



# DECIFRARE IL TESTO. PER UN COMMENTO A “BARTALI”

Antonio Corsaro

*In Paolo Conte il talento musicale è coltivato, studiato e consapevole; il talento per scrivere i testi, invece, secondo me è innato e quasi inconsapevole.\**

I testi di Conte non sono agevolmente, né proficuamente, riconducibili ai parametri della poesia novecentesca. Come è già stato chiarito (soprattutto quanto all’assetto retorico), «il livello della figuralità è uno degli aspetti della lingua contiana in cui è massima la distanza con i testi letterari coevi, essendo la vena sobriamente *fantaisiste* del cantautore lontana dalle scelte opposte della diffidenza verso la metafora e della esagitata verticalità che hanno segnato due linee di lunga durata della tradizione poetica novecentesca». <sup>1</sup> Corrispondenze, analogie, recuperi, suggestioni, intervengono alla lettura ma non portano a un sistema coerente di predilezioni per correnti moderne e contemporanee. La, o le poetiche versificatorie di Conte sono per questo verso originali nel loro impianto *rétro*, e in tale chiave possono ancora essere studiate oltre quello che già è stato scritto.

Ciò può valere come premessa per questi appunti, che attraverso una scelta singola intendono commentare un testo di Conte secondo un metodo letterale – ‘canonico’ per qualche verso –, che provvede a regolari conversioni e spiegazioni semantiche (quella che si chiama in genere parafrasi) atte a spiegare parole, associazioni di parole o sintagmi. Col distinguo, altrettanto implicito, che per la poesia moderna tale prassi funziona solo tenendo conto del diverso rapporto fra testo, significanti e significati e di una versificazione strutturalmente più restia a sistemazioni rigide. Se si guarda, infatti, alla ormai vasta bibliografia su Conte, si nota l’abitudine di

\* Da *Intervista a Enrico De Angelis. Così in principio non sempre così*, in Zoppi 2006, p. 102.

<sup>1</sup> Zublena 2009, p. 132.

commentare una canzone senza ‘spiegarne’ il testo, con illustrazioni spesso utili e calzanti ma restie alla verifica compiuta di luoghi non immediatamente chiari. Sia beninteso, l’oscurità a volte, e la vaghezza altre volte, sono componenti abituali dei testi di Conte, dove la sintassi e gli accostamenti di parole sono volutamente arditati o oscuri, e dove il senso letterale può essere o non essere importante. Lo stesso Conte ha detto: «Al contrario di molti artisti che hanno sempre dichiarato di non essere capiti e quindi di volere essere capiti, io trovo che sia molto bello non essere completamente capiti».<sup>2</sup> Il che può essere acquisito, in sostanza, come dichiarazione di una poetica che suggerisce una lettura dei testi secondo modalità astratte e irrelate. Per questo aspetto potrebbero fare da guida i versi di *La vera musica* (1981): «Ci va carattere e fisarmonica, / senso del brivido e solitudine / per fare musica, la grande musica / con gli occhi a mandorla, e non si sa perché».

Se non che, in altri casi i testi di Conte, se letti col giusto approfondimento, risultano più ‘spiegabili’ di quanto non paiano al primo ascolto. E per altro è lo stesso Conte a dare la spiegazione di molte sue canzoni con sintetica generosità ogni volta che ne ha occasione.<sup>3</sup> Il metodo – in questo caso non lo si può estendere in modo sistematico ma porta pur sempre a dei risultati – sta nel guardare a accostamenti e successioni di sintagmi che apparentemente paiono irrelati, scaturiti cioè dal vagare intenzionale delle immagini, ma che – sia pure considerati ‘visivamente’ – finiscono per costruire una narrazione dove ogni elemento acquisisce un senso in relazione all’insieme. Ciò è possibile, a mio parere, per un testo come *Bartali*, che normalmente si include nel novero dei brani agevolmente comprensibili, con l’idea principale del mito del grande campione di ciclismo rivissuto in modo struggente e profondo da un anonimo soggetto maschile ai margini di un litigio estivo con la fidanzata. Ma se la traccia è ben visibile, in realtà la canzone è cosparsa di luoghi, parole e dettagli non immediatamente percepibili, le cui relazioni, una volta chiarite, aiutano a capire il senso del testo. In *Bartali* ogni verso, se analizzato con attenzione, si spiega in relazione a un insieme complesso, dove alla fine *tutto si tiene*, e dove ogni singola parola ha il suo senso specifico in relazione al tema principale.

