

## **Elvis, il re nascosto del rock. Messianesimo, illusione rivoluzionaria e nuovi feticismi pop.**

Massimiliano Raffa

**Elvis, the hidden king of rock and roll. Messianism, revolutionary delusion and birth of new pop fetishisms.** *Taking inspiration from Simmel's insight regarding the presence of hidden kings in every distinguished cultural epoch, this paper explores the forms through which pop culture has got to generate new models of power, capable to set new standards by means of intrinsic capabilities of overcoming social distortions the political power could not overtake. Elvis Presley, its myth, and the fetishisms derived from his stardom, condensed a number of Western stereotypes, subsuming counterposed social consciences. In Presley's figure, social antinomies are smoothed out through the delusion of a revolutionary pledge, that eventually comes out to be socially reassuring and equitable with an epiphany.*

**Keywords:** Elvis Presley, Rock and Roll, Pop Culture, Race Studies, Sociology of Popular Music, Icons.

### 1. "Elvis has not left the building"

Elvis Presley nasce una sola volta, ma ne muore tante. Il decesso artistico può essere datato intorno al ritorno del Re dal servizio militare, nel 1960, quando l'artista si dimostrò incapace di interpretare i germinanti *trend* del mercato musicale giovanile adagiandosi sui propri verdeggianti allori e consegnando la propria vita creativa al più prevedibile conformismo stilistico, che comunque non ne intaccò in alcun modo la popolarità, che seguì a consolidarsi<sup>1</sup>. La morte fisica è storicamente attestata al 16 agosto 1977, ma da allora una letteratura a sostegno dell'ipotesi che il Re non fosse mai morto ha cominciato a farsi largo, alimentata da fallaci ricostruzioni di supposti avvistamenti e da una quantità immane di teorie talmente intrise di cervelletto complottismo da risultare irresistibilmente affascinanti. Ancora oggi, il 7% degli americani è fermamente convinto che Elvis sia ancora vivo<sup>2</sup>. Non esistono dati certi, ma secondo alcuni rilievi la quantità di agnostici eleverebbe le percentuali a valori ben più sorprendenti<sup>3</sup>, se si considera

---

<sup>1</sup> Alcuni dei singoli di maggior successo della carriera di Elvis Presley sono proprio di questo periodo: "Wooden Heart", "Surrender" e "It's Now or Never" (cover rispettivamente di un brano folk tedesco e di "Torna a Surriento" e "O' Sole Mio") erano brani del tutto privi di ribellismo giovanile, ma capaci di espandere oltre ogni confine la notorietà del cantante.

<sup>2</sup> Cfr. <https://www.cbsnews.com/news/the-kings-popularity-constant/>

<sup>3</sup> C. Randall, *Dead or Alive: Conspiracy Theories as a Form of Public Mourning*, in R. B. Browne, *Ordinary Reactions to Extraordinary Events*, Popular Press, 2006, pp. 21-7

che l'avvenuto decesso dell'artista è comunque un fatto di inconfutabile storicità. Il primo ad alimentare la teoria secondo la quale Elvis avrebbe inscenato la propria morte fu Gail Brewer-Giorgio (autore di capolavori della letteratura complottista come *Orion, Is Elvis Alive?* e *Elvis Undercover: Is He Alive and Coming Back?*), alla cui prima pubblicazione seguirono una serie di avvistamenti e altrettanto fantasiose pubblicazioni. Problematizzazioni di maggior pregnanza scientifica del fenomeno sono state rese con particolare efficacia da Frow<sup>4</sup>, Harrison<sup>5</sup> e Stromberg<sup>6</sup>, che hanno affrontato l'argomento analizzando i caratteri dei processi di divinizzazione di Presley.

