sentimentale’ nei termini di ‘armonia musicale’. Possiamo dire che queste collezioni di diverse espressioni idiomatiche sono coerentemente strutturate da alcuni concetti metaforici: ‘il linguaggio è musica’ e ‘armonia è armonia musicale’ (Casadei 1995). Ognuna di queste espressioni non sono quindi singoli casi isolati, ma fanno parte di un sistema coerente per parlare rispettivamente della comunicazione o dei sentimenti. Questa sistematicità ci permette di comprendere un aspetto di un concetto nei termini di un altro, e in questa ottica la metafora non riguarda più solo il linguaggio o le parole, ma anche il pensiero.

Nel prossimo capitolo approfondirò questo approccio alle espressioni metaforiche, seguendo la teoria cognitiva della metafora (TCM), sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson nel libro *Metaphors we live by* (1980).

4 La metafora

L'obiettivo di questo capitolo è quello di indagare non solo sulla semantica dei singoli modi di dire del corpus, ma anche di cercare l'esistenza di relazioni sistematiche tra diverse espressioni suddividendole in vari gruppi in base alla loro motivazione. Vorrei dimostrare che le espressioni idiomatiche non sono sempre eccezioni alla regola della composizionalità, puntando sulle regolarità esistenti nella relazione tra significato letterale e significato idiomatico delle espressioni. Il quadro teorico sarà quello della teoria cognitivista proposta da Lakoff e Johnson (1980), che studia principalmente le espressioni convenzionali della lingua quotidiana, dove si collocano tra l'altro anche le espressioni idiomatiche. Queste espressioni vengono spesso chiamate metafore morte (Cacciari 1991, Casadei 1996), in quanto non evocano più l'immagine da cui hanno avuto origine, a differenza delle metafore d'autore o le metafore poetiche, spesso chiamate metafore vive, oggetto di studio delle teorie tradizionali sulla metafora (Lakoff 1991: 226).

Secondo Kövecses (2010) la teoria cognitivista è la teoria della metafora più influente e diffusa negli ultimi quindici anni e rappresenta un vero e proprio spartiacque tra la concezione tradizionale della metafora come mero ornamento della lingua e la sua concezione come fatto del pensiero. Vorrei procedere, per il momento, a ritroso per mettere in evidenza come e perchè la teoria cognitiva è stata una prospettiva completamente innovativa nello studio della metafora.

4.1 Da evento del linguaggio a struttura del pensiero

La natura della metafora è stata per secoli oggetto di riflessione, e lo è ancora oggi. Vorrei in questo paragrafo accennare alla tensione creata tra due filoni teorici, osservata da diversi studiosi che si sono occupati di delineare l'evoluzione del pensiero sulla metafora (per esempio Cacciari 1991, Evola 2008): da una parte ci sono gli studiosi che, seguendo la tradizione classica, considerano la metafora come un evento linguistico; dall'altra chi, alla luce di riflessioni filosofiche e di dati scientifici, sostiene che la metafora sia un evento del pensiero.

Secondo la tradizione classica, la metafora è una figura del discorso che implica una comparazione di due entità diverse, una forma di trasferimento linguistico di un nome da un oggetto a un altro. La metafora è il trasferimento ad un termine (chiamato "topic" o dominio

origine, ad esempio *Maria*) di un nome appartenente ad un altro (chiamato “vehicle” o dominio oggetto, ad esempio *primadonna*) in base ad un elemento di somiglianza tra i due (chiamato “ground”, cioè essere al centro dell’attenzione, essere il protagonista della situazione), un elemento che resta implicito: *Maria è (come) una primadonna*. Comprendere una metafora significa quindi capire ciò che i due termini condividono. La teoria della metafora come comparazione è di derivazione aristotelica (Casadei 1996: 70) ed è spesso definita come la teoria tradizionale della metafora (Kövecses 2010: viiii). Kövecses (ibid.) descrive la visione tradizionale della metafora soffermandosi su cinque punti caratteristici: (1) la metafora come fenomeno essenzialmente linguistico; (2) la metafora come un elemento decorativo usato a scopi poetici o retorici; (3) la metafora si basa su una somiglianza tra le due entità che vengono paragonate; (4) l’uso della metafora richiede un particolare talento; (5) la metafora è una figura del discorso e non di pensiero, usato per ottenere un particolare effetto, ed è quindi un elemento di cui si potrebbe fare a meno nella comunicazione quotidiana.

Da questo punto di vista la metafora non esprime quindi niente di nuovo che non si sarebbe potuto esprimere in maniera letterale con una parafrasi. Di conseguenza la metafora è una specie di “sostituzione” che la riduce a un elemento decorativo: la metafora viene utilizzata per esprimere un significato che avrebbe potuto essere espresso letteralmente. Se abbiamo qualcosa da dire, possiamo presumibilmente dirlo in maniera semplice senza far ricorso alle metafore. Se abbiamo scelto la metafora, l’abbiamo fatto per uno scopo poetico o retorico, forse per eleganza o economia, ma certamente non per dare chiarezza al discorso e al pensiero (Lakoff 1991: 215). La metafora è stata considerata come un fenomeno che ha a che vedere con il linguaggio straordinario, in contrapposizione al linguaggio letterale comune e quotidiano, un linguaggio che può essere semplicemente vero o falso, adeguato direttamente al mondo oppure no.

Dal ‘900, invece, le riflessioni sulla metafora si sono interrogate più sulla sua portata cognitiva e non solo linguistica (Lorusso 2005:7). Il riferimento fondamentale è la teoria di Max Black (1962). Insoddisfatto da tutte le teorie precedenti, Black arriva a proporre una spiegazione interattiva della metafora, che viene interpretata come interazione di un veicolo (il metaforizzante) – e di un tenore (il metaforizzato), che ha come risultato un concetto inedito, irriducibile al tenore inizialmente sostituito. Secondo la teoria interazionista di Max Black la metafora non solo esprime o rappresenta qualcosa che è impossibile esprimere altrimenti, ma crea qualcosa che prima non esisteva. Non è, cioè, una preesistente e oggettiva

relazione o somiglianza tra oggetti che motiva una metafora, ma è la metafora che crea quella somiglianza, trasferendo nella rappresentazione concettuale di un termine proprietà che fanno parte della rappresentazione concettuale di un altro. La metafora è dunque uno strumento concettuale che crea realtà e non semplicemente la descrive, un meccanismo cognitivo essenziale che crea tra concetti nessi prima inesistenti, non riducibile né all'ornamento stilistico né alla semplice constatazione di somiglianze prima non percepite (Casadei 1996: 73). Non possiamo quindi considerare le parafrasi equivalenti oggettivi e informativi delle espressioni metaforiche; comportano per forza un impoverimento semantico.

È a questo filone di critiche che George Lakoff e Mark Johnson si riallacciano nel loro libro *Metaphors we live by* (1980). Gli autori rifiutano la visione aristotelica secondo cui la metafora è una pura figura retorica, una sorta di ornamento non necessario del discorso.

Lakoff dice:

“Da duemila anni a questa parte ci viene insegnato un dogma che non è quasi mai stato messo in discussione e che ha finito per essere considerato come una definizione: la metafora come figura del discorso. Come tale, essa è considerata di pertinenza solo di linguaggi particolari, come quelli della poesia e della persuasione.” (Lakoff 1991: 215)

Per Lakoff e Johnson, al contrario, la metafora è il meccanismo fondamentale non solo del linguaggio straordinario o poetico, ma del linguaggio quotidiano e, addirittura, del nostro stesso funzionamento. È praticamente impossibile parlare, e di conseguenza pensare, senza far ricorso a meccanismi metaforici, perché la metafora è lo strumento linguistico che meglio di qualunque altro esprime la nostra interazione corporea col mondo. La metafora è ovunque, secondo Lakoff e Johnson, nel nostro pensiero in primo luogo, ma anche nelle nostre azioni e, ovviamente, nel nostro linguaggio. Lakoff e Johnson mostrano, attraverso un grande numero di esempi linguistici, la sistematicità delle metafore linguistiche: non sono istanze isolate, ma fanno parte di un'insieme di espressioni linguistiche strutturate sulla base di relativamente poche metafore concettuali (Lakoff e Johnson 2012).

L'oggetto di studio della teoria cognitiva della metafora sono le espressioni convenzionali del linguaggio comune e quotidiano, come i modi di dire o le espressioni idiomatiche, chiamate spesso metafore morte¹⁷. L'idea comune è che le metafore morte siano espressioni

¹⁷ I termini “metafore vive” e “metafore morte” sono usate, tra l'altro, da Casadei (1996).

metaforiche una volta innovative e creative, ma che col passare del tempo sono diventate convenzionali perdendo così il loro significato metaforico e la loro funzione cognitiva atta a creare nuovi nessi tra diversi concetti. Non evocano più l'immagine da cui hanno avuto origine e hanno ormai solo un significato; quello convenzionale, percepito come letterale. Le espressioni idiomatiche sono collocate di solito tra le metafore morte, e sotto la distinzione vivo/ morto di solito viene visto il rapporto tra espressioni idiomatiche da un lato e le metafore "vere" dall'altro. In questa visione le metafore morte e, di seguito, le espressioni idiomatiche sarebbero da escludere dal gruppo delle metafore stesse e da relegare ai margini della teoria della metafora. Nel paragrafo seguente, descriverò più in dettaglio la teoria della metafora concettuale di Lakoff e Johnson, dove il rapporto tra metafore vive e morte si trova su un piano diverso e dove le espressioni idiomatiche sono invece al centro dello studio del linguaggio metaforico.

4.2 La teoria cognitiva della metafora (TCM)

Nella TCM, il termine metafora non significa più la stessa cosa di prima. La metafora nella teoria cognitiva si riferisce primariamente a un principio per il quale un certo concetto viene inteso nei termini di un altro: ogni metafora ha un dominio origine, un dominio oggetto e la proiezione dall'uno all'altro. Questo sistema di domini e proiezioni è fortemente strutturato, nel senso che anche gli elementi specifici del dominio origine corrispondono agli elementi del dominio oggetto. Secondo la teoria della metafora concettuale (d'ora in poi TMC), elaborata da Lakoff e Johnson (1980), la metafora è un modo di rappresentare ed organizzare il nostro mondo, piuttosto che uno strumento semplicemente decorativo del linguaggio, con un ruolo puramente comunicativo.

“Lakoff and Johnson (1980) challenged the deeply entrenched view of metaphor by claiming that (1) metaphor is a property of concepts, and not of words; (2) the function of metaphor is to better understand certain concepts, and not just some artistic or esthetic purpose; (3) metaphor is often not based on similarity; (4) metaphor is used effortlessly in everyday life by ordinary people, not just by special talented people; and (5) metaphor, far from being a superfluous though pleasing linguistic ornament, is an inevitable process of human thought and reasoning.” (Kövecses 2002: viii)

Nella discussione sulla natura della metafora c'è stato quindi uno slittamento da una concezione della metafora come fatto linguistico a una centrata sulla sua natura concettuale. Le metafore concettuali sono parte dell'apparato cognitivo condiviso dai membri di una cultura. Per capire questa teoria bisogna partire dalla distinzione tra metafore concettuali di base, ed espressioni che realizzano tali metafore concettuali nel linguaggio.