2 Furnari 2009, p. 58.

3 Ricordo qui i suoi commenti esemplari nel volume Conte 2003.

Dove sta la complessità di *Bartali*, questo brano apparentemente così semplice? Si può dire che sta nell'intreccio e giustapposizione di temi diversi non legati da vincoli di necessità, che si spiegano progressivamente in relazione l'uno con l'altro. Un tema privato, un banale litigio di coppia, un momento di crisi e ripensamento nella normale vicenda di un individuo qualunque, l'attesa di vedere in gara un grande mito del ciclismo, lo sguardo frammentario su un momento di storia italiana del dopoguerra. L'idea musicale e l'arrangiamento danno naturalmente il senso e interagiscono col testo, ma anche in questo caso il rapporto non è scontato. Secondo quanto ha avuto a dire lo stesso Conte, alla canzone così detta *di provincia* sottostanno moduli basati su «figurazioni ritmiche, costruzioni melodiche e armoniche appartenenti a un mondo povero, tipo tango, valzer, fox-trot; anche le orchestrazioni saranno caratterizzate da strumenti tipicamente nostrani ...».4 Entro queste coordinate possiamo includere *Bartali*, con i suoi elementi fortemente ritmati e le armonie semplici, con la voce che attraverso l'onomatopea del *zazzarazzaz* introduce una marcetta bandistica condotta 'al grado zero', che l'autore nei concerti eseguiva per lo più da solo al pianoforte su accordi elementari e ripetuti. Alla fine tutto ciò contrasta con la *densità* di elementi del testo, che costringe, attraverso rinvii e suggestioni, a 'ripensare' in qualche modo la musica.

Uno sguardo al testo e alla sua metrica, innanzitutto.

1 Farà piacere un bel mazzo di rose e anche il rumore che fa il cellophane ma una birra fa gola di più in questo giorno appiccicoso di caucciù.	<i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> iperm. doppio
5 Sono seduto in cima a un paracarro e sto pensando agli affari miei tra una moto e l'altra c'è un silenzio che descriverti non saprei.	<i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i> <i>end.</i> ipometro
9 Oh, quanta strada nei miei sandali, quanta ne avrà fatta Bartali, quel naso triste come una salita quegli occhi allegri da italiano in gita,	<i>ottonario</i> iperm. <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i>
13 e i francesi ci rispettano che le balle ancora gli girano e tu mi fai: dobbiamo andare al cine: e vai al cine, vacci tu.	<i>ottonario</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i> <i>ottonario</i>
17 È tutto un complesso di cose che fa sì che io mi fermi qui,	<i>endecasillabo</i> ipom. <i>endecasillabo</i> ipom.

4 Furnari 2009, p. 40. Per un'analisi musicale di *Bartali* si veda Bico-Guido 2011, pp. 43-45.

le donne a volte sì sono scontrose o forse han voglia di far la pipì.	<i>endecasillabo</i>
21 E tramonta questo giorno in arancione e si gonfia di ricordi che non sai, mi piace restar qui sullo stradone impolverato, se tu vuoi andare, vai...	<i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo ipom.</i> <i>end. iperm.</i> <i>endecasillabo</i>
25 e vai che io sto qui e aspetto Bartali scalpitando sui miei sandali, da quella curva spunterà quel naso triste da italiano allegro,	<i>endecasillabo iperm.</i> <i>endecasillabo</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo ipom.</i>
29 tra i francesi che s'incazzano e i giornali che svolazzano, c'è un po' di vento, abbaia la campagna e c'è una luna in fondo al blu...	<i>endecasillabo</i> <i>ottonario</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i>
33 Tra i francesi che s'incazzano e i giornali che svolazzano e tu mi fai: dobbiamo andare al cine e vai al cine, vacci tu!	<i>ottonario</i> <i>ottonario</i> <i>endecasillabo</i> <i>ottonario</i>

Questo schema riduce i versi, con approssimazioni di prosodia, alle due tipologie dell'endecasillabo e dell'ottonario, tenendo conto del grado elevato di ipermetri e ipometri. Nell'insieme, pare di poter dire che l'autore si adegua alle tendenze e alle necessità della metrica per musica adattata alle esigenze primarie delle sillabe finali in italiano.<sup>5</sup> Ora, l'endecasillabo nella canzone leggera non è per niente inusuale (basti pensare a De André o a Guccini, tanto per ricorrere a figure celebri), né stupisce il trattamento 'elastico' del verso. Semmai si può riflettere sul fatto che l'endecasillabo è, nella nostra prosodia, un metro di spessore, capace di contenere parole e contenuti di qualche complessità, e ciò può fare quanto meno da indicatore.

