



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

NUMERO 26, NOVEMBRE/DICEMBRE 2023: Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)

Editoriale 3



## IL DIBATTITO

### POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

Daniele Barbieri	Eleonora Fisco	
<i>Rimane possibile oggi cantare in poesia?</i>	Zoopalco e la spoken music	
8	<i>in Italia</i>	296
Federico Lo Iacono	Luca Zuliani	
<i>La musica nelle letture di Amelia Rosselli</i>	The River di Springssteen	310
24	Stefano Bottero	
Maria Borio	Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave	319
<i>Zanzotto e la forma visivo-concettuale</i>	52	
Michela Garda	70	
<i>Musica e parola poetica nella vocalità</i>	Simone Caputo	
Gianluca Picconi	<i>Il Flow di Kendrick Lamar</i>	330
<i>Le canzoni di Corrado Costa</i>	80	
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri	<b>INTERVENTI</b>	
<i>Vocalità e testualità in Lo Russo</i>	90	
Marco Berisso	Lello Voce	
<i>Nelle galassie, vent'anni dopo</i>	<i>Un divorzio all'italiana, la</i>	
117	<i>poesia con la musica</i>	343
Marilina Ciaco	Dome Bulfaro	
<i>Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli</i>	132	
Valerio Cuccaroni	<i>La poesia che si dice</i>	355
<i>Poetry Jockey nel mixer di Socci</i>	145	
	<i>Spoken: riscrivere l'oralità</i>	366
	Vincenzo Bagnoli	
	<i>Songs to learn and sing</i>	373
	Sara Davidovics	
	153	
	<i>Anguillae Larvae Nft</i>	
	<i>Ensemble (AL)</i>	378

### ALTRI SGUARDI E ASCOLTI

Giacomo Ferraris		
<i>Testo e musica nel Villon di Pound</i>	165	
Marco Gatto		
<i>Rilke e lo stile tardo in Dutilleux</i>	175	
Gabriele Stera		
<i>Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea</i>	187	
Ulisse Dogà		
<i>Poesia e musica in Gerhard Rühm</i>	201	
Valentina Colonna		
<i>Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli</i>		

### POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI

Alessandro Bratus		
<i>Parola e discorso musicale nella canzone italiana</i>	219	
Fabio Fantuzzi		
<i>Il tempo tra arte e canzone in Bob Dylan</i>	237	
Marco Lutz		
<i>Il canto a quattro della tradizione sarda</i>	252	
Matteo Palombi		
<i>Dialecto e prosodia nella canzone d'autore</i>	261	
Paolo Somigli		
<i>I versi di Rodari in musica</i>	273	
Jan Gaggetta		
<i>Testo e musica in Anime salve di De André</i>	288	



## GLI AUTORI

### LETTURE

Riccardo Innocenti	427
Paola Loreto	431
Silvia Righi	436
Giorgio Sironi	440

### I TRADOTTI

Dieci poeti dalla Voivodina tradotti da Davide Astori	449
Marcel Beyer tradotto da Valentina Di Rosa	471
Gianluca Rizzo tradotto da Gianluca Rizzo	496
Marija Virhov tradotta da Alessandra Bertuccelli	506



## IL *FLOW* DI KENDRICK LAMAR: DA COMPTON AL PULITZER MUSIC PRIZE

### Crescere e vivere a Compton: *Section.80* (2011)

Il 22 agosto 1974 il Governo Federale degli Stati Uniti d'America approvava l'Housing and Community Development Act(1), decreto che dava avvio al "Section 8", provvedimento (a lungo atteso) volto a tutelare le condizioni abitative delle fasce più basse della popolazione. Il decreto aveva il fine di evitare la creazione di ghetti, integrando le minoranze nere e ispaniche in un momento in cui gli Stati Uniti avevano bisogno del contributo di tutti per rialzarsi dopo la lunga guerra in Vietnam. Il "Section 8" si rivelò un fallimento pressoché totale(2): generò, infatti, un sistema ancora più ghettizzato, come racconta la miniserie televisiva *Show me a hero* (HBO, 2015, sul caso della città di Yonkers nello stato di New York), diretta da Paul Haggis e scritta da David Simon, già autore della fortunata *The Wire* (HBO, 5 stagioni, 2002-2008), incentrata sui problemi abitativi, educativi e razziali della città di Baltimora. Tra i vari provvedimenti previsti dal decreto vi era la costruzione di case popolari, destinate a neri e ispanici, in prossimità di quartieri residenziali abitati da bianchi della classe media: quelle stesse istituzioni che per quarant'anni avevano consapevolmente favorito le divisioni etniche cercavano di porvi rimedio con uno strumento impositivo che finì con l'acuire disparità, intemperanze e segregazione.

Il fallimento andò di pari passo con l'ascesa della "Ronald Reagan Era", odiata in particolare dai rapper afroamericani che proprio negli anni Ottanta facevano ufficialmente ingresso nel mondo della grande industria discografica; non è un caso, dunque, che nel 2011 un ragazzo di colore nato a Compton, piccola città della California situata nella contea di Los Angeles e nota per l'elevatissimo tasso di criminalità(3), decida di intitolare il suo primo album in studio *Section.80*(4), e che tra i pezzi di quel disco ve ne sia uno intitolato *Ronald Reagan Era*: quel ragazzo è il rapper e musicista Kendrick Lamar(5). L'album è una sorta di *concept* su Compton, non lontano dalle atmosfere dei film di Spike Lee *Lola Darling* (1986) e *Do the Right Thing* (1989): vi trovano spazio storie intime (spesso tragiche e femminili), generazionali (un'intera comunità dilaniata dalla droga che scorre a fiume nei ghetti) e la questione razziale. Nei giorni in cui i telegiornali statunitensi sono saturati da immagini di Osama Bin Laden, leader dell'organizzazione terroristica al-Qaeda, ricercato da anni e ucciso in Pakistan dai Navy Seal il 2 maggio 2011, Lamar debutta col singolo *HiiiPower*: nel video musicale compaiono clip giornalistiche che mostrano sommosse e ribellioni in varie parti del mondo, immagini di uomini illustri della storia afroamericana (Martin Luther King e Malcom X), scene che documentano la brutalità della polizia contro i neri. La distanza che separa il doloroso quotidiano della popolazione dei sobborghi di Compton dagli interessi della politica e della comunicazione globale è rimarcata da Lamar in *Ab-Soul's Outro*, in cui canta con Ab-Soul:

Section 80s babies, blame Ronald Reagan  
We raising hell, hell (Oh)

[...]