Lakoff (1991) spiega come le sue ricerche sulla metafora concettuale ebbero inizio durante le sue lezioni all'Università di Berkley. Parlando di metafore, una studentessa, sconvolta, disse di avere avuto un grave problema con il suo ragazzo, il quale le aveva detto che il loro rapporto aveva "imboccato un vicolo cieco". La metafora, secondo la posizione tradizionale, avrebbe dovuto essere una questione di discorso, non di pensiero, ma ora si trovavano invece di fronte non soltanto ad un modo di parlare dell'amore come viaggio, ma a un modo di pensare all'amore in quegli stessi termini e di ragionare sulla base di quella stessa metafora. Vale a dire che nel momento in cui un ragazzo parlava alla propria fidanzata di "vicolo cieco", le possibilità effettive di continuare il loro rapporto come coppia erano quasi nulle, "come se" si trovassero davvero in un vicolo cieco. *Gli amanti* sono visti in termini di *viaggiatori* che vanno verso una meta. *L'amore* reciproco è *il veicolo* condiviso, *il percorso* compiuto rappresenta *il progresso* del loro rapporto, *i problemi* sentimentali sono *gli ostacoli* e così via. Un dominio, quello dell'amore, veniva strutturato nei termini di un altro, quello del viaggio.

Partendo da quella metafora con cui una studentessa aveva avuto problemi reali, Lakoff giunse a concepire una teoria della metafora come riguardante non più soltanto il piano del linguaggio, ma a tutti gli effetti quello del pensiero. Come la metafora del "vicolo cieco", esistevano moltissime altre metafore riguardanti l'amore, che avevano tutte a che fare con il viaggio: *Non andremo da nessuna parte. È una strada lunga e accidentata. Può darsi che ciascuno di noi debba prendere la propria strada. Il rapporto non sta andando da nessuna parte* (Lakoff 1991: 216). La metafora, dunque, non si limitava a sostituire un oggetto ad un altro all'interno di una frase isolata, ma spesso diventava un vero e proprio modo di organizzare un concetto tramite la struttura di un altro concetto.

Sostenere che le metafore linguistiche vanno spiegate attraverso una proiezione da un dominio concettuale a un altro implica un cambiamento di significato del termine metafora. Nella teoria proposta da Lakoff e Johnson (1980) le metafore non sono più le espressioni linguistiche metaforiche, ma le strutture cognitive soggiacenti, chiamate metafore concettuali,

di cui le prime sarebbero la realizzazione. Per scoprire la motivazione di tante espressioni idiomatiche, bisogna quindi studiare la metafora concettuale soggiacente. La metafora concettuale a cui appartengono le metafore citate sopra è L'AMORE È UN VIAGGIO¹⁸. Nella TCM i modi di dire sono parte di quel linguaggio metaforico convenzionale che è ritenuto la miglior testimonianza dell'esistenza delle metafore concettuali. Molte di quelle che vengono comunemente definite come "metafore morte" sono in realtà metafore concettuali entrate ormai a far parte del modo convenzionalizzato di descrivere un dominio di esperienza nei termini di un altro. La questione morto/ vivo è dunque su un piano diverso dal solito (Casadei 1996: 78): la vivezza di una metafora concettuale è data dal suo uso abituale (automatico e inconscio) nel linguaggio quotidiano, attestato dalle espressioni linguistiche fondate su questa. E a sua volta la vivezza delle singole metafore linguistiche non dipende dalla loro originalità, ma dal far parte di una metafora concettuale viva:

Espressioni come *perdere tempo, attaccare le posizioni, separare le proprie strade* ecc. riflettono concetti metaforici sistematici che strutturano le nostre azioni e i nostri pensieri. Esse sono "vive" nel senso più fondamentale del termine: sono metafore con cui noi viviamo. Il fatto che sono convenzionalmente fissate all'interno del lessico non le rende per questo meno vive. (Lakoff e Johnson 2012: 76)

Un ulteriore punto importante nella TCM è l'ipotesi che le metafore abbiano una motivazione esperienziale (Lakoff e Johnson 2012). Gli accoppiamenti di domini realizzati nelle metafore non sono arbitrari, ma in gran parte motivati da aspetti e contenuti dell'esperienza extralinguistica e soprattutto fisico-percettiva. Questo punto è particolarmente evidente nelle metafore di orientamento come *CONTENTO È SU, TRISTE È GIÙ* in cui la motivazione fisica deriva dal fatto che la posizione a capo chino si associa in genere con l'idea di tristezza e depressione, la posizione a testa alta invece con uno stato emotivo positivo. L'idea è che le metafore abbiano la funzione cognitiva di strutturare concetti poco accessibili o astratti nei termini più accessibili e fondati sull'esperienza fisica e sociale. La funzione delle metafore concettuali sarebbe allora quella di radicare la comprensione di concetti astratti nella comprensione di concetti non astratti e basati sull'esperienza. Le metafore concettuali, come

¹⁸ Convenzionalmente per distinguere un concetto dalla parola usata per esprimere quel concetto si usa riportarlo in lettere maiuscole. Quindi si avrà *DOMINIO ORIGINE È DOMINIO OGGETTO* per denotare una metafora concettuale e per distinguerla dall'espressione metaforica.

CONTENTO È SU e TRISTE È GIÙ, definiscono un sistema coerente piuttosto che un numero di espressioni isolate a casuali. Come spiegano Lakoff e Johnson (2012: 37), un sistema incoerente sarebbe un sistema in cui dire “Mi sento su” significasse “Mi sento contento”, ma “Il mio morale è più alto” significasse “Sono diventato più triste”.

Siccome tutti hanno essenzialmente lo stesso corpo e imparano le cose nella stessa maniera, sembra plausibile che le persone creino e percepiscano nella stessa maniera certe corrispondenze concettuali basate sull’esperienza sensoriale, indipendentemente dalla loro cultura o lingua. Riguardo la motivazione esperienziale della metafora concettuale AFFETTO È CALORE, dove l’affetto si correla al calore corporeo, Kövecses scrive:

... metaphors are based on embodied human experiences. For example, we metaphorically view affection as warmth because of the correlation in our childhood experiences between the loving embrace of our parents and the comforting bodily warmth that accompanies it. (Kövecses 2005, pp. 2-3)

Di conseguenza possiamo presumere che esistono delle metafore universali, chiamate metafore primarie (Kövecses 2005). Esempi famosi sono:

- AFFETTO È CALORE: *Un caloroso abbraccio*
- IL TEMPO È UN OGGETTO CHE SI MUOVE: *Il tempo vola*
- IMPORTANTE È PESANTE: *Dare peso a qualcosa*
- CONOSCERE È VEDERE: *Essere al buio*
- PIÙ È SU: *I prezzi sono saliti alle stelle*

In tanti studi linguistici comparativi la teoria della metafora concettuale è stata utilizzata per spiegare l’universalità delle espressioni figurate in diverse lingue (per esempio Kosak-Opsahl 2010, Kövecses 2005). Metafore come HAPPINESS IS UP, HAPPINESS IS LIGHT o HAPPINESS IS FLUID IN A CONTAINER (he’s bursting with joy) si ritrovano in lingue molto distanti tra loro, come l’inglese, il cinese e l’ungherese (Kövecses 2005):

Ta	hen	gao-xing
He	very	high-spirit
He is	very	high-spirited/ happy

Nem bírtam magamban tartani örömömet.

not could-I myself-in hold joy-my-ACC

I couldn't contain my joy

Anche nella lingua italiana troviamo espressioni che dipendono da queste metafore concettuali, come *scoppiare di gioia*, che esprime il concetto di CONTENTO È SU e LA FELICITÀ È LIQUIDO IN UN CONTENITORE.

Accanto alle metafore primarie basate sull'esperienza sensoriale dell'uomo, ci sono anche metafore concettuali complesse (Cacciari 1991, Kövecses 2005), riconducibili maggiormente ad attività pratiche sviluppate e stabilite culturalmente e fondate sull'interazione sociale degli esseri umani. In queste metafore la motivazione fisica si combina insieme alla motivazione basata su concetti intellettuali, sociali o culturali riferendosi ad azioni o ad oggetti concreti. Per interpretarle ci serve quindi una conoscenza culturale, oltre alla mera conoscenza linguistica. Mentre le metafore primarie basate sull'esperienza sensoriale sembrano essere universali, almeno a livello generico, le metafore concettuali complesse sono più inclini a variazione cross-linguistica.

Le metafore complesse sono grappoli di metafore primarie (Cacciari 1999) combinate insieme a conoscenze ed esperienze condivise in una comunità linguistica. Queste conoscenze ed esperienze derivano da vari fattori, come l'ambiente fisico (la natura, tratti geografici, abitazioni), fattori sociali e culturali (la gerarchia sociale, i fenomeni culturali specifici, l'importanza di certi domini o certe attività in una comunità) e la storia del popolo. Tutti questi fattori influiscono su quali domini origine possono applicarsi ai diversi domini oggetto e viceversa. Siccome questi fattori possono variare da popolo a popolo, anche queste metafore complesse possono variare. Alcune metafore possono essere attestate in lingue diverse in una versione generale, ma i dettagli o i specifici domini delle espressioni che le realizzano sono diversi. Ad esempio la metafora THE ANGRY PERSON IS A PRESSURIZED CONTAINER ha buone probabilità di essere universale, dal momento che la sua base esperienziale è molto forte (la temperatura corporea e la pressione sanguigna si alzano quando siamo arrabbiati), e di fatto ben attestata in molte lingue (Kövecses 2005). I dettagli, però, differiscono: in giapponese, ad esempio, il contenitore vero e proprio dell'ira è lo *hara* ('stomaco'), in cinese l'ira è sempre "contenuta" all'interno della persona, però non è concettualizzata come un fluido ma come un gas (ibid.). Un esempio analogo è quello della

metafora generica POLITICS IS SPORT, che può differenziarsi a seconda del particolare tipo di sport utilizzato come dominio oggetto: in cinese, gli sport che servono come dominio oggetto sono il volley e il tennis da tavolo, nell'inglese americano è il baseball, in italiano il calcio (Kövecses 2005: 120). A questo punto sembra importante sottolineare che l'esperienza a cui si fa riferimento nella linguistica cognitiva non sia solo fisico-percettiva, ma anche culturale. Nella definizione della semantica esperienziale di Lakoff l'esperienza non solo è corporea, ma anche sociale e culturale:

“Experience” is thus not taken in the narrow sense of the things that have “happened to happen” to a single individual. Experience is instead construed in the broad sense: the totality of human experience and everything that plays a role in it – the nature of our bodies, our genetically inherited capacities, our modes of physical functioning in the world, our social organization, etc.
[(Lakoff 1987:266) Casadei 1995:399]

Tanti dei modi di dire di questa tesi, caratterizzate dal loro radicamento culturale tramite l'uso del lessico musicale, si basano su alcune metafore concettuali complesse. Prima di dare una descrizione più accurata di queste metafore concettuali, vorrei concludere il presente paragrafo con il riassunto degli elementi più importanti della teoria cognitivista:

- 1) Sostenere la natura concettuale, invece che linguistica delle metafore, cioè le metafore non sono le espressioni linguistiche metaforiche, ma le strutture cognitive soggiacenti, chiamate metafore concettuali, di cui le prime sarebbero la realizzazione.
- 2) Ritenere che le metafore abbiano una funzione cognitiva, cioè i principi generali che governano la metafora non sono nel linguaggio, ma sono collocati al livello concettuale nella mente, dove si realizza una corrispondenza o proiezione, tra un dominio origine e un altro dominio oggetto.
- 3) Le metafore sono sistematiche, in quanto c'è una corrispondenza fissa fra la struttura del dominio origine e quello attraverso cui lo comprendiamo (ad esempio comprendere il dominio dell' 'amore' attraverso quello del 'viaggio')
- 4) Ipotizzare che le metafore abbiano una motivazione esperienziale, vale a dire che tutto il nostro sistema concettuale e linguistico è radicato nella nostra fisicità e nel contesto sociale in cui viviamo.