Passando al testo, si può escludere la chiave di lettura 'evocativa' che caratterizza altri nuclei poetici di Conte.<sup>6</sup> I versi rinviano a un contesto preciso, ricco di implicazioni storiche (come si cerca di approfondire più avanti), e possono essere semmai ricondotti – con tutte le differenze del

5 I vv. 9-16 di *Bartali* figurano in un esempio di Zuliani 2009, pp. 31-32, volto a illustrare la sostanziale continuità della metrica della canzone contemporanea con la canzonetta antica e le arie d'opera quanto alla distribuzione asimmetrica delle rime, in ragione dell'«inevitabile compromesso fra le possibilità della lingua e le esigenze della musica».

6 In Jachia 1998, p. 101: «La poetica di Paolo Conte è [...] fortemente *evocativa*, una poetica sognante, fatta di fantasie, di viaggi, di rappresentazioni indirette dell'altrove». Laddove si fa riferimento a un diverso gruppo di testi, caratterizzati da una dimensione detta «metafisica o di 'realismo trasfigurato', dove con metafisica si intende una poetica che – attraverso il richiamo di un'immagine attinente al reale – descrive in effetti una dimensione ulteriore, un posto mitico e primigenio dentro di noi» (*ivi*, pp. 103-104).

caso – a quel sistema semantico filmico o ‘allusivo’, fondato su immagini in successione o relazione non sempre perspicua, che caratterizza – per fare un solo esempio – una canzone come *Lo zio* (1982):

Guardando a orecchio si vede Shanghai  
in fondo ai viali di Vienna  
e la sua sagoma si accenna  
inconfondibile in mezzo al via-vai  
Tuo zio ti aspetta, raggiungilo  
quando ti guarda decifralo:  
è tutto cinema, cinema, cinema  
ah, come back to my old Chinatown

Ah, zio, zio, com'è, com'è?  
spiega la vita, spiega com'è  
ah, zio, zio, com'è, com'è?  
spiegami bene, spiega perché  
*e piano piano si srotola  
di questo film la pellicola.*

Laddove il ricordo d'infanzia privato (lo zio, come racconta il Maestro, è una figura familiare reale, una memoria bella e importante) produce per generazione rapida immagini irrelate di luoghi e persone che inevitabilmente si dispongono secondo un procedimento ‘cinematografico’.<sup>7</sup>

Tale fattispecie è rintracciabile per qualche verso in *Bartali*, dove però il meccanismo filmico risulta costantemente rettificato da un modulo narrativo che finisce per prevalere, anche se travestito e sfuggente. Una giornata di un individuo qualunque con la fidanzata, che inizia sotto i migliori auspici (il *mazzo di rose* del v. 1), un litigio sottinteso al termine del quale la richiesta di lei a *andare al cinema* cade inascoltata e lui decide di restare solo nel luogo in cui sta arrivando una corsa ciclistica. Di qui il soggetto si trova a ripensare alla sua vita nell'attesa di vedere Bartali. Di *narrazione*, beninteso, si può parlare entro limiti precisi, in quanto i versi localizzano due soli momenti colti poi in attimi o istantanee: un primo momento (vv. 1-16) in cui il soggetto si trova solo a pensare e ricordare in attesa del passaggio della corsa; e un secondo momento (vv. 17-24) in cui

7 Si veda il breve commento di Capasso 2013, pp. 132-135.

si trova nuovamente pensieroso e in solitudine dopo che la corsa è passata. Questa successione non è disposta in modo sequenziale, piuttosto la si deduce, soprattutto dal gruppo finale dei vv. 25-36, con immagini che riprendono precisamente, ma con varianti, quelle della prima parte. Dunque, momenti distinti non propriamente *raccontati* ma *individuati* attraverso frammenti di scene e pensieri.