The president is Black, but you can't vote for skin  
You vote for the better man  
Come to our show, you could see the diversity  
Unify the people, they gon' peep it universally  
We might not change the world  
But we gon' manipulate it, I hope you participatin'.

[...]

You ever seen a newborn baby kill a grown man?  
That's an analogy for the way the world make me react  
My innocence been dead

*Section.80* condensa, in una forma ancora grezza, ideali musicali, lingua e urgenze narrative che hanno poi fatto di Lamar uno dei rapper più influenti della generazione nata tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, oggi al vertice delle classifiche di vendita, primo artista pop e afroamericano a essere premiato col Pulitzer Prize for Music (2018).

L'affermazione di Kendrick Lamar è coincisa con la graduale crescita d'interesse per il *rapping* come forma poetica che impiega quel linguaggio intensamente ritmico e in rima sempre più escluso dalla poesia e migrato in forme *popular* (non solo l'hip hop, ma anche il *poetry slam*); lo testimoniano i numerosi contributi pubblicati sull'argomento, che hanno animato il dibattito sullo statuto letterario del rap: tra questi, *Hip Hop Poetry and The Classics: For the Classroom* di Alan Lawrence Sitomer e Michael Cirelli (2004); *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* di Adam Bradley (2009); *The Anthology of Rap*, curata da Bradley con Andrew DuBois (2010); *The BreakBeat Poets. New American Poetry in the Age of Hip-Hop*, a cura di Kevin Coval, Quraysh Ali Lansana e Nate Marshall (2015)(6). La comparazione tra rap e poesia ha generato però non poche ambiguità analitiche, dato il carattere sfaccettato del *rapping*. I testi si distinguono spesso per una complessa ed esasperata elaborazione stilistica che ricorda da vicino alcuni prodotti poetici: è frequente, ad esempio, la saturazione del piano del significante, tramite la ricercatezza e l'ossessività delle rime e la frequenza dei fenomeni di ripetizione di suono, come l'allitterazione e la paronomasia. Al contempo l'elaborazione stilistica – attraverso sperimentazione testuali che lo avvicinano all'equivalente letterario – libera il genere dei vincoli più limitanti fra quelli imposti nella forma canzone dalla melodia alla lingua. Tuttavia, se è vero che il testo di una canzone non è giudicabile sulla base dei metodi che sono stati usati per la poesia, ciò è ancor più valido se si prende in considerazione il *rapping* nell'hip hop, in cui la funzione essenziale del *beat*, regolatore di specifiche strutture ritmiche, si aggiunge a quelle della melodia, della voce, dell'arrangiamento, dell'immagine pubblica dell'esecutore e del contesto che si crea intorno a lui(7). Si dimentica inoltre spesso che la sperimentazione della rima in relazione al *beat* fa dell'hip hop un genere musicale influenzato dalla poesia che necessita di *performance* e registrazioni, invece che di pagine di carta, nel formato di videoclip che vanno oltre l'intreccio intermediale tra verbale/letterario e sonoro/musicale(8). La ricerca sul rap e sull'hip hop deve perciò necessariamente prendere in considerazione anche il modo in cui le *affordances* specifiche del videoclip interagiscono con le caratteristiche verbali e sonore delle canzoni, qualità che collaborano a definire – secondo la formulazione elaborata da Simon Frith(9) – gli scopi della forma-canzone più che della poesia: creare identità, dare forma a emozioni e sentimenti, plasmare lo scorrere del tempo (e insieme intensificare l'esperienza del presente, associando avvenimenti e occupazioni).

Riportando le suddette riflessioni a Kendrick Lamar, sin dagli esordi, le sue canzoni sono caratterizzate da un uso peculiare del *flow*, in cui attraverso schemi metrici e ritmici riesce a concatenare le rime in un fluire personale e riconoscibile. In particolare, tre tecniche sembrano salienti nel *flow* di Lamar: la manipolazione delle rime attraverso il ricorso a momenti di tensione e distensione(10); l'ambigua articolazione dei momenti di tensione e distensione, che incide sulle strutture formali dei brani (in cui l'alternanza strofa/ritornello, tipica della musica pop, assume contorni non chiari); la stretta correlazione tra testo, *flow* e struttura formale della canzone. La tecnica rimica di Lamar va oltre la consuetudine per cui un ritmo più rapido e veloce di una rima è più teso, mentre uno più lento è più rilassato: la manipolazione delle rime dà luogo a risultati diversi, per cui alcune canzoni presentano rime flessibili (tipiche della cosiddetta "new school" dell'hip hop degli anni Novanta), mentre altre si basano su concatenazioni più rigide (che richiamano lo stile degli anni Ottanta)(11). Ciò fa sì che momenti di estrema tensione, di rilassamento e stati intermedi siano compresenti nelle canzoni di Lamar, rendendo complessa la reazione e comprensione dell'ascoltatore alla concatenazione delle rime.

Si prenda, ad esempio, il brano *A.D.H.D* da *Section.80*(12), e si osservino i blocchi di versi 18, 19 e 20 della prima strofa, in cui compare un picco di tensione determinato dalla presenza di 3 gruppi di rime nello spazio di 10 secondi: i blocchi sono rappresentati nel diagramma che segue (Esempio 1)(13) in 4 moduli da 16 *beat* (preferito alla trascrizione in forma di pentagramma per l'incedere ritmico regolare in sedicesimi nel tempo di 4/4 della gran parte delle canzoni di Lamar)(14) con le sillabe accentate in grassetto e i gruppi di rime su sfondi in tonalità di grigio e nero. La coesistenza di momenti di tensione e distensione è evidente se si osservano i blocchi 18 e 19: nel 19 è presente

un gruppo di rime ravvicinate (re-) che si susseguono nello spazio di 9 *beat*, con una conseguente accelerazione del *flow*, mentre la distanza che separa quelle in “i” (*see, me, ly, dream*) è più ampia (8 beats tra *see* e *me*, 11 tra *ly* e *dream*). Il *flow* è ulteriormente complicato dalla collocazione dei gruppi di rime: questi, nel caso dei blocchi 18 e 20 si trovano sullo stesso *beat* (ad es., *see*: modulo 2 *beat* 3; *mee*: modulo 4 *beat* 3), in quello del blocco 19 su *beats* diversi (ad es., *re-*: modulo 1 *beat* 4; modulo 2 *beat* 3; modulo 3 *beat* 4): la variabile posizione degli accenti, e i movimenti di tensione e distensione generati dai gruppi di rime, rendono particolarmente instabile l’andamento del *flow*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Look-	in a-	round	and	all	I	see	is a	big	crowd,	that's	pro-	duct	of	me	And they
prob-	ab-	ly	re-	la-	tives	re-	la-	vent	for	a	re-	bels	dream		Yep,
	her	Pres-	i-	dent	is	black			She	black		too,	purple	la	Bel