- 5) Le metafore primarie basate sull'esperienza sensoriale sembrano essere universali, almeno a un livello generico.
- 6) Le metafore concettuali complesse sono più inclini a variazione cross-linguistica.

4.3 Metafore concettuali nel corpus

I modi di dire analizzati in questa tesi sono caratterizzati dal loro riferimento alla musica, più in particolare alla musica come suono, agli strumenti musicali e alle loro parti, ai generi musicali ed agli esecutori. Nessuna delle fonti che ho consultato per scrivere questa tesi tratta l'argomento della semantica dei modi di dire o delle espressioni idiomatiche contenenti il lessico musicale. È stato un lavoro impegnativo quindi, quello di cercare di applicare l'approccio cognitivista, usato per l'analisi di tanti tipi di espressioni metaforiche ma sempre fuori dal dominio musicale, al mio oggetto di ricerca. Il libro di Casadei *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano* (1996) mi è stato perciò molto utile. Il testo in questione è uno studio semantico sulle espressioni idiomatiche italiane su vasta scala e include espressioni idiomatiche che si riferiscono al corpo, allo spazio e ai domini culturali. Le espressioni sono raggruppate in base alla metafora concettuale che motiva le espressioni, cioè in base alla metafora concettuale a cui appartengono. Fra le tante espressioni analizzate da Casadei (3.064 espressioni idiomatiche) ci sono anche alcune espressioni dal campo semantico della musica. Per queste espressioni Casadei ha individuato quattro metafore concettuali, che saranno il punto di partenza per la mia analisi:

- IL LINGUAGGIO È MUSICA
- LE PERSONE/ LE SITUAZIONI/ LE COSE SONO STRUMENTI MUSICALI E CONTESTI MUSICALI
- GLI INSIEMI SONO MUSICHE
- GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE

Queste sono metafore concettuali complesse, in quanto si riferiscono a un concetto culturale come la musica e ci serve una conoscenza linguistica per interpretarle: che cosa sono gli strumenti? (oggetti costruiti per produrre suoni/ musica); che cosa sono le orchestre? (un gruppo di persone che suonano insieme); come funziona? (si usano gli spartiti, c'è un direttore ecc.).

Come si giunge a sapere che metafore come quelle individuate da Casadei esistono come entità concettuali autonome in una lingua? Secondo Lakoff (1991:55) lo deduciamo

“dall’esistenza di espressioni convenzionali – idiomi, formule fisse, e cliché basati su di essa” (...) Le espressioni convenzionali esprimono idee convenzionali, quindi se le espressioni esistono come parte convenzionale del linguaggio, le idee da loro espresse esistono nel sistema concettuale convenzionale su cui il linguaggio si basa.”

Il fatto che esiste una metafora concettuale come IL LINGUAGGIO È MUSICA si vede quindi dalle espressioni convenzionali che riflettono questa concettualizzazione della ‘lingua come musica’, come per esempio *dare fiato alle trombe, battere la grancassa/ il tamburo, fare una sviolinata, essere musica per le orecchie, non perdere una battuta*. Tutte queste espressioni non sono ognuna una metafora diversa, ma c’è dietro un’unica struttura concettuale che le mette in relazione: la metafora IL LINGUAGGIO È MUSICA. Attraverso le metafore che usiamo, possiamo quindi organizzare il dominio della lingua o la comunicazione linguistica in termini della musica. Come per la metafora L’AMORE È UN VIAGGIO descritta sopra, questo implica che un dominio intero viene inteso nei termini di un altro dominio, e così abbiamo una serie di corrispondenze al livello più specifico:

- Parlare è Cantare,
- Ascoltare è Ascoltare Musica,
- Dire la Stessa Cosa è Cantare Insieme,
- I Discorsi sono Brani Musicali,
- Il Modo di Parlare è il Modo di Eseguire un Brano Musicale¹⁹.

Analogamente, se possiamo parlare del rapporto tra persone o tra cose con espressioni come *essere in sintonia, essere fuori chiave, essere una nota stonata* o addirittura dire che una cosa *stonata*, è perché possiamo concettualizzare l’armonia tra persone e cose in termini musicali, cioè come armonia musicale. Abbiamo quindi una metafora formulabile come L’Armonia è Armonia Musicale, corrispondenza della più generale GLI INSIEMI SONO MUSICHE.

Secondo Casadei (1996) il modello cognitivista consente un doppio passo avanti per l’analisi semantica delle espressioni idiomatiche. In primo luogo consente di analizzare come motivato e non casuale il significato convenzionale di tante e.i., cioè che ci sia una relazione non

¹⁹ Le corrispondenze delle metafore concettuali saranno riportate con la prima lettera di ogni parola in maiuscolo, per distinguerle dalle metafore concettuali da cui dipendono.

arbitraria tra significato idiomatico e significato letterale, sia in quanto hanno una base nella nostra esperienza fisica e culturale, sia grazie a elementi indipendenti del sistema concettuale. Per esempio possiamo spiegare il significato di *essere giù di corda* attraverso la metafora concettuale LE PERSONE SONO STRUMENTI MUSICALI e TRISTE È GIÙ²⁰, basato sull'idea che la posizione a capo chino si associa generalmente con l'idea di tristezza e depressione (Lakoff e Johnson 1980: 34). Inoltre, l'espressione evoca un'immagine mentale che contiene uno strumento ad arco, diverse corde che possono essere intonate; all'immagine mentale sono associate delle conoscenze extralinguistiche (una corda è giusta (intonata) se non è né troppo alta né troppo bassa). Dunque, l'insieme costituito da immagini, conoscenze e metafore concettuali spiega il significato dell'e.i., mostrando che c'è una ragione non casuale ma cognitivamente motivata del suo significato convenzionale.

In secondo luogo questo approccio sposta l'analisi semantica delle e.i. dallo studio di singoli casi della metafora al riconoscimento di strutture concettuali più generali sottostanti i singoli casi. L'importante non è solamente che essere giù di corda si possa spiegare con una metafora LE PERSONE SONO STRUMENTI MUSICALI, ma che esistano molte altre e.i. legate alla stessa metafora. C'è dunque una relazione tra espressioni come *essere giù di corda*, *fare il violino di spalla* e *essere un vecchio trombone*; sono tutte basate sulla stessa metafora concettuale. Lo stesso vale per le espressioni *essere/ andare fuori chiave/ tono*, *essere in sintonia* e *essere una nota stonata*; tre metafore diverse ma tutte legate alla metafora concettuale Armonia è Armonia Musicale, corrispondenza delle metafore più generali GLI INSIEMI SONO MUSICHE e GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE. Alla base delle innumerevoli espressioni metaforiche, convenzionali e non, ci sono quindi relativamente poche metafore concettuali.

Questo sistema di relazioni sistematiche tra diverse espressioni basate sulla stessa metafora concettuale è motivato da esperienze fisico-percettive comuni e da conoscenze extralinguistiche ed è un sistema coerente e produttivo. Coerente perché non dovremmo trovare espressioni il cui significato letterale sia “essere fuori luogo, stonare” e il cui significato idiomatico sia “essere adatto”; produttivo perché potranno crearsi nuove espressioni a loro volta coerenti con le stesse metafore e corrispondenze in questo dominio.

²⁰ TRISTE È GIÙ è una metafora di orientamento: un concetto è strutturato in termini dell'orientamento spaziale: su-giù, dentro-fuori, davanti-dietro (Lakoff/ Johnson 2012)

Considerato il tipo di materiale che costituisce l'oggetto di questa ricerca – un insieme di espressioni selezionate preventivamente perchè hanno origine dal linguaggio musicale – ho scelto, in linea con Casadei, di partire dal dominio origine (il lessico musicale) per indagare quali domini oggetto sono rappresentati metaforicamente tramite questo. Essendo l'obiettivo di questo capitolo quello di indagare l'esistenza di relazioni sistematiche tra gruppi di espressioni, analizzerò le espressioni raggruppate in "famiglie", ossia riunite in gruppi a seconda della metafora concettuale a cui pertengono. Ad esempio nel ricondurre la relazione tra *capire l'antifona* e "capire il senso artificiosamente coperto di un discorso" alla metafora concettuale IL LINGUAGGIO È MUSICA e più specificamente alla sua corrispondenza I Discorsi Sono Brani Musicali, la conetterò anche a espressioni come *essere (sempre) la stessa musica/ solfa/ canzone/ ritornello/ antifona* "ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare"; *essere il leitmotiv di qualcuno* "essere il tema ricorrente, filo conduttore di un discorso"; *battere (sempre) sullo stesso tasto* "dire sempre le stesse cose, insistere sullo stesso argomento".

4.4 Analisi delle espressioni del corpus nel quadro della TCM

La musica e gli strumenti musicali sono il dominio origine di un'ampia proiezione metaforica nella lingua italiana, costituita da più metafore concettuali. Nonostante il legame ovvio che le espressioni linguistiche, analizzate in questa sezione hanno con il dominio culturale della musica, vedremo più avanti come alcune metafore presentano un intreccio di elementi cultura-specifici ed elementi fisico-percettivi.

4.4.1 IL LINGUAGGIO È MUSICA

Una delle metafore concettuali formulate da Casadei è IL LINGUAGGIO È MUSICA, che ha come corrispondenze principali le seguenti²¹:

- (1) Parlare/ Comunicare è Emettere Musica

²¹ Tutte le metafore concettuali e le loro corrispondenze usate nella presente analisi sono prese da Casadei (1996).

(In linea con l'analisi di Casadei (1996: 370) uso questa formulazione che contiene sia 'parlare' che 'comunicare' perché spesso l'oggetto dell'espressione sono i contenuti della comunicazione linguistica e non solo la sua produzione.)