È peculiare il rapporto fra testo e titolo. La figura protagonista è emblematica e pervade l'intero testo, ma non compare mai direttamente, 'evocata' com'è da uno *speaker* sempre presente a livello narrativo. Per altro il ciclismo, anch'esso protagonista indiscusso, non figura nel segno di un vocabolario tecnico ma entro un insieme lessicale e visuale che vi rinvia con allusioni indirette e non del tutto immediate. È lo sfondo, si può dire, è il contesto a dare un senso al ciclismo, così come è pure in *Diavolo rosso* (1982), canzone anch'essa dedicata al mitico piemontese Giovanni Gerbi, dove però lo sguardo va dalla bicicletta in corsa al territorio che il campione attraversa, illuminando una provincia rurale e sofferente.<sup>8</sup>

Quanto alle coordinate di luogo e di tempo, anche qui il testo fa chiarezza per *flash* e allusioni. La stagione è ovviamente estiva: è in estate che hanno luogo le gare ciclistiche, e inoltre ci sono i *sandali* del protagonista, la *birra* bevuta nel giorno *appiccicoso*, la giornata che tramonta *in arancione*, il protagonista che si trova *impolverato*. Impolverato lungo uno *stradone* (v. 23), cioè distante da quel contesto cittadino cui richiama il *mazzo di rose* e dove presumibilmente c'è stato il litigio. Anche senza voler eccedere in acribia si potrebbe annotare che *stradone* in italiano non è sinonimo esatto di viale alberato, bensì di viale di periferia di città, o di viale che collega due centri vicini: dunque il luogo ideale per assistere a una corsa ciclistica.

8 I legami fra i due brani sono stati più volte rilevati. Così in Colangelo 2009, p. 163: «Con Gino Bartali, illustre predecessore all'interno del soggettario sportivo contiano, il 'diavolo rosso' condivide l'appartenenza a un'epica povera, dove la prospettiva appartiene a una folla spersa lungo la traccia dei paracarri, ad aspettare pazientemente – e fellinianamente, se è lecito dirlo, anche facendo a meno del rombo della Mille Miglia – il passaggio dell'eroe in bicicletta». Si veda anche Capasso 2013, cap. 16 (*Sulle tracce dei campioni*), pp. 151-156. L'analisi più completa della canzone è in Bico-Guido 2011, pp. 101-113, che danno la definizione di «un testo altamente ricco di significati [...] e interamente occupato da una narrazione, sia pure di gusto filmico». Sono elementi che in effetti possono valere anche per *Bartali*, ma ci saranno anche da valutare le marcate differenze: e di prospettiva (in *Diavolo rosso* la visuale è 'in movimento', in *Bartali* è 'in attesa'), e di contesto (in *Diavolo rosso* è narrata variamente un'Italia mitica e arcaicamente contadina, in *Bartali* è un'Italia della provincia del secondo dopoguerra).

Così come nel finale la *campagna che abbaia* (v. 31) denota un luogo fuori della città.

Basterebbero questi cenni lessicali per chiarire l'emergenza del tema principale. Il mondo del ciclismo fa in altre parole una comparsa indiretta: col *giorno appiccicoso di caucciù*, che è la materia prima per la fabbricazione di pneumatici, ma poi nella localizzazione della gara attraverso gli occhi del soggetto che canta attraverso indicatori indiretti e assieme pregnanti:

Sono seduto *in cima a un paracarro*  
e sto pensando agli affari miei  
*tra una moto e l'altra* c'è un silenzio  
che descriverti non saprei

Qui la scena si definisce attraverso una sorta di istantanea dove l'occhio coglie due motociclette in movimento. Perché le motociclette in un contesto dove domina la bicicletta? Di quale silenzio si parla? Opportunamente si può ricorrere qui alla figura retorica della *opacità semantica*, cioè della difficoltà o impossibilità di spiegare (*che descriverti non saprei*), ricorrente in Conte.<sup>9</sup> Ma qui l'opacità si può e si deve sciogliere. Non si tratta di motociclette qualunque, ma di *quelle* motociclette che sempre precedono i ciclisti durante la gara: due per l'appunto, che passano in fila, la seconda che segue la prima a una distanza di circa cento metri, dopo la quale compare d'improvviso la testa della corsa. Chi ha visto una gara ciclistica non può che riconoscere questo *silenzio* inusuale che intercorre tra una moto e l'altra, un silenzio misterioso, appunto indescrivibile.

Di seguito il ciclismo fa il suo ingresso pieno, dando un senso ai cenni allusivi precedenti (il *caucciù*, il *paracarro*, le *moto*) e aprendo ai vv. successivi.

Oh, quanta strada nei miei sandali  
quanta ne avrà fatta Bartali  
quel naso triste come una salita  
quegli occhi allegri da italiano in gita

9 Come rilevato in Zublena 2009, p. 125, che illustra compiutamente «quella tendenza a una trasparente opacità semantica che è il vero organizzatore di senso della impresa artistica contiana».