**Es. 1. Kendrick Lamar, A.D.H.D., distribuzione delle rime, 0'54"-1'04"**  
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

Come si evince dall’esempio che segue, tratto ancora da *A.D.H.D.*, nel *flow* di Lamar cooperano alla creazione di catene non solo le rime esatte, ma anche quelle oblique (*water* e *order*), quelle multisillabiche (*set him in* e *Vicodin*), le allitterazioni (*pain away* e *feel today*) e le assonanze (*face, case* e *wait*); tale abbondanza di soluzioni determina la presenza di accenti di vario tipo: eccezionali (più forti o più lunghi), metrici (in apertura di battuta) o strutturali (alle estremità delle unità grammaticali).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	ah	ah				Fuck		that				eight		doo-	bies
to	the	face				fuck		that				twelve		bot-	ties
in	the	case		nig-	ga,	fuck		that		Two		pills		and	a
half		wait		nig-	ga,	fuck		that		Got	a	high		tol-	er-
ance		when	your	age		don't	ex-	ist		Man,	I	swear	my	nig-	ga
trip-	pin	off	that	shit	a-	gain		Pick	him	up	Then	set	him	in	
Cold		wat-	er-	then	I	or-	der	some-	one	bring	him	Vi-	co-	din	
Hope	to	take	the	pain	a-	way	from	feel-	ing	that	he	feel	to-	day	You
know	when	part	of	sec-	tion	eigh-	ty	feel	like	no	one	can	re-	late	'Cause

**Es. 2. Kendrick Lamar, A.D.H.D., distribuzione di rime e accenti, 0'13"-0'41"**  
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

La manipolazione dei momenti di tensione e di distensione attraverso un uso particolare del *flow* – che rende l’andamento di molti brani di Lamar non convenzionale – può incidere anche sulle strutture formali delle canzoni, in particolare sul *chorus*, rendendo meno chiara la percezione di una sezione che, proprio perché ripetuta e di facile comprensione, dovrebbe caratterizzare l’identità di una canzone pop(15). È il caso, ad esempio, di *Rigamortus*, altro brano da *Section.80*, in cui Lamar si mostra alla comunità rap, vantando le sue doti di rimatore e cantando su un *sample* tratto da *The Thorn* (2010), brano del batterista jazz Willie Jones III, elaborato e accelerato per l’occasione dai musicisti e produttori Willie B e Sounwave: una sorta di *chorus* compare all’inizio del brano, in una versione di 16 battute, in cui la rapida successione di parole e rime crea aggregati di rime e assonanze dal sapore improvvisativo. La collocazione e la periodicità irregolare delle rime, combinate ai bruschi cambiamenti narrativi presenti nel testo («Got me breathing with dragons / I'll

crack the egg in your basket, you bastard / I'm Marilyn Manson with madness / Now just imagine the magic I light to asses / Don't ask for your favorite rapper»), avvicinano l'insieme di versi più a un *bridge* – passaggio di transizione formale, tipico delle canzoni pop-rock – che a un *chorus*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
														Got	me
breath-	ing	with	drag-	ons	I'll	crack	the	egg	in	your	bas-	ket	your	bas-	tard
I'm	Mar-	ilyn	Man-	son	with	mad-	ness,	Now	just	i-	mag-	ine	the	mag-	ic
I	light	to	ass-	es,	Don't	ask	for	your	fav-	or-	ite	rap-	per		

**Es. 3. Kendrick Lamar, *Rigamortus*, distribuzione di rime e accenti, 0'37"-0'45"  
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)**

La 'confusione' formale è generata, inoltre, dal modo stesso in cui il *chorus* ricorre nel breve brano (2'48"): nella versione completa si ripete solo due volte, mentre il materiale che lo costituisce compare almeno cinque volte. Per tenere traccia delle parti del *chorus* presenti nel brano, si possono indicare i versi che seguono come *refrain 1* (nella trascrizione le parentesi quadre indicano l'inizio e la fine delle frasi; le barre trasversali il punto di segmentazione delle battute); questo compare a 0'21", 0'59"Ri, 1'26", 1'36", 2'31" e 2'42":

[Got me breathing with dragons] [I'll /  
crack the egg in your basket, you /  
bastard] [I'm Marilyn Manson, don't /  
ask for your favorite rapper]

Un secondo *refrain* compare a 1'31", 1'42" e 2'36":

[He dead] /  
[Amen] /  
[He dead] /  
[Amen] /

Il *chorus*, in cui i due *refrains* compaiono combinati in 12 battute, si trova a 1'26" e 2'42":

[He dead] /  
[Amen] /  
[He dead] /  
[Amen] /  
[Got me breathing with dragons] [I'll /  
crack the egg in your basket, you /  
bastard] [I'm Marilyn Manson] [don't /  
ask for your favorite rapper] /  
[He dead] /  
[Amen] /  
[He dead] /  
[Amen] /

Il vero e proprio ritornello compare, dunque, solo dopo un tempo insolitamente lungo, a 1'26". In realtà – come segnalato in precedenza – la prima volta che l'ascoltatore sente questi versi è a 0'13", con l'inserzione di una riga di testo nel mezzo, «now just imagine the magic I light to asses»; l'aggiunta, che apparentemente scompagina la struttura del ritornello (andando ad occupare 16 battute invece di 12), è funzionale alla relazione tra accompagnamento musicale (il *sample* in 4/4 da *The Thorn*) e voce, che in questo modo attraversa l'intero *sample* (cfr. Es. 3), entrando sul finire di

battuta 4 e chiudendo sulla prima parte di battuta 16. L'inusuale scelta di Lamar (altri artisti avrebbero posto l'inizio sull'accento forte di battuta 5, assecondando la regolarità ritmica della base musicale) contribuisce a generare sin dall'inizio in chi ascolta una sensazione di ambiguità formale e di instabilità ritmica.