1. Spifferare/ strombazzare una notizia

“divulgare notizie segrete”²²

2. Suonare/ suonarla in faccia/ viso a qn.

“dire chiaramente”

3. Suonarle a qualcuno

“dire qualcosa senza mezzi termini”²³

4. Tirar giù a campane doppie

“bestemmiare molto”

5. Mettere in musica qcs

“ripetere, chiarire per l'ennesima volta”

Negli esempi 1-6 vediamo come l'esprimersi in musica indica un' enfasi rispetto all'esprimersi con suoni linguistici. In altre espressioni, invece, la musica equivale a “suono gradevole” e dunque a “comunicazione gradevole”, come nell'esempio 7:

6. Suonare il violino a qualcuno/ fare una sviolinata

“lusingare o elogiare qualcuno”

Le espressioni 7 e 8 sono motivate storicamente dall'uso di far precedere i bandi da suoni di trombe o tamburi. Si è comunque mantenuto il nesso metonimico tra comunicare e emettere musica e perciò ho deciso di includerle nella metafora concettuale IL LINGUAGGIO È MUSICA:

²² Le definizioni delle espressioni sono prese da diverse fonti, in particolare da Casadei (1996) e Grande Dizionario Hoepli (2011)

²³ Per il nesso tra contatto fisico e metafora delle persone come strumenti musicali (cfr. *suonare* “picchiare”), si veda il paragrafo 4.5.1

7. *Battere il tamburo/ la grancassa*

“fare propaganda chiassosa, cercare di attirare l’attenzione”

8. *Dare fiato alle trombe*

“annunciare clamorosamente qualcosa”

Le prossime espressioni riguardano l’attività percettiva e la modalità con cui i suoni vengono percepiti. In questi casi il suono è quello della comunicazione linguistica e si tratta della ricezione di linguaggio verbale, metaforizzato come suono musicale. La prospettiva non è più quella del parlante, ma dell’ascoltatore:

(2) Ascoltare è Ascoltare Musica

9. *Essere musica per le orecchie di qcn.*

“detto quando senti dire le cose che vorresti, per esempio buone notizie ”

10. *Non perdere una battuta*

“ascoltare attentamente tutto ciò che viene detto”

11. *Sentire/ ascoltare tutti (e due) le campane*

“ascoltare tutti i pareri”

Un caso particolare della metafora concettuale IL LINGUAGGIO È MUSICA, che sta alla base di tanti modi di dire in italiano, è costituito dalle espressioni in cui la comunicazione è metaforizzata come canto:

(3) Parlare/ Comunicare è Cantare

12. *(Essere come) cantare ai sordi*

“parlare a persone che non ascoltano”

13. *Cantare a chiare note*

“esprimersi apertamente, esplicitamente”

14. Cantarla chiara a qualcuno²⁴

“dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno”

15. Cantarne quattro a qualcuno

“rimproverare, anche insultare”

16. Cantare (come un canarino)

“confessare, tradire un segreto”

17. Cantare in rima

“dire qualcosa in modo molto chiaro ed esplicito, ripetere più volte”

18. Cantare i vespri a qualcuno

“sgridare duramente”

19. Cantare la solfa a qualcuno

“rimproverarlo”

20. Cantare le proprie ragioni

“dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno”

21. Cantarle papale papale

“dire chiaramente, in modo semplice”

22. Cantare le lodi a qualcuno

“lusingare, adulare”

23. E via cantando

“eccetera, e così via”

²⁴ Le espressioni 14 e 15 sono motivate, oltre che alla relazione metaforica tra parlare e cantare, anche dalla corrispondenza Esplicito è Visibile, implicazione della più generale CONOSCERE È VEDERE (Casadei 1996: 247-249). (cfr. *La lettera canta chiaro* “ciò che è scritto sulla carta non può essere contraddetto”)

24. *Far cantare qualcuno*

“estorcere una confessione, un segreto, una confidenza”

25. *Lasciar cantare qualcuno*

“lasciar parlare qualcuno senza dargli troppo retta o senza preoccuparsi delle sue minacce”

Il canto come metafora per il linguaggio prevale anche nella prossima corrispondenza che esprime il concetto di “essere d’accordo” o “dire le stesse cose degli altri”, tramite la metaforizzazione delle persone come un coro:

(4) Dire la Stessa Cosa è Cantare Insieme

26. *All’unisono*

“in completo accordo”

27. *Fare coro a qualcuno*

“approvarne le opinioni”

28. *Tutti in coro*

“all’unanimità”

29. *Un coro di N (lamentele, ingiurie, lodi, fischi)*

“insieme di grida, rumori, voci, lamenti, emessi da un gruppo di persone concordemente”

30. *Unirsi al coro*

“sostenere la stessa opinione di altri”

31. *Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro*

“esprimere un’opinione diversa, non uniformarsi”

Nelle espressioni della prossima corrispondenza la comunicazione verbale (in alcuni casi anche una situazione) è metaforizzata come brani musicali. Il concetto prevalente è l'idea di qualcosa di noioso, ripetitivo o qualcosa che si è già sentito diverse volte:

(5) I Discorsi Sono Brani Musicali

32. *Battere (sempre) sullo stesso tasto*

“dire sempre le stesse cose, insistere sullo stesso argomento”

33. *Cambiare disco*

“cambiare discorso o argomento”

34. *Cambiare musica*

“cambiare discorso”

35. *Capire l'antifona*

“capire il senso artificiosamente coperto di un discorso”

36. *Che solfa!*

“cosa noiosa, ripetitiva”

37. *Essere il leitmotiv di qualcuno*

“essere il tema ricorrente, filo conduttore di un discorso”

38. *Essere (tutta) un'altra musica*

“essere un discorso o una situazione del tutto diverso”

39. *(Essere/ sembrare) un disco rotto*

“parlare sempre della stessa cosa, tornare sempre sullo stesso argomento”

40. *Essere (sempre) la stessa musica/ solfa/ canzone/ ritornello/ antifona*

“ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare”

41. Ripetere (sempre) la stessa musica/ ritornello/ antifona

“ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare”

42. Ripetere/ battere/ suonare sempre la stessa solfa

“ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare”

43. Una litania di N

“sequela, serie lunga e noiosa”

44. Far più lunga l'antifona del salmo

“fare una premessa esageratamente lunga a quanto si vuol dire”

Il significato delle prossime espressioni riguarda l'adeguatezza dello stile o del registro linguistico (metaforizzato in termini di tono, chiave e simili) ai contenuti da esprimere, allo stile di altri interlocutori, all'ambito generale del discorso; parlare a proposito è concettualizzato come essere in tono/ chiave, mentre parlare a sproposito è concettualizzato come sbagliare tono/ chiave, per cui:

(6) Il Modo di Parlare è il Modo di Eseguire un Brano Musicale

45. Essere fuori chiave, uscire di chiave

“stonare; uscire dall'argomento, o fare discorsi non opportuni”

46. Stare/ rimanere/ restare in tono/ chiave

“non uscire dai termini del discorso, parlare appropriatamente”

47. Rispondere sullo stesso tono

“ribattere, rispondere per le rime, in modo adeguato”

48. Trovare il tono/ la nota giusta

“trovare il modo migliore per esprimere qualcosa”

49. Cambiare tono

“cambiare atteggiamento, comportamento”

50. Parlare/ chiacchierare in sordina

“parlare a voce bassa; fig. in tono attenuato, non aperto e violento”

Alcuni di questi esempi, come altri visti in (5), possono riferirsi metaforicamente sia a discorsi o modi di parlare che a situazioni concettualizzate come musiche (*essere tutt'altra musica*) o contesti musicali (*uscire di chiave*). Secondo Casadei (1996: 373), le espressioni in cui le situazioni sono concettualizzate come musiche non appartengono ad un'unica proiezione metaforica coerente, ma sembrano invece essere motivate da diverse corrispondenze scollegate. Casadei individua tre fattori distinti che emergono da queste espressioni:

- (1) la metaforizzazione delle persone e delle situazioni come strumenti musicali, in relazione anche alla metafora del toccare come entrare in contatto;
- (2) l'applicazione a persone o cose criteri quantitativi/ qualitativi usati in ambito musicale (il tono, il diapason);
- (3) la metaforizzazione dei rapporti tra persone e tra cose come rapporti musicali, specie in relazione alla (dis)armonia che ne deriva.

Per il primo fattore Casadei propone la metafora LE PERSONE/ LE SITUAZIONI SONO STRUMENTI MUSICALI. Il secondo fattore è legato a una sua corrispondenza: Il Grado/ Livello Qualitativo è il Tono Musicale. Per il terzo fattore abbiamo GLI INSIEMI SONO MUSICHE/ GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE.

4.4.2 LE PERSONE/ LE SITUAZIONI SONO STRUMENTI MUSICALI

1. Andare/ essere in cimbali

“manifestare grande allegria, specialmente dopo aver bevuto”

2. Avere il/ essere col capo in cimbali

“essere sventato, sbadato, distratto”

3. *A tambur battente/ sul tamburo*

“immediatamente”

4. *A canne d'organo*

“scoordinato, privo di sequenza logica, detto in particolare di un progetto distributivo o di un sistema organizzativo”

5. *Essere cassa di risonanza*

“essere ciò che amplifica, mette in risalto”

6. *Essere/ fare il violino di spalla*

“essere l'aiutante fedele di qualcuno”

7. *Essere un trombone*

“essere un chiacchierone pomposo, imbonitore, ciarlatano”

8. *Non capire/ importare un piffero/ un corno*

“non capire/ importare niente”

9. *Non valere un corno*

“non valere niente”

10. *Tant'è suonare un corno che un violino*

“Prodigarsi inutilmente per una persona grossolana e poco sensibile che non è in grado di apprezzare quanto si fa per lei; capire poco delle sfumature di un discorso, di un problema, di un'opera d'arte”

Tra queste metafore possiamo individuare un gruppo di espressioni basate su un'altra metafora concettuale: COLPIRE EMOTIVAMENTE/ PSICOLOGICAMENTE È TOCCARE/ COLPIRE FISICAMENTE. Sono espressioni che riguardano il tatto come contatto psicologico, sempre tramite la metaforizzazione delle persone e le cose come strumenti musicali, dove gli elementi culturali si intrecciano con gli elementi fisico-percettivi:

11. Essere un tasto delicato

“essere un argomento/ una questione sensibile”

12. Toccare un tasto delicato

“affrontare un argomento delicato”

13. Toccare il tasto giusto

“affrontare qualcosa nel modo migliore”

14. Toccare un tasto falso/ brutto

“affrontare un argomento inopportuno”

15. Toccare una corda sensibile

“toccare un argomento delicato”

16. Toccare la corda di qualcosa

“trattare un determinato argomento”

17. Toccare a qualcuno la corda di qualcosa

“toccargli un lato molto sensibile”

18. Fare vibrare le corde di qualcosa

“suscitare emozioni riguardo qcs”

19. Tentare le corde

“saggiare una situazione”

20. Dare una suonata a qualcuno

“picchiare; criticare, rimproverare aspramente”

21. Suonarle a qualcuno

“picchiare”

Un simile intreccio di elementi culturali ed elementi fisici-percettivi è evidente anche in alcune metafore dove le azioni o gli eventi espressi tramite il lessico musicale sono visti come un percorso o come punti su un percorso (l'inizio, la fine) o la modalità con cui il percorso viene svolto. La formulazione della metafora qui implicata è dunque LE AZIONI/ GLI EVENTI SONO PERCORSI (Casadei 1996: 173) in cui le azioni e gli eventi sono concettualizzati come percorsi tramite la metaforizzazione delle azioni e degli eventi come musiche:

22. Essere alle prime battute

“essere all'inizio di qualcosa”

23. Essere il preludio di qcs

“essere il segno premonitore, l'inizio di qualcosa”

24. Fare toccata e fuga

“fare una visita lampo”

Per la maniera con cui si parte o con cui si arriva:

25. Partire in tromba

“iniziare qualcosa con impeto e decisione”

26. Arrivare dopo la musica/ arrivare a musica finita

“arrivare in ritardo, perdere il momento culminante di un avvenimento”

27. Finire in gloria

“finire bene”

28. Giungere/ arrivare al diapason, raggiungere il diapason

“essere, arrivare al culmine”

Nell'espressione seguente domina l'idea del partire/ andare altrove, una maniera eufemistica per parlare della morte:

29. Andare a fare pelle da tamburo²⁵

“morire”

Il secondo fattore individuato da Casadei tratta dell'applicazione a persone o cose di criteri quantitativi/ qualitativi usati in ambito musicale. In italiano la presenza del termine musicale “tono” (anche “diapason”) rappresenta in tante espressioni la correlazione tra livello qualitativo e tono musicale, per cui abbiamo la corrispondenza:

Il Grado/ Livello Qualitativo è il Tono Musicale

30. Arrivare/ giungere al diapason, raggiungere il diapason

“essere, arrivare al culmine”

31. Abbassarsi/ calare/ scendere di tono

“scadere di qualità, perdere progressivamente di valore”

32. Darsi un tono

“darsi importanza”

33. Stare/ tenersi in tono

“cercare di avere uno stile o un atteggiamento sostenuto”

34. Stare/ tenersi su un tono alto

“mantenere un alto livello qualitativo”

35. N di tono (p. es. un abito, un locale)

“elegante, di alto livello”

36. Essere giù di tono

“sentirsi deboli, abbattuti”

37. Essere su di tono

²⁵ Secondo [Il Sabatini Coletti Dizionario della Lingua Italiana](#) l'espressione è legata alla tradizione di una volta di fare la membrana del tamburo con la pelle d'asino.

“sentirsi nel pieno delle forze”

Queste espressioni sono correlate anche con la dimensione spaziale su/ giù e le esperienze fisico-percettive legate a questa, formulata nelle metafore di orientamento POSITIVO È SU e NEGATIVO È GIÙ: più alto quantitativamente è più alto qualitativamente.

4.4.3 GLI INSIEMI SONO MUSICHE/ GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE

Per il terzo fattore, la metaforizzazione dei rapporti tra persone e tra cose come rapporti musicali, Casadei formula due metafore concettuali, GLI INSIEMI SONO MUSICHE e GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE, convergenti sulla prossima corrispondenza:

L'Armonia è Armonia Musicale

1. Accordare gli strumenti

“mettere d'accordo persone, eliminare attriti”

2. Andare di concerto

“procedere d'accordo”

3. Essere fuori tono, uscire di tono

“stonare; non essere in sintonia con un ruolo o con un ambiente”

4. Essere fuori chiave/ uscire di chiave

“stonare; uscire dall'argomento, o fare discorsi non opportuni”

5. Essere in sintonia

“capirsi, andare d'accordo”

6. Essere in tono, intonato

“essere ben disposto, corrispondere in modo opportuno”

7. Essere una nota stonata/ falsa

“essere un elemento non adatto/ fuori luogo”²⁶

8. Rimanere/ restare in chiave

“essere adeguato a un contesto, adeguarsi alle regole di una situazione, di un gruppo”

9. Fare il/ da contrappunto a qualcuno

“accompagnare, spalleggiare con discorsi o azioni”

10. Tenere bordone a qualcuno

“aiutare, spalleggiare spec. in qualcosa disonesto”

Le prossime due corrispondenze riguardano i ruoli in un gruppo metaforizzati come ruoli in un'orchestra:

I Ruoli in un Gruppo sono i Ruoli in un'Orchestra

11. Buona notte, suonatori!

“esclamazione per sottolineare la definitiva conclusione di un fatto o di una questione”

12. Cambiare i suonatori ma non la musica

“cambiare una cosa solo in apparenza, in senso negativo”

13. Essere/ fare il violino di spalla a/ di qualcuno²⁷

“l'aiutante fedele di qualcuno”

14. Fare la primadonna

“voler essere sempre al centro dell'attenzione”

Organizzare/ Dirigere un Gruppo è Dirigerlo Musicalmente

²⁶ Il significato di “una cosa che non si accorda o che non è in armonia col contesto” troviamo anche nel verbo italiano ‘stonare’ e le parole derivate da questo verbo ‘stonato’ (inadeguato, inopportuno) e ‘stonatura’ (elemento fuori luogo). (Casadei 1996: 375)

²⁷ Il violino di spalla è il primo o secondo violino di un'orchestra, che guida tutto il gruppo dei violini ed esegue eventuali assolo.

15. Battere la solfa

“dirigere, comandare”

16. Dare il diapason

“impostare l’andamento di qualcosa, di un lavoro spec. di un gruppo”

17. Dare il la

“avviare qualcosa o un gruppo, dare lo spunto per qualcosa”

18. Dare il tono

“fare da esempio o guida a un gruppo”

19. Dirigere l’orchestra

“essere a capo di un gruppo”

20. Musica Maestro!

“un invito all’allegria o a festeggiare un avvenimento piacevole”

4.5 Universalità e variazione cross-linguistica

L’ipotesi dell’universalità delle metafore concettuali è già stato trattato nel paragrafo precedente: secondo la TCM le metafore concettuali primarie sono potenzialmente universali, mentre le metafore concettuali complesse, al livello specifico, sono più inclini a variazione cross-linguistica. Anche se l’obiettivo della presente tesi non prevede un’analisi contrastiva delle metafore concettuali in italiano e in norvegese, vorrei in questo paragrafo fare alcune riflessioni sulle convergenze e le divergenze nelle metafore concettuali e le espressioni linguistiche nelle due lingue.

Il fatto che le metafore concettuali riportati sopra esistono anche in norvegese, si deduce facilmente dai modi dire che si basano su queste strutture. Per la prima metafora, LA LINGUA È MUSICA, abbiamo in norvegese: *syng ut!, å være musikk i noens ører, å rose noen i høye toner, å utbasunere noe, pipa får en annen lyd, tidens refreng/ melodier, å være den samme gamle visa.*

Per la metafora LE PERSONE/ LE COSE/ LE SITUAZIONI SONO STRUMENTI MUSICALI E CONTESTI MUSICALI abbiamo per esempio: *å spille noen som ei fele, å trampe i klaveret, å spille på de riktige strengene, å være oppstemt/ nedstemt, å spille på stortromma, å synge på siste verset, å fortone seg som noe, å være opptakten til noe.*

La metafora GLI INSIEMI SONO ORCHESTRE è la motivazione per le seguenti metafore linguistiche: *å sette an tonen, å spille førstefiolin, å svinge taktstokken, å være samstemt, å gå i takt, å danse etter noens pipe, å ha en god tone.*

Queste espressioni affermano che le metafore concettuali presentate sopra in italiano, esistono anche in norvegese, dando luogo a tante espressioni idiomatiche norvegesi del campo musicale. Nonostante ciò, come abbiamo visto finora, tra le espressioni in italiano e norvegese non esiste una convergenza totale. In primo luogo il numero delle espressioni italiane con un lessico musicale sembra molto più alto, e, in secondo luogo, nei casi in cui ho trovato un'equivalente, il dominio d'origine sfruttato nelle espressioni norvegesi non è sempre quello musicale. Queste divergenze possono essere causate da una elaborazione diversa della stessa metafora concettuale (Kövecses 2005: 151), vale a dire che una lingua può avere un repertorio più vasto di espressioni linguistiche convenzionali basate su questa metafora concettuale rispetto ad un'altra lingua.

Un altro motivo può essere legato al rango della metafora ("scope of metaphor") (Kövecses 2010: 154), un concetto che si riferisce al numero di oggetti dominio a cui si può applicare un dominio origine. In italiano, per esempio, il concetto di SUONARE è spesso usato per esprimere metaforicamente il significato di sgridare o picchiare qualcuno, una proiezione metaforica che non esiste per la parola SPILLE, il concetto equivalente in norvegese. Anche il concetto di CANTARE può esprimere in italiano un significato che non esiste per SYNGE in norvegese; il significato di "tradire un segreto".

Finalmente, le divergenze possono essere spiegate attraverso le già discusse concetti chiavi in una cultura (si vedano i paragrafi 3.2 e 3.4), divergenze che si manifestano nella scelta del dominio origine per esprimere un certo concetto. Abbiamo già visto come l'aspetto collettivo è espressa tramite metafore diverse nelle due lingue: nelle espressioni *unirsi al coro; uscire, levarsi, staccarsi dal coro* un gruppo di persone è metaforizzato come "un coro", mentre nelle espressioni corrispondenti in norvegese lo stesso concetto è espresso tramite "un branco (di pecore)", così abbiamo rispettivamente *å føye seg til flokken* (lett.: "unirsi al branco"); *å bryte ut av (saue)flokken* (lett.: "staccarsi dal branco (di pecore)"). Le seguenti espressioni *essere un tasto delicato – å være et ømt punkt* (lett.: "essere un punto sensibile"); *toccare una corda sensibile – å røre ved et ømt punkt* (lett.: "toccare un punto sensibile") riguardano il tatto

come contatto psicologico e convergono quindi in base alla metafora concettuale COLPIRE EMOTIVAMENTE È TOCCARE FISICAMENTE (Casadei 1996: 282). Comunque, le espressioni norvegesi non contengono la metaforizzazione di persone come strumenti musicali ma sono motivate piuttosto dalla metafora più generale LA MENTE/ LA PSICHE COME CORPO (Casadei 1996: 281). Secondo Piirainen (2008: 214), i concetti chiavi sono particolarmente evidenti nelle similitudini dove gli aspetti culturali si possono manifestare al livello del dominio origine tramite parole che denotano oggetti specifici di una cultura, come vediamo nelle espressioni seguenti: *russare come un trombone – å snorke som et sagbruk* (lett.: “russare come una segheria”); *vibrare come una corda di violino – å skjelve som et aspeløv* (lett.: “tremare come una foglia di pioppo”). Queste espressioni sono equivalenti semantico-strutturali, cioè esprimono lo stesso significato attraverso la stessa struttura sintattica. Ad un livello molto generale sono basate sulla metafora concettuale ANIMATO È INANIMATO (Evola 2008: 63, Kozak-Opsahl 2014²⁸), ma al livello più specifico le espressioni italiane sono motivate dalla metafora LE PERSONE SONO STRUMENTI MUSICALI, e le espressioni norvegesi dalle metafore LE PERSONE SONO MACCHINE (Casadei 2006: 304) e LE PERSONE SONO PIANTE (Casadei 1996: 384). La presenza dei termini che hanno a che fare con gli alberi può essere legata al fatto che la foresta dai tempi antichi è stata una parte importante per la Norvegia e per la sua base industriale, fornendo cibo, carburante, utensili, materiali per fare le case ecc.