La *strada* dunque, immagine che accomuna il soggetto poetante e il campione, che ora ha fatto la sua comparsa secondo i connotati fisici del *naso triste come una salita* e degli *occhi allegri da italiano in gita*. Come si è detto, Bartali non compare mai direttamente nella canzone ma ne costituisce il motivo essenziale all'incrocio di esistenze incommensurabili, quella dell'uomo comune che percorre tanta strada coi suoi sandali, e quella del campione che macina strada in bicicletta. I vv. 11-12 sono forse tra i più fortunati di tutta la canzone italiana, ma la loro ragione va ritrovata in ciò che significano entro l'insieme.<sup>10</sup> Per questo a Conte non servono parole dirette bensì – come sempre – parole 'evocative'. Così è per l'*italiano in gita*, con un termine quasi *démodé*, lontano come è dall'idea del moderno turismo e prossimo invece a quella dello stacco breve (al mare o in montagna) tipico di una società diversa e lontana nel tempo, non ricca ma protesa a riconquistare forme di modesta felicità. Immagine emblematica, dunque, nella misura in cui evoca una cifra specifica della società italiana dell'immediato dopoguerra: un paese liberato dalle macerie del conflitto e avviato progressivamente a un sistema di vita in cui la pausa dal lavoro, la ricreazione e lo sport hanno possibilità di realizzarsi.

Le coordinate di luogo e di tempo, per altro, si chiariscono con esattezza nei versi immediatamente successivi (13-14), diventando vere e proprie coordinate storiche.

E i francesi ci rispettano  
che le balle ancora gli girano

Il che ci parla non di una gara qualsiasi fra le tante vinte da Bartali, ma di un'epoca precisa, da collocare plausibilmente nel 1950, allorché la squadra italiana al Tour (allora si correva in squadre nazionali), di gran lunga superiore a quella francese, fu vittima di numerosi episodi di boicottaggio e anche di maltrattamenti fisici in gara, fino a che decise di ritirarsi dalla corsa, con conseguenze e strascichi mediatici e anche diplomatici nel

10 Ha il suo perché la doppia possibilità di intendere il ritratto sia in senso fisico (letterale) che in quello simbolico o traslato. Per parte sua Gino Bartali significativamente privilegiava, in un suo commento, la lettera del testo: «A proposito di “quel naso triste come una salita”. Ognuno mi vede a seconda del proprio pensiero, anche se il naso effettivamente ce l'ho un po' sciupato. A proposito di “quegli occhi allegri da italiano in gita”. Infatti come ciclista ho fatto il turista, perché ho corso fino a quarant'anni, l'età in cui i ciclamatori sono dei turisti» (De Angelis 2011, p. 131).

corso dei quali fu ribadito (anche da parte francese) il rispetto dovuto a Bartali e ai ciclisti italiani.<sup>11</sup> Di quella squadra il capitano era Bartali, già ben conosciuto soprattutto dopo il Tour del 1948, quando, ormai anziano e giudicato da molti al tramonto, aveva conquistato la maglia gialla nello sbalordimento e nel dispetto di tutta la Francia, che le cronache ci raccontano sicura e arrogante, pronta a festeggiare i suoi giovani campioni e adesso immensamente delusa per lo scacco subito a opera degli italiani.<sup>12</sup> Una storia arcinota, dunque, qui compendiate nel barlume di scatto orgoglioso del soggetto che canta e nel pensiero malizioso dello scorno dei francesi. L'evidenza pregnante del motivo la si evince dalla ripresa del v. 29:

e i francesi che s'incazzano

dove la progressione (*ci rispettano > le balle ancora gli girano > s'incazzano*) fa pensare appunto a quelle intemperanze del pubblico nel 1950.

Se è chiaro il senso dell'episodio, è da tenere in conto l'angolatura, lo sguardo del singolo che lo sta vivendo. Il che significa rivivere attraverso il campione dal *naso triste* un momento di storia pubblica e privata insieme entro lo scenario di un'Italia colta nello *sforzo allegro* ed energico del riscatto nazionale. Il paese dell'*italiano in gita*, appunto, che si avvia in qualche modo a una nuova vita. Per questo aspetto *Bartali* (del 1979) si deve affiancare a altre canzoni dello stesso periodo intese alla rievocazione del paese nel secondo dopoguerra, come la famosissima *La Topolino amaranto* (1975) o come *Tua cugina prima (Tutti a Venezia)* (1974). Come si vede, la trama è più complessa di quella che può apparire al primo ascolto. Bartali, che non si vede e non compare mai, è e resta al centro di una sequenza fil-

11 Per questo punto seguo la proposta di Stefano Pivato nel contributo in questo stesso volume, e a quelle pagine rinvio per i dettagli. Per l'intera ricostruzione della vicenda del Tour 1950 rinvio anche a Sbetti 2019.