### **Un romanzo in musica: *To pimp a butterfly* (2015)**

Tre circostanze hanno segnato forse più d'altre la vita di Kendrick Lamar, indirizzando la sua scrittura. La prima risale al 29 aprile 1992, quando bambino vide una coltre di fumo, generata dai disordini scatenati dal pestaggio del tassista afroamericano Rodney King da parte della polizia di Los Angeles(16), alzarsi da South Central(17): uno degli episodi più citati nella storia del rap e dell'hip hop, che ha condizionato la carriera di molti artisti e di quanti hanno avuto poi parte nella diffusione del Black Lives Matter, movimento antirazzista internazionale sorto nel 2014 dopo le uccisioni da parte della polizia di Michael Brown a Ferguson e Eric Garner a New York. La seconda circostanza è identificabile nell'incontro con la religione cristiana: il tema della spiritualità attraversa la discografia di Lamar, nelle cui storie i tormenti – che assumono molte volte una dimensione intima e umanissima – trovano spesso soluzione nella fede(18). L'ultima circostanza ha a che fare col Compton Swap Meet, uno dei luoghi più iconici per il rap della East Coast: lo spazio, riconvertito a mercato dagli immigrati coreani nel 1983, aveva ospitato uno dei più celebri video del rapper Tupac Shakur, *California love* (1995)(19). Su quel set c'era anche Lamar, che sulle spalle del padre ammirava il suo idolo; qualche anno più tardi, alla ricerca di una *location* per il video di *King Kunta* (terzo singolo dell'album *To Pimp a Butterfly*, 2015), scelse proprio quel posto, certificando la devozione per il rapper assassinato nel 1996.

Lamar è cresciuto ascoltando gli N.W.A., studiando le liriche di Ice Cube e imitando le produzioni di Dr. Dre(20). Gli N.W.A. sono stati tra i maggiori esponenti del gangsta rap, cantando proprio la ghettizzazione di Compton; in *The Defiant Ones*, documentario della HBO (2017) che racconta la vita del producer Jimmy Iovine e del rapper Dr. Dre(21), gli N.W.A. vengono definiti “reporter di Compton” per la loro capacità di raccontare, con una crudezza che non aveva avuto precedenti, la vita dei ghetti los-angelini. Da loro e dalle strade di Compton Lamar ha attinto la voglia di realtà e verità: se gli N.W.A. sono stati i reporter del quotidiano, Lamar ne è diventato il narratore, in grado di mescolare *fiction* e *non-fiction*, scrivendo storie così ben contestualizzate da risultare credibili quanto testimonianze dirette.

A *Section.80* segue nel 2012 *Good Kid, M.A.A.D. City*(22), miglior esordio hip hop per una *major* (l'etichetta discografica Universal, titolare di Aftermath e Interscope Records, tra le case produttrici dell'album) dai tempi di *Illmatic* (Columbia Records, 1994) del rapper Nas. In copertina compare una foto di Lamar insieme al padre e due zii; come ebbe ad affermare lo stesso artista,

it's not just music to me. This is a story about the youth and the people that they call delinquents in my city. You look in the background and you see a picture on the wall of me and my pops. The eyes blanked out, that's for my own personal reasons. You'll probably hear about that in the album, but that photo just says so much about my life and how I was raised in Compton and the things I've seen through innocent eyes. You don't see no one else's eyes, but you see my eyes of innocence and trying to figure out what's going on.(23)

I due zii (così come il padre) avevano avuto rapporti coi Piru Bloods, una frangia della gang Bloods, tra le più pericolose della California. *Good Kid, M.A.A.D. City* è la storia di una infanzia, di un ragazzo che ce l'ha fatta pur crescendo in una città pericolosa che, per quanto difficile, è stata comunque una casa. L'amore per il jazz e la profonda passione per un certo *soul* di inizio millennio (l'artista D'Angelo su tutti), ma anche l'ascolto del citato Nas e l'interesse per il *conscious hip hop*(24), aggiungono soluzioni alla miscela sonora già sperimentata in *Section.80*: un impasto curato nei minimi dettagli, ricco di intuizioni, mai invasivo e sempre attento a supportare il parlato e il cantato senza sopravanzarli. Come ha scritto Bettina L. Love, in *Good Kid, M.A.A.D. City*

Lamar does not hide from his flaws, but instead confronts them by recognizing that many are the result of a system that was built and thrives on racism, exploitation, entangled hierarchies, and eviscerating Black leadership in already fragile communities of color. [...] For youth bombarded with the rhetoric of “post-racial”

America, but who still face the backlash of the Civil Rights Movement, Lamar’s words create an interesting informal educational space to learn, discuss, vent, heal, resist, and escape from the stress and fatigue of subtle and overt racial hostility toward Black and Brown bodies. In sum, Lamar contextualizes state domination and “systemic barbarism”(25) in the titular phrase, *Good Kid, M.A.A.D. City*. The album depicts Lamar’s awakening and the realization of his city’s role as a coconspirator in gang violence and drugs. Lamar explains to his listeners—especially those who look like him—why they may never fulfill their dreams, regardless of their abilities and will.(26)

Il racconto politico dei sentieri percorsi da un’intera comunità prosegue in *To Pimp a Butterfly*, disco del 2015(27): qui però la comunità si allarga, non essendo più quella della sola Compton, ma di tutti gli afroamericani. E così, negli anni in cui Bob Dylan vince il Nobel per la Letteratura (2016), a scrivere una sorta di romanzo della nazione, tra i più interessanti del decennio, è un rapper nero come Lamar. In *To Pimp a Butterfly* non c’è il dolore positivo di D’Angelo – risposta sofferente e *soul* alla perpetua violenza applicata alla comunità afroamericana (che in *The Blacker The Berry* Lamar chiama semplicemente africana, «I’m African-American, / I’m African / I’m black as the moon, / heritage of a small village / Pardon my residence / Came from the bottom of mankind»); ci sono invece ancora gli spari, ma non sono quelli nel ghetto tra gang, bensì quelli della polizia contro uomini innocenti: ragazzi di colore uccisi in strada mentre per la prima volta alla Casa Bianca (sullo sfondo della copertina del disco) siede un presidente nero, Barack Obama. La volontà di essere la voce degli afroamericani rende più complesse le narrazioni di Lamar, come nel caso della citata *The Blacker The Berry*, secondo singolo dell’album: la canzone richiama un classico dell’Harlem Renaissance, *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life* (1929) di Wallace Thurman, da cui anche Tupac Shakur aveva preso ispirazione per l’inno femminista *Keep Ya Head Up*(28). Pur affrontando con parole dure la questione razziale, Lamar indugia con sincerità sulla duplice natura dell’esperienza afroamericana e lancia una forte accusa contro la sua stessa gente, contro quegli uomini neri rei di ammazzarsi a vicenda:

So why did I weep when Trayvon Martin was in the street?  
When gang banging make me kill a nigga blacker than me?  
Hypocrite!