Vediamo quindi che benchè due lingue condividino le stesse metafore concettuali, le metafore linguistiche nelle due lingue possono differire, perchè entrano in gioco anche fattori culturali.

²⁸ Corrispondenza privata

Conclusione

Il presente lavoro è stato indirizzato allo studio dei modi di dire italiani che hanno origine dal linguaggio musicale. Si tratta di espressioni figurate, chiamate anche espressioni idiomatiche, di uso comune in cui almeno uno dei costituenti deriva dal linguaggio musicale. Come punto di partenza per lo studio ho creato un corpus che consiste di 157 espressioni idiomatiche italiane, prese da diversi dizionari e raccolte di modi di dire. Ho fatto tre tipi di classificazioni in base a tre criteri diversi: formale, lessicale e semantico. Questo mi ha permesso di descrivere le caratteristiche delle espressioni sotto diversi punti di vista. Ho proposto alcuni equivalenti norvegesi alle espressioni italiane per poter svolgere un'analisi contrastiva, cercando di individuare convergenze e divergenze nelle due lingue a livello lessicale e semantico. Ho cercato, da una parte, di indagare su come l'esperienza e la storia musicale si sia manifestata nella lingua e, dall'altra parte, di dare una descrizione delle caratteristiche formali, lessicali e semantiche dei modi di dire del campo semantico musicale, confrontandole con le espressioni norvegesi proposte come equivalenti. Chiudo questo lavoro mettendo in evidenza le principali conclusioni a cui sono giunta.

Nei primi due capitoli sulla fraseologia e sull'espressione idiomatica, ho dimostrato la complessità dell'argomento della tesi e le difficoltà legate alla definizione dell'espressione idiomatica. Tradizionalmente le espressioni idiomatiche sono state definite in base ai criteri di non-composizionalità e fissità, criteri che risultano carenti per la descrizione delle espressioni idiomatiche presenti nel corpus di questa tesi. In linea con quanto affermato da linguisti come Nunberg, Sag e Wasow (1994) e Casadei (1996), le analisi svolte in questo lavoro mostrano invece come le espressioni idiomatiche possono essere caratterizzate da un certo grado sia di composizionalità che di flessibilità sintattica.

Per quanto riguarda il lessico musicale abbiamo visto nella classificazione lessicale che esiste un alto livello di corrispondenza tra i lessemi musicali utilizzati nelle espressioni italiane e norvegesi. La parola 'tono' è uno dei termini più usati nelle espressioni idiomatiche, sia in norvegese che in italiano. Comunque, alcuni termini sembrano non esistere nelle espressioni norvegesi, come per esempio la parola 'solfa' e i termini sulla preghiera e la liturgia, come 'antifona', 'messa', 'gloria', 'vespro' e 'litania', un fatto che potrebbe essere spiegato facendo riferimento a quello che Kövecses (2010) chiama concetti chiave ("key concepts") in una cultura e in una comunità linguistica.

Nel confrontare le espressioni italiane con le equivalenti norvegesi abbiamo visto che, a livello semantico, i significati e le connotazioni delle espressioni sembrano corrispondere

nelle due lingue. Nella classificazione semantica ho individuato diversi temi o significati ricorrenti nelle espressioni: interazione e rapporti sociali, emozioni, ripetizione e valutazione. Abbiamo visto per esempio che le parole legate agli strumenti ad arco spesso trasmettono uno stato d'animo (*essere giù di corda – å være nedstemt; essere su di corda – å være oppstemt*), mentre le parole legate agli strumenti a fiato spesso assumono una connotazione negativa (*dare fiato alle trombe – å utbasunere noe; non valere un corno; non importare un piffero*). Il tedio dovuto alla ripetizione di un discorso o di una situazione è espressa in maniera simile nelle due lingue, tramite espressioni che condividono la stessa struttura sintattica: *essere sempre la stessa/ la solita canzone/ solfa/ antifona – å alltid være den samme gamle visa; essere/ sembrare un disco rotto – å være/ ha hakk i plata*.

Nella classificazione contrastiva strutturata in base all'elemento lessicale abbiamo visto che gli esempi sono di lunga più numerosi in italiano. Ho classificato le espressioni in base a tre livelli di equivalenza, mostrando che gli equivalenti totali sono pochi di numero e la maggior parte delle espressioni italiane sono vere e proprie singolarità, e non esiste un corrispettivo in norvegese. Le differenze si manifestano sia a livello sintattico che lessicale.

Nell'ultimo capitolo ho fatto un'analisi semantica delle espressioni adottando la teoria cognitivista (TCM) sviluppata da Lakoff e Johnson (1980). Secondo la TCM, tante delle espressioni metaforiche che usiamo nella lingua quotidiana sono riconducibili a relativamente poche metafore concettuali. Un'analisi linguistica nel quadro della TCM ci aiuta quindi a portare alla luce le regolarità esistenti nella semantica delle espressioni. L'analisi è consistita nel ricondurre la relazione tra le espressioni e le loro definizioni a metafore concettuali come IL LINGUAGGIO È MUSICA o GLI INSIEMI SONO MUSICHE. Per evidenziare le regolarità e la sistematicità delle relazioni metaforiche ho riunito le espressioni in gruppi a seconda della metafora concettuale a cui si riferiscono. Questa analisi mi ha permesso di descrivere la semantica delle espressioni e di individuarne principi che vanno oltre i singoli casi. Un risultato interessante emerso dall'analisi è la distribuzione diversa di alcune parole molto comuni nelle due lingue, come 'cantare' e 'suonare'. La parola 'cantare' assume in tante espressioni idiomatiche il significato di 'picchiare', una proiezione metaforica che non esiste per la parola 'spille' in norvegese. Analogamente, la parola 'cantare' nel *cantare come un canarino* esprime il un significato che non esiste per la parola 'synge' in norvegese, quello di 'tradire un segreto'.

Il presente lavoro ha dimostrato che da un lato le due lingue in confronto, facendo tutte e due parte del patrimonio culturale europeo, condividono un repertorio vasto di elementi lessicali

che si riferiscono alla musica; dall' altro lato abbiamo visto come le differenze culturali tra le due comunità linguistiche si manifestano a livello delle espressioni metaforiche, trovando un numero più grande di esempi in italiano e divergenza nel repertorio del lessico musicale presente nelle espressioni delle due lingue.

I risultati ed il materiale della presente tesi possono servire ai traduttori e a tutti quelli che si interessano alla lingua e alla cultura italiana.

Bibliografia

Aprile, M. (2005): *Dalle parole ai dizionari*. Bologna: Il Mulino Itinerari.

Black, M. (1962): *Models and Metaphors. Studies in language and philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

Burger, H. (2010): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag

Cacciari, C. (1991): La metafora: Da evento del linguaggio a struttura del pensiero. In: Cacciari, C., a cura di (1996). *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, 1-27. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Cacciari, C. (1993): The Place of Idioms in a Literal and Metaphorical world. In: Cacciari, C. e Tabossi, P., a cura di (1993). *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*, 27-56. New Jersey: Psychology Press.

Camugli-Gallardo, C. (1996): Un regard différent sur la réalité extra-linguistique? Étude d'un domaine métaphorique italien. In: *Transalpina. Regards croisés*. Caen: Presses Universitaires de Caen.

Camugli-Gallardo, C. (2003): Qu'est-ce tu chantes là? Syntaxe e lexique dans les expressions métaphoriques figées. In: *Cahiers de lexicologie 82, 2003-1*, 175-192. Paris: Honoré Champion Paris.

Casadei, F. (1995): Flessibilità lessico-sintattica e produttività semantica delle espressioni idiomatiche: Un'indagine sull'italiano parlato. In: Casadei, F., Fiorentino, G., Samek-Lodovici, V. (1995). *L'italiano che parliamo*, 11-33. Santarcangelo: Fara Editore.

Casadei, F. (1996): *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*. Roma: Bulzoni editore.

Chierchia, G. (1997): *Semantica*. Bologna: Il Mulino

Cowie, A. P. (1998): Phraseological Dictionaries: Some East-West Comparisons. In: Cowie, A. P., a cura di (1998). *Phraseology: Theory, Analysis, and Application*, 209-228. New York: Oxford University Press.

Dobrovolskij, D. e Piirainen, E. (2005): *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*. Amsterdam: Elsevier Ltd.

Evola, V. (2008): La metafora come carrefour cognitivo del pensiero e del linguaggio. In: Casadio, C., a cura di (2008). *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, 55-80. Chieti: Editore Prime Vie – Sulmona.

Gibbs, R. W. (1993): Why Idioms Are Not Dead Metaphors. In: Cacciari, C. e Tabossi, P., a cura di (1993). *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*, 57-78. New Jersey: Psychology Press.

Glucksberg, S. (1993): Idiom Meanings and Allusional Content. In: Cacciari, C. e Tabossi, P., a cura di (1993). *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*, 3-26. New Jersey: Psychology Press.

Granger, S. e Paquot, M. (2008): Disentangling the phraseological web. In: Granger, S. e Meunier, F., a cura di (2008). *Phraseology: An interdisciplinary perspective*, 27-50. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Inzerillo, V. (2011): *Una caratteristica delle locuzioni idiomatiche complesse: la tridimensionalità semantico-temporale. Analisi delle locuzioni idiomatiche legarsela al dito e avere la coda di paglia e ricerca di buoni traduttori in lingua tedesca*. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Jezek, E. (2005): *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: Il Mulino Itinerari.

Johnson-Laird, P. N. (1993): Foreword. In: Cacciari, C. e Tabossi, P., a cura di (1993). *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*, vii-x. New Jersey: Psychology Press.

Katz, J. J. e Postal, P. N. (1963): Semantic interpretation of idioms and sentences containing them. M.I.T. *Research Laboratory of Electronics Quarterly Progress Report 70*, 275-282.

Kövecses, Z. (2005): *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. New York: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2010): *Metaphor*. New York: Oxford University Press.

- Kozak-Opsahl, K. (2010): *Polish idioms and their equivalents in Norwegian. A cross-linguistic analysis*. Oslo: University of Oslo
- Lakoff, G. (1991): Una figura del pensiero. In: Cacciari, C., a cura di (1996). *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, 215-228. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Lakoff, G. e Johnson, M. (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980): *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2012): *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Strumenti Bompiani.
- Lorusso, A. M (2005): Introduzione. In: Lorusso, A. M., a cura di (2005). *Metafora e conoscenza*, 7-23. Milano: Studi Bompiani.
- Lurati, O. (2002): *Per Modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*. Bologna: CLUEB
- Mel'cuk, I. A. (1960): O terminach 'ustojcivost' i 'idiomaticnost'. *Voprosy jazykoznanija* 4, 73-79.
- Nemcovà, M. (2013): *Comparative Analysis of English and French Body Idioms*. Brno: Masaryk University Brno.
- Nunberg, G., Sag, I. e Wasow, T. (1994): Idioms. In: *Language*, Vol. 70, No. 3, 491-538.
- Piirainen, E. (2008): Figurative phraseology and culture. In: Granger, S. e Meunier, F., a cura di (2008). *Phraseology: An interdisciplinary perspective*, 207-228. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Piirainen, E. (2012): *Widespread idioms in Europe and Beyond. Toward a Lexicon of Common Figurative Units*. New York: Peter Lang Publishing.
- Simone, R. (1996): Presentazione. In: Casadei, F. (1996): *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, i-iv. Roma: Bulzoni editore.
- Sinclair, J. (2008): Preface. In: Granger, S e Meunier, F, a cura di, 2008. *Phraseology: An interdisciplinary perspective*, xv-xviii. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Valero-Garcés, C. (1997): Contrastive idiomatology. Equivalence and translatability of english and spanish idioms. In: *Poznan Studies in Contrastive Linguistics*, Volume 32 (1997), 29-38.