12 L'evento è leggendario anche per i suoi celebri risvolti 'politici', perché erano i giorni dell'attentato a Togliatti dopo i quali il Paese si venne a trovare nel rischio di una guerra civile, e si racconta che da parte dei governanti democristiani giunse per telefono un invito pressante a Bartali affinché conquistasse una vittoria eclatante onde distogliere l'opinione pubblica dalle tensioni interne. Bartali, militante cattolico politicamente schierato, già visto con distacco e antipatia durante il Fascismo e nel nuovo clima del dopoguerra osannato dalla parte clericale, non ebbe mai difficoltà a confermare più volte questo episodio. Per ciò che ha rappresentato Bartali nell'Italia intera di quegli anni, in ambito sportivo e in chiave politica e ideologica, rinvio a Pivato 1985, e anche a Id. 2022, part. pp. 161 sgg.

mica di pensieri e memorie. Nella seconda parte del testo, alla prima ‘istantanea’ che coglie l’attesa del passaggio della corsa succede una seconda fotografia che riprende un momento di solitudine dopo il passaggio:

È tutto un complesso di cose  
che fa sì che io mi fermi qui

È di nuovo in rilievo l’ambiguità e indefinitezza semantica (*tutto un complesso di cose* è sintagma tipico della comunicazione vaga e imprecisa), che sembra inquadrare, in anticipo, la sosta, l’indugio del soggetto dopo il passaggio della corsa.

E tramonta questo giorno in arancione  
e si gonfia di ricordi che non sai,  
mi piace restar qui sullo stradone

A fronte della evidenza scandita della scena è l’indefinitezza della vita sentimentale del soggetto, che sollecita una figura di preterizione (*si gonfia di ricordi che non sai*). Il tempo della giornata è andato avanti e resta un tramonto col sole *arancione*, uno *stradone* pieno di polvere e dei cani che abbaiano di lontano nel silenzio della *campagna*. Restano, della corsa, anche i giornali che *svolazzano*. Anche in questo caso l’immagine non è generica, allude non a giornali qualsiasi ma al *giornale* che è corredo tipico del ciclista, quello che allora per certo si usava sotto la maglia per coprirsi durante le discese e di cui ci si disfaceva gettandolo per strada. In un testo poetico 36 versi non sono molti, ma neppure pochi, come si vede. La memoria si può articolare, non per narrazione, semmai per immagini che rinviano a una narrazione.

# RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bico, Mauro; Guido, Massimiliano

2011 *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci.

Capasso, Ernesto

2013 *Paolo Conte. Il viaggiatore dei paesaggi cantati*, Roma, Arcana.

Colangelo, Stefano

2009 *Diavolo rosso: l'immagine e l'epopea, in Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a c. del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, pp. 160-170.

Conte, Paolo

2003 *Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, a c. di Vincenzo Mollica e Valentina Pattavina, Torino, Einaudi.

De Angelis, Enrico (a c. di)

2011 *Tutto un complesso di cose. Il libro di Paolo Conte*, Firenze, Giunti.

Furnari, Manuela

2009 *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.

Jachia, Paolo

1998 *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Prefazione di Caterina Caselli Sugar, Milano, Feltrinelli.

Pivato, Stefano

1985 *Sia lodato Bartali. Ideologia, cultura e miti dello sport cattolico (1936-1948)*, Roma, Edizioni Lavoro.

2022 *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, il Mulino.

Sbetti, Nicola

2019 «Poteva essere un bel tour». Il ritiro degli italiani dalla 'Grande Boucle' del 1950 e i suoi risvolti diplomatici, "Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi", 3, pp. 1-14 (on line: <https://rivista.clionet.it/vol3/sbetti-poteva-essere-un-bel-tour/>).

Zoppi, Isabella Maria

2006 *Paolo Conte. Elegia di una canzone*, Civitella di Val di Chiana-Arezzo, Editrice Zona.

Zublena, Paolo

2009 «Max, non si spiega». Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte, in *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, a c. del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

Zuliani, Luca

2009 *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.