L’uso della prima persona – ha scritto Michael Chabon, Pulitzer Prize for Fiction nel 2001 – rivela la natura enigmatica del testo nel passaggio dalla seconda alla prima persona verbale:

Lamar’s “I” is not (or not only) Kendrick Lamar but his community as a whole. This revelation forces the listener to a deeper and broader understanding of the song’s “you”, and to consider the possibility that “hypocrisy” is, in certain situations, a much more complicated moral position than is generally allowed, and perhaps an inevitable one.(29)

Fin dalla scelta del titolo dell’album, che strizza l’occhio a *To Kill a Mockbird* (1960) di Harper Lee, e dalla traccia iniziale, *Weasley’s Theory*, che si apre con un *sample* tratto da *Every Nigga Is A Star* (1973) del cantante giamaicano Boris Gardiner – con cui l’autore intendeva cambiare la percezione del dispregiativo *nigger*, incoraggiando l’orgoglio nero – appare chiara l’intenzione del rapper di tracciare i confini di un preciso spaccato sociale con cui confrontarsi. Un coro *gospel* introduce *For free*, traccia strutturata in forma di *poetry slam* – dall’atmosfera psicotica amplificata dalla musica, un numero *bebop uptempo* in cui la voce di Lamar si scontra con quella di Darlene Tibbs –, che utilizza il sesso come metafora per criticare lo sfruttamento delle persone nere e la mercificazione dei loro corpi. *King Kunta* è un chiaro riferimento al personaggio di Kunta Kinte, lo schiavo nero del secolo XVIII protagonista della novella *Roots: The Saga of an American Family* (1976) di Alex Haley. E ancora, in *How Much A Dollar Cost* il cantante immagina, durante un viaggio in Sud Africa, di incontrare un vagabondo nero e di rifiutargli l’offerta di un misero dollaro, prima di scoprire di aver incontrato Dio in quell’uomo. Infine “A Zulu Love”, sottotitolo di *Complexion*, è



un omaggio al movimento “Universal Zulu Nation”, organizzazione hip hop creata nel 1973 da Afrika Bambaataa allo scopo di educare e far divertire la propria gente.

*To Pimp a Butterfly* non è solo un'enorme metafora sociale e uno spazio di riflessione: Lamar si appropria della musica nera nelle sue varie declinazioni, studiandola e riarrangiandola anche grazie al ricorso a eccellenti collaboratori (il sassofono di Kamasi Washington, la tromba di Ambrose Akinmusire, il piano di Robert Glasper, il polistrumentismo di Thundercat, le sperimentazioni elettroniche di Flying Lotus). Il free-jazz, il g-funk, il neo-soul e l'arte del campionamento dialogano con l'hip hop grazie alla presenza massiccia di *samples*, in un voluto manifesto di fame musicale (che poco ha a che fare con la mera esibizione di cultura sonora, di cui invece ha il sapore, a tratti, il pur sostanzioso *untitled unmastered* del 2016)(30). La tecnica vocale di Lamar, frutto di una precisa scelta stilistica che gli permette di modulare la cadenza e controllare il ritmo in continui movimenti di tensione e distensione, determina anche nel caso di *To Pimp a Butterfly* la struttura delle tracce: in particolare, l'ambiguità formale, rende assai sfumata la distinzione tra *chorus* e *verse* e il ruolo che queste sezioni – e quelle ad esse collegate – hanno all'interno di un brano. Richiamando la teoria della *formal ambiguity* enunciata da Trevor de Clercq nei suoi studi sulla musica pop e rock degli anni Ottanta(31), si può affermare che nelle canzoni di Lamar le zone di ambiguità formale sono determinate, di solito, da tre fattori (presenti singolarmente o in contemporanea): l'assenza di momenti di netta separazione tra una sezione e l'altra (che genera una sorta di fusione); la somiglianza tra segmenti diversi (che non consente di distinguerne chiaramente il ruolo); le possibilità di raggruppare diversamente concatenazioni di sezioni. Si prenda, ad esempio, il brano *King Kunta* (3'54"), la cui struttura è di seguito rappresentata in una esemplificazione grafica:

	→		→				→		→				
<b>1</b>	verse1	chorus1	verse2 _____		chorus2	verse3	chorus3	verse4 _____		chorus4 _____ (outro)			
<b>Battute</b>	0	8	16	24	32	40	48	56	62	74	80	100	
<b>Durata</b>	02"	20"	38"	56"	1'14"	1'32"	1'50"	2'08"	2'26"	2'44"	3'02"	3'54"	
<b>Break</b>									break 2'05"-2'07"		break 2'43"-2'51"		
<b>Rumori</b>												2 colpi di pistola: 2'45" e 2'51"	
<b>Modulazioni</b>				Fa min.	Mi min.	Fa min.	Mi min.						
<b>Strumenti</b>				synth	chitarra	synth		da 2'08" a 2'26": a cappella col basso scratching			synth chitarra scratching voci		
<b>2</b>	intro	chorus1	verse1 _____		chorus2	verse2	chorus3	verse3 _____		chorus4 _____ (outro)			
		→				→		→			→		

**Grafico 1. Struttura di *King Kunta* e possibili linee di interpretazione (1 e 2) dell'alternanza *chorus-verse***

Il brano dà adito a due interpretazioni alternative: in un caso si può avere l'impressione di trovarsi di fronte ad una alternanza strofa-ritornello, nell'altro il contrario, ritornello-strofa. L'ambiguità è data da diversi fattori: a) il *beat* della canzone rimane invariato per tutto il brano, pur in occasione delle modulazioni dal Mi minore (tonalità d'impianto) al Fa minore, che ne caratterizzano la parte centrale (cfr. Es. 4); b) la prima sezione (0'02"-0'20"), pur non avendo le caratteristiche tipiche di un *intro* di una canzone di Lamar (*samples* o parti strumentali senza voce), potrebbe sembrare tale – in vece di una strofa – per la presenza di versi sparsi e della frase «True friends, one question» che, in coda, richiama l'incipit del ritornello che segue, «Bit\*\*, where you when I was walkin'?» (cfr. Es. 5); c) la sezione conclusiva (3'07"-3'54") potrebbe essere considerata tanto una sorta di enfaticizzazione del *chorus* finale (con testo diverso – una citazione di *We Want the Funk* di Ahmad –, ma stessa base strumentale), quanto un vero e proprio *outro*, che però non presenta processi di dissolvimento tipici di una coda. Se nel pop e nel rock, di solito, sono la melodia, la conduzione

delle voci e l'incedere della sezione ritmica a creare ambiguità formali, nella gran parte delle canzoni di Lamar questa funzione è da rintracciare nel *flow* (con la manipolazione delle rime e dei versi) e nello *storytelling* (che soggiace a precisi meccanismi di tensione e distensione sonora e narrativa).