With, L. (2007): *Idiomer under lupen. En teoretisk-empirisk studie av idiomatiske uttrykk i norsk*. Oslo: Universitet i Oslo.

Dizionari:

Carollo, S. (2008): *La vera storia di 400 frasi celebri e modi di dire*. Firenze: Giunti Demetra.

Di Natale, F., Zacchei, N (1996): *In bocca al lupo. Espressioni idiomatiche e modi di dire tipici della lingua italiana*. Perugia: Guerra Edizioni.

Erichsen, G. M. (1996): *Fraseologismer fra norsk til tysk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Erichsen, G. M. (2011): *Ord og uttrykk på fire språk*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Gabrielli, A. (2011): *Grande Dizionario Hoepli Italiano*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.

Italiensk blå ordbok, italiensk – norsk/ norsk – italiensk, 2002. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Pittàno, G. (2009): *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni di italiano*. Bologna: Zanichelli.

Quartu, M., Rossi, E. (2012): *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli Editore

Sorge, P. (2011): *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana. Origine e significato delle frasi idiomatiche e delle forme proverbiali rare e comuni*. Roma: Newton Compton editori.

Vannebo, K. I. (2013): *Prikken over i-en og andre uttrykk. Bruk – bakgrunn – betydning*. Oslo: Cappelen Damm.

Sitografia:

Fabri, E.: *La traduzione – ponte fra culture*. Disponibile su: <http://www.traduzione-testi.com/traduzioni/storia-della-traduzione/la-traduzione-ponte-fra-culture-3.html> [Data di accesso: 17/02/2015]

Faloppa, F. (2011): *Modi di dire*. Disponibile su: http://www.treccani.it/enciclopedia/modi-di-dire_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ [Data di accesso: 02/03/2014]

Il Sabatini Coletti Dizionario della Lingua Italiana. Disponibile su:
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/

Indiana University: *Compositionality and idiomaticity*. Disponibile su:
<http://www.indiana.edu/~hlw/Composition/compositionality.html> [Data di accesso:
04/10/2014]

Kunnskapsforlaget: *Norsk Riksmålsordbok*. Disponibile su: www.ordnett.no [Data di accesso:
30/03/2015]

Pozzoli, E. (1936): *Solfeggio*. Disponibile su:
[http://www.treccani.it/enciclopedia/solfeggio_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/solfeggio_(Enciclopedia_Italiana)/) [Data di accesso:
15/10/2014]

Serianni, L.: *L'italiano tra le altre lingue del mondo*. Disponibile su:
<http://www.quirinale.it/qrnw/statico/eventi/2011-02-lett/doc/serianni.pdf> [Data di accesso:
18/04/2014]

Universitet i Oslo (2010): *Bokmålsordboka*. Disponibile su: <http://www.nob-ordbok.uio.no>
(Data di accesso 20/03/2015)

Verdiani, Giacoma, Kolb (2001): *Guida all'uso del dizionario di tedesco* (Zanichelli editore, Bologna 2001). Disponibile su:
<http://online.scuola.zanichelli.it/alt/materiali/tedesco/guida/c210.html> [Data di accesso:
01/02/2015]

Appendice 1. Corpus dei modi di dire in italiano.

1. Arrivare dopo la musica/ a musica finita	Arrivare in ritardo, perdere il momento culminante di un avvenimento
2. (Essere come) cantare ai sordi	Parlare a persone che non ascoltano
3. (Essere/ sembrare) un disco rotto	Parlare sempre della stessa cosa, tornare sempre sullo stesso argomento
4. (Non) cantare vittoria prima del tempo/ troppo presto	Non rallegrarsi troppo presto di un successo
5. A canne d'organo	Scoordinato, privo di sequenza logica
6. A tambur battente/ sul tamburo	Immediatamente
7. Abbassarsi/ calare/ scendere di tono	Scadere di qualità, perdere progressivamente di valore
8. Accordare gli strumenti	Mettere d'accordo persone, eliminare attriti
9. Accordare le campane	Mettere d'accordo persone, eliminare attriti
10. All'unisono	In completo accordo
11. Andare a far pelle di tamburo	Morire
12. Andare di concerto	Procedere d'accordo
13. Andare in giro col tamburo	Divulgare notizie specialmente segrete, fare gran pubblicità a qualcosa
14. Andare/ essere in cimbali	Manifestare grande allegria, specialmente dopo aver bevuto
15. Avere il/ essere col capo in cimbali	Essere sventato, sbadato, distratto
16. Avere orecchio per la musica	Essere intonati
17. Avere xx anni suonati	Avere xx anni compiuti
18. Ballare al suono di qualcuno	Essere sottoposto alla volontà di qualcuno
19. Battere (sempre) sullo stesso tasto	Dire sempre le stesse cose, insistere sullo stesso argomento
20. Battere il tamburo	Divulgare notizie specialmente segrete, fare gran pubblicità a qualcosa
21. Battere il tamburo/ la grancassa	Fare propaganda chiassosa, cercare di attirare l'attenzione
22. Battere la solfa	Dirigere, comandare
23. Buona notte, suonatori	Esclamazione per sottolineare la definitiva conclusione di un fatto o di una questione
24. Cambiare musica	Cambiare discorso
25. Cambiare disco	Cambiare discorso o argomento
26. Cambiare i suonatori ma non la musica	Cambiare una cosa solo in apparenza, in senso negativo

27. Cambiare registro	Cambiare il modo di comportarsi, mutare sistema
28. Cambiare tono	Cambiare atteggiamento, comportamento
29. Canta che ti passa!	Invito a non preoccuparsi, a superare momenti tristi
30. Cantare (come un canarino)	Confessare, tradire un segreto
31. Cantare a chiare note	Esprimersi apertamente, esplicitamente
32. Cantare il vespro a qualcuno	Sgridare duramente
33. Cantare in rima	Dire qualcosa in modo molto chiaro ed esplicito, ripetere più volte
34. Cantare la solfa a qualcuno	Rimproverar qualcuno
35. Cantare le lodi a qualcuno	Lusingare, adulare
36. Cantare le proprie ragioni	Dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno
37. Cantarla chiara a qualcuno	Dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno
38. Cantarle papale papale	Dire chiaramente, in modo semplice
39. Cantarne quattro a qualcuno	Rimproverare, anche insultare
40. Cantarsela e suonarsela	Fare tutto da solo
41. Capire l'antifona	Capire il senso artificiosamente coperto di un discorso
42. Carta canta (e villan dorme)	Ciò che è scritto sulla carta non può essere contraddetto
43. Che solfa!	Cosa noiosa, ripetitiva
44. Dare fiato alle trombe	Annunciare clamorosamente qualcosa
45. Dare il diapason	Impostare l'andamento di qualcosa, di un lavoro spec. di un gruppo
46. Dare il la	Avviare qualcosa o un gruppo, dare lo spunto per qualcosa
47. Dare il tono	Fare da esempio o guida a un gruppo
48. Dare una suonata a qualcuno	Imbrogliare qualcuno; bastonare qualcuno
49. Darsi un tono	Darsi importanza
50. Dirigere l'orchestra	Essere a capo di un gruppo
51. Dolenti note (Ora incomincian le dolenti note)²⁹	La parte più sgradevole di qualcosa
52. E via cantando	E così via
53. Essere (tutta) un'altra musica	Essere un discorso o una situazione del tutto diverso
54. Essere alle prime battute	Essere all'inizio di qualcosa
55. Essere cassa di risonanza per qualcosa	Essere ciò che amplifica, mette in risalto
56. Essere come parlare di musica ai sordi	Parlare inutilmente, a persone che non ascoltano

²⁹ L'espressione è un verso dalla Divina Commedia di Dante Alighieri (Inferno, Canto quinto v. 25).

57. Essere giù di corda	Sentirsi deboli, abbattuti
58. Essere giù di tono	Sentirsi deboli, abbattuti
59. Essere il leitmotiv di qualcuno	Essere il tema ricorrente, filo conduttore di un discorso
60. Essere il preludio di qualcosa	Essere il segno premonitore, l'inizio di qualcosa
61. Essere in sintonia	Capirsi, andare d'accordo
62. Essere in tono, essere intonato	Essere ben disposto, corrispondere in modo opportuno
63. Essere musica per le orecchie di qualcuno	Detto quando senti dire le cose che vorresti, per esempio buone notizie
64. Essere sempre la solita canzone	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
65. Essere sempre la stessa antifona	Ripetere sempre le stesse cose
66. Essere stonato come una campana	Essere molto stonato
67. Essere su di tono	Sentirsi nel pieno delle forze
68. Essere teso come un tamburo	Molto teso, detto in genere di un tessuto o della pelle
69. Essere teso come un tamburo	Riferito al ventre per indicare gonfiore o sazietà
70. Essere teso come una corda di violino	Essere in uno stato di grande tensione nervosa
71. Essere teso come una corda di violino	Essere molto teso
72. Essere un po' suonato	Essere tonto, rimbambito
73. Essere un tasto delicato	Essere un argomento/ una questione sensibile
74. Essere un trombato	Essere una persona fallita
75. Essere un trombone	Essere un chiacchierone pomposo, ciarlatano
76. Essere una farsa	Un'impresa ridicola, priva di serietà e di valore
77. Essere una nota stonata/falsa	Essere un elemento non adatto, fuori luogo
78. Essere/ andare fuori chiave, uscire di chiave	Stonare; uscire dall'argomento, o fare discorsi non opportuni
79. Essere fuori tono, uscire di tono	Stonare; non essere in sintonia con un ruolo o con un ambiente
80. Essere/ fare il violino di spalla	L'aiutante fedele di qualcuno
81. Essere/ rimanere in chiave	Non uscire dai termini del discorso, parlare appropriatamente
82. Essere/ ripetere sempre la stessa musica	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
83. Essere/ ripetere/ suonare sempre lo stesso ritornello	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
84. Far cantare qualcuno	Estorcere una confessione, un segreto, una confidenza