The image shows a musical score for the bass and drums of Kendrick Lamar's 'King Kunta'. It features five staves: Bass (bass clef, 4/4 time), Hi Hat (treble clef, 4/4 time), Washboard (treble clef, 4/4 time), Rullante (treble clef, 4/4 time), and Grancassa (treble clef, 4/4 time). The bass line is a complex melodic line with eighth and sixteenth notes. The drums consist of a steady hi-hat pattern, a washboard pattern of 'x' marks, and a rullante pattern of 'x' marks with stems. The grancassa pattern is a simple bass drum pattern.

Es. 4. Kendrick Lamar, *King Kunta*, *beat di base*, 0'02"-0'10"

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
					I	got	a	bone		to	pick				
												I	don't	want	you
mon-	key	mouth		mot-	her	fuck-	ers	sit-	tin	in	my	throne		a-	gin'
						I'm		mad		(he		mad)			
				but	I	ain't		stress-	in'						
										true		friends			
						one		ques-		tion					

Es. 5. Kendrick Lamar, *King Kunta*, *distribuzione di rime e accenti*, 0'02"-0'20"  
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

«The time was right» (Dana Canedy, 2018)

La carica sociale di *To Pimp a Butterfly* lascia il posto alla riflessione intima in *Damn* (2017) (32), lavoro sospeso tra paura e venerazione di Dio, in cui trovano spazio le fragilità, i dubbi e gli interrogativi di Lamar. Disco complesso e oscuro, a tratti irrisolto, presenta nei testi una stratificazione di significati che si chiariscono solo dopo diversi ascolti: se *Section 8.0* era un diario locale, *Good Kid, M.A.A.D. City* un rapporto cittadino, *To Pimp a Butterfly* un romanzo nazionale, *Damn* è un testamento intimo, che mette un punto nel percorso di uno dei più influenti rapper del nuovo millennio. Il valore del disco è stato riconosciuto anche dai giurati del Pulitzer Prize for Music, che nell'aprile 2018 hanno assegnato il riconoscimento a Lamar, primo cantante e musicista pop a ricevere un premio riservato quasi esclusivamente alla musica di tradizione classica e, solo in rarissimi casi, al jazz(33). «The time was right», ha dichiarato Dana Canedy, amministratrice del Pulitzer, annunciando al «New York Times» la vittoria di Lamar: «We are very proud of this selection. It means that the jury and the board judging system worked as it's supposed to – the best work was awarded a Pulitzer Prize», aggiungendo inoltre «It shines a light on hip-hop in a

completely different way. This is a big moment for hip-hop music and a big moment for the Pulitzers»(34). Se da un lato il premio si può considerare come una sorta di definitivo riconoscimento della centralità del rap e dell'hip hop nella cultura statunitense degli ultimi decenni, dall'altro, le motivazioni per cui è stato conferito, chiariscono qual è però, ancora oggi, il paradigma che muove le istituzioni "bianche" quando guardano, pur con interesse, alla cultura "nera" e qual è il ruolo che la musica ha nella valutazione di artisti *popular*.

La giuria ha riconosciuto *Damn* come «a virtuosic song collection unified by its vernacular authenticity and rhythmic dynamism that offers affecting vignettes capturing the complexity of African-American life»(35). Nel porre enfasi sulla presunta "autenticità vernacolare" del disco, che consentirebbe agli ascoltatori di entrare nel complesso quotidiano della comunità nera, la giuria del Pulitzer ha ridotto *Damn* a semplice riflesso della vita di ogni giorno delle persone di colore e a espressione politicizzata dei neri: stereotipi contro cui l'hip hop si batte da tempo. Inoltre, le motivazioni del premio – appropriate per i precedenti lavori – appaiono dettate da opportunismo se pensate per *Damn*, album che al contrario di *Section.80* e *To Pimp a Butterfly* è una sorta di intima riflessione di un uomo alla ricerca del proprio Dio, febbrile nell'uso di molteplici materiali sonori e ondivaga nei testi (in cui Lamar utilizza il vernacolo nero perché è la lingua in cui vuole parlare e non perché sta cercando di presentare al pubblico una visione "realistica" della vita nera). Come ha sostenuto Doreen St. Félix sulle pagine *online* del «New Yorker», si ha la sensazione che il premio sia servito più a rafforzare la credibilità dei Pulitzer che quella dell'hip hop:

[...] it sets the stage for the argument that the prize of the intelligentsia, which has been disinterested in the flow of popular music, may have a shrewder grasp on cultural impact than the Grammys, which for its top honor, Album of the Year, have snubbed not only Lamar—this year and in the past—but every other black hip-hop artist other than Lauryn Hill and OutKast. I certainly did not expect the Pulitzers to be what finally proved the Grammys irrelevant.(36)

Anche se la commissione del Pulitzer ha tentato di integrare l'hip hop in un campo caratterizzato da un rigore sperimentale e astratto, ha confermato una tendenza generale dell'*establishment* bianco a ridurre la musica nera a mero riflesso dell'esperienza della sua comunità di appartenenza e, più in generale, l'identificazione tra narrazione del quotidiano (fatto di disagi, soprusi e violenze) e arte afroamericana. Ciò appare "sconcertante" – ha scritto Ismail Muhammad su «Slate» – se si pensa che *DAMN* si annuncia sin dalla prima traccia come un sogno febbrile:

The album opens with a skit in which Lamar narrates his own death after an encounter with a mysterious blind woman. Soon after, Lamar thrusts us into a kaleidoscopic exploration of original sin and the impact of personal choice in a world where black people's material and political conditions often seem to foreclose the very possibility of choice. Even for Lamar, the album is highly unstable, with songs that rarely allow the listener to listen comfortably. Discordance is the album's unifying aesthetic logic. Tracks like "DNA" And "XXX" feature jarring changes in beat and tempo that keep listeners on their toes. On "Yah," a laidback tempo presents a pleasant façade, only for what sounds like a bassoon sample to ripple through the track at odd intervals and unsettle the whole affair. Throughout all 55 minutes, a cacophonous set of sampled voices—from Geraldo Rivera to Rick James—interpenetrates with Lamar's, so that the album is constantly producing a dizzying sense of unstable perspective.(37)

Tutto ciò non esclude la possibilità che *DAMN* esprima, anche se solo in parte, la "complessità della moderna vita afroamericana", come si legge nelle motivazioni del premio. Lamar ha sempre usato la musica come veicolo per affrontare la questione razziale o per dare dignità ai dettagli spesso trascurati della vita dei neri emarginati, e *DAMN* non si discosta del tutto da questa tendenza; tuttavia, il tentativo di fare dell'autenticità l'argomento centrale dell'album preclude a un esame attento di un lavoro che trasforma la *blackness* in qualcosa di più complesso di quanto la sola parola "autentico" possa fare.

La buffa motivazione del Premio, che cerca di raccontare *DAMN* con un lessico che esclude di proposito termini quali "rap" e "hip hop"(38), fotografa un passaggio cruciale nella recente storia degli Stati Uniti, che vede i circoli *high-class* – in un momento di ascesa dell'Alt-right – promuovere, con una scelta dal sapore politico, l'ingresso della cultura nera tra le forme d'arte

riconosciute; ma la fotografia, se osservata attentamente in controluce, svela al contempo un pregiudizio ancora durevole tra gli stessi circoli: il mancato riconoscimento dei peculiari tratti sonori di generi della *popular music* nera (come l'hip hop) quali elementi per una definizione degli stessi come forme d'arte.

Simone Caputo

#### Note.

- (1) Il testo integrale dell'Housing and Community Development Act (1992) è disponibile alla pagina web [https://www.hud.gov/sites/documents/SCP\\_HCDA102-550.PDF](https://www.hud.gov/sites/documents/SCP_HCDA102-550.PDF) (consultata il 10 settembre 2023).
- (2) Per una breve disamina del fenomeno si rimanda a MOLLY ROCKETT, *Private Property Managers, Unchecked: The Failures of Federal Compliance Oversight in Project-Based Section 8 Housing*, «Harvard Law Review», 134/5, 2021, pp. 286-311.
- (3) Si vedano gli *Uniform Crime Reports and Index of Crime in Compton in the State of California*, redatti sulla base dei dati raccolti dalla polizia di Compton tra il 1985 e il 2005, alla pagina web <https://www.disastercenter.com/californ/crime/943.htm> (consultata il 10 settembre 2023), e DARYL KELLEY, *Violent Offenses Up 19% Despite Drop in Compton Crime Rate*, «Los Angeles Times», 20 gennaio 1985, articolo che esamina le ragioni dell'aumento a Compton dei reati violenti nei primi anni Ottanta.
- (4) KENDRICK LAMAR, *Section.80*, 59'24" (16 tracce), Top Dawg Entertainment, 2011 (MZG0808).
- (5) Per una disamina ampia e detagliata del percorso artistico di Kendrick Lamar, che dall'album di esordio *Section.80* giunge a *DAMN*, si veda *Kendrick Lamar and the Making of Black Meaning*, a cura di Christopher M. Driscoll, Monica R Miller e Anthony B. Pinn, London, Routledge, 2019. Fondamentale per il presente studio è stata la lettura di BENJAMIN K. WADSWORTH - SIMON NEEDLE, *Rhyme, Metrical Tension, and Formal Ambiguity in Kendrick Lamar's Flow*, «Integral», 35, 2022, pp. 69-94.
- (6) *Hip-hop Poetry And The Classics*, a cura di Alan Lawrence Sitomer e Michael Cirelli, Beverly Hills, CA, Milk Mug Publishing, 2004; Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, NY, Basic Civitas Books, 2009; *The Anthology of Rap*, a cura di Adam Bradley e Andrew DuBois, New Haven - London, Yale University Press, 2010; *The BreakBeat Poets. New American Poetry in the Age of Hip-Hop*, a cura di Kevin Coval, Quraysh Ali Lansana e Nate Marshall, Chicago, Haymarket Books, 2015.
- (7) Cfr. Michael W. Clune, *Rap, Hip Hop, Spoken Word*, in *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*, a cura di Jennifer Ashton, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 202-2015.
- (8) Nassim Winnie Balestrini, *The Intermedial Poetry of Rap: Words, Sounds, and Music Videos*, in *Poem Unlimited New Perspectives on Poetry and Genre*, a cura di David Kerler e Timo Müller, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 239-254.
- (9) Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, London - New York, Routledge, 2016, pp. 268 sgg.
- (10) Cfr. MARTIN CONNOR, *Rap Music Analysis #14 - Kendrick Lamar, "Good Kid, m.a.a.d. City"*, «Rap-Analysis.com», 15 aprile 2015, alla pagina web <https://www.rapanalysis.com/2015/04/rap-musicanalysis-14-kendrick-lamar/>, consultata il 10 settembre 2023.
- (11) Sulla distinzione tra "new" e "old school" si veda ADAM KRIMS, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 49.
- (12) Il titolo della canzone si riferisce al disturbo da deficit di attenzione e iperattività (*attention deficit hyperactivity disorder*). Il brano affronta il tema dell'elevata tolleranza a droghe e farmaci sviluppata dalle persone nate negli anni Ottanta (definite "crack babies"), a causa dell'abuso di crack in giovanissima età.
- (13) Gli Esempi 1 e 2 ricalcano e aggiornano quelli presenti in WADSWORTH - NEEDLE, *Rhyme, Metrical Tension, and Formal Ambiguity in Kendrick Lamar's Flow* cit., pp. 71 e 72 (in part. Ex. 2 e Ex. 3).
- (14) Si riprende qui MITCHELL OHRINER, *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. XXXVII-XXXVIII. La quantizzazione in 16 *beat* è necessaria per una descrizione dettagliata e sintetica del *flow*. Approcci alternativi a quelli di Ohriner sono stati proposti da: KYLE ADAMS, *On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music*, «Music Theory Online» 15, n. 5, 2009 (<https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023); CONNOR, *Rap Music Analysis #14 - Kendrick Lamar, "Good Kid, m.a.a.d. City"* cit.; JOHN J. MATTESICH, *This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly*, «Music Theory Online», 25, n. 1, 2019 (<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.mattessich.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023).
- (15) Sulle strutture formali delle canzoni pop e sul ruolo del *chorus*, si rimanda a TREVOR DE CLERCQ, *Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music*, PhD diss., University of Rochester, 2012, p. 114 sg.