85. Far più lunga l'antifona del salmo	Fare una premessa esageratamente lunga a quanto si vuol dire
86. Far vibrare le corde di qualcosa	Toccare un lato molto sensibile a qualcuno
87. Fare come i pifferi di montagna (che andarono a suonare e furono suonati)	Si riferisce a coloro che vanno a provocare e invece ne hanno la peggio
88. Fare coro a qualcuno	Approvarne le opinioni
89. Fare il/ da contrappunto a qualcuno	Accompagnare, spalleggiare con discorsi o azioni
90. Fare la primadonna	Voler essere sempre al centro dell'attenzione
91. Fare un giro di valzer	Dare un indirizzo inaspettato alle alleanze di uno Stato in politica estera
92. Fare un melodramma	Creare una situazione dai toni emotivamente esasperati, forzatamente teatrali
93. Fare una toccata e fuga	Fare una visita lampo
94. Fare una trombata/ trombatura	Subire un fallimento, insuccesso, bocciatura
95. Finire in gloria	Finire bene
96. Giungere/ arrivare al diapason; raggiungere il diapason	Essere, arrivare al culmine
97. Il solito disco	Il solito discorso, la solita ripetuta questione
98. La carta canta chiaro	Ciò che è scritto sulla carta non può essere contraddetto
99. La nota obbligata	Il solito discorso convenzionale
100. Lasciar cantare qualcuno	Non dare peso a ciò che dice
101. Mettere in canzone qualcuno	Canzonare, mettere in ridicolo
102. Mettere in musica	Ripetere, chiarire per l'ennesima volta
103. Mettere in musica qualcuno	Canzonare, mettere in ridicolo
104. Musica Maestro!	Un invito all'allegria o a festeggiare un avvenimento piacevole
105. N di tono	Qualcosa di elegante, di alto livello
106. Non capire un corno	Non capire niente
107. Non capire un piffero	Non capire niente
108. Non importare un corno	Non importare niente
109. Non importare un piffero	Non importare niente
110. Non parlare con questo tono	Carattere, espressività nel modo di parlare
111. Non perdere una battuta	Ascoltare attentamente tutto ciò che viene detto
112. Non prenderla su questo tono	Non irritarti, non offenderti
113. Non si può cantare e portar la croce	Non si può attendere a due cose diverse
114. Non sparate al/ sul pianista. (Fa del suo meglio)	Non prendersela con chi non c'entra niente

115.	Non valere un corno	Non valere niente
116.	Paganini non ripete	Si dice più o meno scherzosamente quando non si vuole ripetere quanto si è già detto
117.	Parlare/ chiacchierare in sordina	Parlare a voce bassa; fig. In tono attenuato, non aperto e violento
118.	Partire in tromba	Iniziare qualcosa con impeto e decisione
119.	Ripetere/ battere/ suonare sempre la stessa solfa	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
120.	Rispondere sullo stesso tono	Ribattere, rispondere per le rime, in modo adeguato
121.	Russare come un trombone	Russare fortemente
122.	Sentire/ ascoltare tutte (e due) le campane	Ascoltare tutti i pareri
123.	Sentirsi in tono	Sensazione di benessere generale
124.	Senza soldi non si cantano messe	Senza soldi non si può fare niente
125.	Spifferare una notizia	Divulgare notizie segrete
126.	Stare/ rimanere/ restare in tono	Non uscire dai termini del discorso, parlare appropriatamente
127.	Stare/ tenersi in tono	Cercare di avere uno stile o un atteggiamento sostenuto
128.	Stare/ tenersi su un tono alto	Mantenere un alto livello qualitativo
129.	Strombazzare una notizia	Divulgare notizie segrete
130.	Suonare + Agg	Sembrare
131.	Suonare il violino a qualcuno/ fare una sviolinata	Lusingare o elogiare qualcuno
132.	Suonare/ suonarla in faccia/ viso a qualcuno	Dire chiaramente
133.	Suonarle (di santa ragione) a qualcuno	Picchiare, malmenare
134.	Suonarle a qualcuno	Picchiare; dire qualcosa senza mezzi termini
135.	Tant'è suonare un corno che un violino	Prodigarsi inutilmente per una persona non in grado di capire quanto si fa per lei; capire poco delle sfumature di un discorso, di un problema, di un'opera d'arte
136.	Tant'è suonare un corno che un violino	Prodigarsi inutilmente per una persona non in grado di capire quanto si fa per lei; capire poco delle sfumature di un discorso, di un problema, di un'opera d'arte
137.	Tenere bordone a qualcuno	Accompagnare, spalleggiare, specialmente in qualcosa disonesto
138.	Tentare le corde	Saggiare una situazione
139.	Tirar giù a campane doppie	Bestemmiare molto
140.	Toccare a qualcuno la corda	Toccare un lato molto sensibile a

	di qualcosa	qualcuno
141.	Toccare il tasto giusto	Affrontare qualcosa nel modo migliore
142.	Toccare la corda di qualcosa	Trattare un determinato argomento
143.	Toccare la corda giusta	Usare la tattica giusta per ottenere ciò che uno vuole
144.	Toccare un tasto delicato	Affrontare un argomento delicato
145.	Toccare un tasto falso/ brutto	Toccare un argomento inopportuno
146.	Toccare una corda sensibile	Toccare un argomento delicato
147.	Trovare il tono giusto	Trovare il modo migliore per esprimere qualcosa
148.	Trovare la nota giusta	Trovare il modo migliore per esprimere qualcosa
149.	Tutti in coro	All'unanimità
150.	Un concerto di + N (grida, pianti, strilli)	Insieme di più voci o suoni sgradevoli
151.	Un coro di N (lamentele, ingiurie, lodi, fischi)	Insieme di grida, rumori, voci, lamenti, emessi da un gruppo di persone concordemente
152.	Una litania di N	Sequela, serie lunga e noiosa
153.	Una sinfonia di + N (una sinfonia di gusti, una sinfonia di colori)	Complesso armonicamente strutturato di elementi omogenei
154.	Unirsi al coro	Sostenere la stessa opinione degli altri
155.	Uscire/ levarsi/ staccarsi dal coro	Esprimere un'opinione diversa, non uniformarsi
156.	Vibrare come una corda di violino	Avere grande sensibilità fisica o psichica; avvertire sensazioni molto intense; comportarsi in modo appassionato. Anche essere in uno stato di grande tensione o nervosismo
157.	Voi sonerete le vostre trombe e noi soneremo le nostre campane	Detto quando si vuole rispondere a una minaccia, o dichiarare la propria volontà al combattimento

Appendice 2. Corpus dei modi di dire in norvegese.

(Alle) i kor	All'unanimità
Å være som) å tale for døve ører	Parlare a persone che non ascoltano
Å være/ ha) hakk i plata	Parlare sempre della stessa cosa, tornare sempre sullo stesso argomento
Danse etter noens fløyte/ pipe	Ballare al suono di qualcuno
Det er som å snakke/ tale for døve ører	Parlare inutilmente, a persone che non ascoltano
En symfoni av + N (en symfoni av smaker, en symfoni av farger)	Complesso armonicamente strutturato di elementi omogenei
Enden på visa	Il risultato di qualcosa
Enstemmig, unisont	In completo accordo
For full musikk	Con tanta enfasi, entusiasmo, celebrazioni
Ikke skyt på pianisten. Han gjør så godt han kan	Non prendersela con chi non centra niente
Ikke ta den tonen	Carattere, espressività nel modo di parlare
Ikke ta seieren på forskudd	Non rallegrarsi troppo presto di un successo
Lage en scene	Creare una situazione dai toni emotivamente esasperati, forzatamente teatrali
N av klasse	Qualcosa di elegante, di alto livello
Oppstå søt musikk	Si dice quando si crea una situazione romantica
Pipa/ fløyta får en annen lyd	Cambiare comportamento
Slå an/ ta en annen tone; endre tone	Cambiare il modo di comportarsi, mutare sistema
Spill opp til dans!	Un'invito all'allegria o a festeggiare un avvenimento piacevole
Syng og vær glad!	Invito a non preoccuparsi, a superare momenti tristi
Synge på siste verset	Essere allo stremo, agli sgoccioli, all'ultimo stadio di vita
Takt og tone	Buone maniere
Å alltid være den samme gamle visa	Ripetere sempre le stesse cose, tornare sullo stesso argomento, fino ad annoiare
Å bryte ut av (saue-)flokken	Esprimere un'opinione diversa, non uniformarsi
Å danse etter noens pipe	Essere sottoposto alla volontà di qualcuno
Å endre tone	Cambiare atteggiamento, comportamento
Å finne tonen	Capirsi, andare d'accordo
Å fortone seg	Sembrare
Å føye seg til flokken	Sostenere la stessa opinione degli altri
Å få så det synger	Ricevere sberle o essere sgridato in maniera forte
Å gjøre seg til	Darsi importanza
Å ha mange strenger å spille på	Avere tante risorse
Å ha øre for musikk	Essere intonati

Å lovsynge noen	Lusingare, adulare
Å opptre umusikalsk	Stonare; non essere in sintonia con un ruolo o con un'ambiente
Å rose noen i høye toner	Lusingare o elogiare qualcuno
Å røre ved et ømt punkt	Affrontare un argomento delicato
Å røre ved noen strenger	Toccare un lato molto sensibile a qualcuno
Å sette an tonen	Fare da esempio o guida a un gruppo
Å skjelle noen ut etter noter	Rimproverare qualcuno, anche insultare
Å skjelve som et aspeløv	Avere grande sensibilità fisica o psichica; avvertire sensazioni molto intense; comportarsi in modo appassionato. Anche essere in uno stato di grande tensione o nervosismo
Å slå på stortromma	Fare propaganda chiassosa, cercare di attirare l'attenzione
Å snakke noen etter munnen	Approvarne le opinioni
Å snorke som et sagbruk	Russare fortemente
Å spille annen fiolin	Essere all'ombra del protagonista
Å spille første fiolin	Svolgere il ruolo più importante, fare il protagonista
Å spille med sordin	Parlare a voce bassa; fig. In tono attenuato, non aperto e violento
Å spille på alle strenger	Sfruttare tutte le risorse e talenti che uno ha a disposizione
Å spille på de riktige strengene	Usare la tattica giusta per ottenere ciò che uno vuole
Å svare med samme mynt	Ribattere, rispondere per le rime, in modo adeguato
Å svinge taktstokken	Essere a capo di un gruppo
Å synge ut sin mening	Dichiarare apertamente una posizione, anche negativa, nei confronti di qualcuno
Å treffe riktig tone	Trovare il modo migliore per esprimere qualcosa
Å utbasunere noe	Annunciare clamorosamente qualcosa
Å være andre takter/ toner	Essere un discorso o una situazione del tutto diverso
Å være en farse	Un'impresa ridicola, priva di serietà e di valore
Å være en primadonna	Voler essere sempre al centro dell'attenzione
Å være et ømt punkt	Essere un argomento/ una questione sensibile
Å være i takt med noe	Essere in sintonia con qualcosa
Å være i utakt med noe	Stonare
Å være ledemotivet til noen	Essere il tema ricorrente, filo conduttore di un discorso
Å være med på notene	Capire/ seguire il filo di un discorso
Å være musikk i noens ører	Detto quando senti dire le cose che vorresti, per esempio buone notizie
Å være nedstemt/ mollstemt	Sentirsi deboli, abbattuti
Å være oppstemt	Sentirsi nel pieno delle forze
Å være opptakten til noe	Essere il segno premonitore, l'inizio

Å være på bølgelengde	Capirsi, andare d'accordo
Å være resonansbunn for noe	Essere ciò che amplifica, mette in risalto
Å være spent som en fiolinstreng	Essere in uno stato di grande tensione nervosa
Å være tidens refreng	Essere il tema ricorrente, filo conduttore