- (16) L'episodio del pestaggio, ripreso dal videoamatore di nome George Holliday e trasmesso dai maggiori network televisivi statunitensi e mondiali, innescò violenti disordini a Los Angeles con forti proteste nei confronti del locale dipartimento di polizia, accusato di esercitare metodi brutali, soprattutto verso le persone nere. La successiva assoluzione degli agenti coinvolti nell'aggressione scatenò tra l'aprile e il maggio 1992 la grande sommossa a sfondo razziale, nota come rivolta di Los Angeles, che mieté oltre cinquanta vittime.
- (17) South Los Angeles è il nome di una vasta zona geografica situata a sud del centro di Los Angeles (confinante coi quartieri Westside a nord-ovest e Downtown a nord-est, nonché con le tre città di Inglewood, Hawthorne e Gardena). L'area fino al 2003 si chiamava South Central: l'identificazione della zona come luogo ad alto tasso di crimine e violenza portò al cambio di nome.
- (18) Cfr. MARCO PFLANZEN, *Centers and Peripheries in the Expression and Enactment of Religion, Sociopolitical Soundscapes, and the Reception of Kendrick Lamar's DAMN*, «Music Research Forum», 35, 2021, pp. 17-29».
- (19) Dall'album *All Eyez on Me*, Death Row Records e Interscope Records, 1996. La canzone inizialmente era costituita da un solo di 3 versi di Dr. Dre con il ritornello cantato da Roger Troutman, e pensata per l'album mai completato *The Chronic 2: Poppa's Got a Brand New Funk*. In seguito all'arrivo di Tupac Shakur alla Death Row Records il produttore esecutivo Suge Knight decise di includere la canzone, nella versione del rapper, in *All Eyez on Me*; per questo nei titoli la canzone compare come *California Love (Remix)*. La canzone, in una seconda versione, è presente nella raccolta *Greatest Hits* (Death Row Records e Amaru Entertainment, 1998). Esistono due versioni anche del video della canzone: la prima è ispirata al film di George Miller *Mad Max Beyond Thunderdome* (1981); la seconda, che si basa sul brano incluso nell'album *All Eyez on Me*, presenta scene girate al Compton Swap Meet, grande mercato con centinaia di venditori, perlopiù afroamericani, aperto dal 1983 al 2015.
- (20) Gli N.W.A (acronimo di Niggaz Wit Attitudes) sono stati uno dei gruppi più influenti del gangsta rap; hanno fatto parte della *crew* – sorta nel 1986 all'interno dell'etichetta californiana Ruthless Records – Eazy-E, Dr. Dre, The Arabian Prince, MC Ren, Ice Cube e DJ Yella.
- (21) Miniserie televisiva in quattro parti (HBO, 2017), diretta da Allen Hughes, si concentra principalmente sulle carriere e sulla collaborazione tra Jimmy Iovine e Dr. Dre, entrambi fondatori della Beats Electronics, nota più semplicemente come Beats, nota linea statunitense di cuffie e casse audio.
- (22) KENDRICK LAMAR, *Good kid, M.A.A.D. city*, 68'16", 12 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2012 (DIDX-822264).
- (23) Dall'intervista al network televisivo statunitense Fuse, alla pagina web <https://www.youtube.com/watch?v=3jq81F8VRpY&t=5s>, consultata il 10 settembre 2023.
- (24) Sottogenere dell'hip hop, incentrato su temi sociali, affermatosi a Los Angeles verso la metà degli anni Novanta del Novecento; cfr. Henry Adaso, *Conscious Rap Shows Genre's Uplifting Side*, «liveabout.com», 12 dicembre 2018, alla pagina web <https://www.liveabout.com/conscious-rap-defined-2857304>, consultata il 10 settembre 2023.
- (25) Henry A. Giroux, *State Terrorism and Racist Violence in the Age of Disposability: From Emmett Till to Eric Garner*, «truthout», 2014, alla pagina web <http://truth-out.org/opinion/item/27832-stateterrorism-and-racist-violence-in-the-age-of-disposabilityfrom-emmett-till-to-eric-garner>, consultata il 10 settembre 2023.
- (26) BETTINA L. LOVE, *Good Kids, Mad Cities: Kendrick Lamar and Finding Inner Resistance in Response to FergusonUSA*, «Sage Journals», 16, n. 3, 2016 (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1532708616634837>, pagina web consultata il 10 settembre 2023).
- (27) KENDRICK LAMAR, *To Pimp a Butterfly*, 78'51", 16 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2015 (602547270917).
- (28) Singolo pubblicato nel 1993 da Interscope Records, estratto dall'album dello stesso anno *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.*
- (29) La frase di Chabon compare nel 2015 in un commento al testo pubblicato sul sito web Genius (dedicato all'interpretazione di testi musicali); il commento è disponibile all'indirizzo <https://genius.com/Vanzorn>, consultato il 10 settembre 2023.
- (30) Kendrick Lamar, *untitled unmastered*, 34'06", 8 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2016 (602547854032).
- (31) Trevor de Clercq, *Embracing Ambiguity in the Analysis of Form in Pop/Rock Music, 1982–1991*, «Music Theory Online», 23, 2020, alla pagina web [https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.de\\_cle rcq.html](https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.de_cle rcq.html), consultata il 10 settembre 2023.
- (32) KENDRICK LAMAR, *Damn*, 54'54", 14 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2017 (602557611755).
- (33) Henry Threadgill (nel 2016, per *Zooid In for a Penny, In for a Pound*) e Ornette Coleman (nel 2007, per *Sound Grammar*) sono i soli musicisti afroamericani ad essere stati premiati col Pulitzer prima di Lamar.

- (34) Cfr. «New York Times», 18 aprile 2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/18/learning/what-musical-piece-would-you-nominate-for-a-pulitzer-prize.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (35) Cfr. <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar#:~:text=Recording%20released%20on%20April%202014,of%20modern%20African%2DAmerican%20life.>, pagina web consultata il 10 settembre 2023. La giuria che ha assegnato il premio a Lamar era composta da: Regina Carter (presidente di giuria; violinista); Paul Cremona (*dramaturg*); Farah Jasmine Griffin (William B. Ransford Professor of English and Comparative Literature and African-American Studies, Columbia University); David Hajdu (Professor of Journalism, Columbia University) e David Lang (compositore).
- (36) «New Yorker», 19 aprile 2018, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-kendrick-lamars-pulitzer-means-for-hip-hop>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (37) «Slate», 20 aprile 2018, <https://slate.com/culture/2018/04/the-pulitzers-awarded-kendrick-lamar-for-the-wrong-reasons.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (38) Si parafrasano qui le parole che Jacopo Tomatis ha usato in conclusione del suo articolo dedicato alla notizia del Pulitzer a Lamar, pubblicato dal «Giornale della musica» il 17 aprile 2018; cfr. <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/che-significa-il-premio-pulitzer-kendrick-lamar>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.