In termini di influsso sull'opinione pubblica, la non-morte di Elvis non ha eguali nel proprio genere; l'impatto delle teorie cospirazioniste a suffragio delle ipotesi secondo le quali Adolf Hitler, Marilyn Monroe o John F. Kennedy non sarebbero morti nelle circostanze riferite dalla storiografia è da ritenersi di gran lunga minore. Si pensi anche solo al ritardo subito dalla stampa dei francobolli recanti l'effigie dell'artista (negli Stati Uniti, una figura pubblica può essere rappresentata su un francobollo a dieci anni dalla dichiarata morte. Quello di Presley – già stampabile nel 1987 – fu emesso solo a metà anni Novanta del Novecento). Graceland – la sibaritica villa alle porte di Memphis dove Elvis trascorse la maggior parte della propria vita da celebrità, dove il suo corpo fu rinvenuto privo di vita e nel cui parco riposa in pace – è oggi la seconda residenza più visitata degli Stati Uniti d'America subito dopo la White House<sup>7</sup>; e le visite alla magione, ai lussureggianti giardini che la circondano e alla pietra sepolcrale di Presley, rassomigliano in tutto e per tutto a pellegrinaggi devozionali. Il feticismo presleyano – nel corso degli anni – ha conosciuto pochi momenti di crisi, assumendo sin dalla morte dell'artista connotati teurgico-oracolari, tali da ispirare pratiche non dissimili da quelle tardo-ellenistiche legate alla *τελεστική*. Dopotutto, se a questi è stato conferito il titolo di Re (del rock and roll), non è certo per il merito di aver apportato significative innovazioni in campo strettamente musicale (che la musicologia *popular* ha in più occasioni

<sup>4</sup> J. Frow, «*Is Elvis a God?*», International Journal of Cultural Studies, 1 (2), SAGE, Thousand Oaks, 1998, pp. 197-210

<sup>5</sup> T. Harrison, *Elvis People: the Cult of the King*, Fount, Londra 1992

<sup>6</sup> P. Stromberg, *Elvis Alive? The Ideology of American Consumerism*, Journal of Popular Culture, Wiley Periodicals, Hoboken 1990

<sup>7</sup> P. Simpson, *Guida completa a Elvis Presley*, Antonio Vallardi Editore, Milano 2004, p. 211

ridimensionato in maniera assai convincente), quanto piuttosto per aver saputo, con volontà solo ipotizzabile, riunire espressioni materiali e immateriali di potere, che la nuova cultura pop veicolata dall'immagine e un sistema economico-sociale consumistico su base globale hanno reso influente almeno quanto quello politico. Così, come ai sovrani particolarmente benvenuti dal popolo – in particolare dal medioevo in poi, attenendoci agli studi di Marc Bloch<sup>8</sup> – si riconoscevano partecipazioni alla vita divina attribuite da Dio per vocazione, certi miti consumistici dotati di ragguardevole potere simbolico possono essere oggetto di strumentalizzazioni popolari che si estrinsecano in prassi del tutto simili a quelle dell'iconodulia votiva.

## *2. Il dopoguerra americano: epoca di civiltà dai caratteri nettamente scolpiti?*

Ne *Il conflitto della civiltà moderna* (1918), Georg Simmel scriveva che «in ogni grande epoca di civiltà, provvista di caratteri nettamente scolpiti, si può avvertire un concetto centrale da cui scaturiscono i moti spirituali e in cui insieme essi sembrano confluire [...]. [...] Ognuno di questi concetti centrali va incontro naturalmente a deviazioni, travisamenti, opposizioni, ma con tutto ciò esso rimane il re nascosto di quell'era di spirito»<sup>9</sup>. Per quanto criptico e aperto a una molteplicità d'interpretazioni, il passo sembra non esaurire la propria forza speculativa limitandosi all'osservazione dell'età moderna, e pare invece dischiudere nuovi orizzonti interpretativi se relazionato a epoche come quella contemporanea. In particolare, l'esplorazione del secondo dopoguerra, suggerisce il concorso di nuovi “moti spirituali” in grado di esercitare un'influenza simile a quella tradizionalmente propria del potere politico sull'immaginario collettivo, per mezzo delle forze prodotte dalla cultura pop. Segue una contestualizzazione storico-economico-culturale.

L'immediato dopoguerra americano, così ricco di stravolgimenti radicali, costituisce probabilmente la più significativa cesura storica rintracciabile sulla tavola evenemenziale della popular music. Il lancio del microsolco e l'introduzione del nastro magnetico segnarono una svolta tecnologica tale da

---

<sup>8</sup> Si veda M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Einaudi, Torino 1973

<sup>9</sup> G. Simmel, *Il conflitto della civiltà moderna*, SE, Milano 2008, p. 18

sancire il passaggio da una riproducibilità tecnica a una riproducibilità elettronica<sup>10</sup>, e con esso la nascita di una nuova scrittura fonografica adesso indipendente dalla pratica dell'esecuzione diacronica delle parti musicali e dalla dinamica fruitiva che era sempre stata propria della musica. Tale rivoluzione "timbrica" ebbe immediati effetti sul costume, che s'inscrivono in più vaste dinamiche trasformative riguardanti principalmente il ridisegnato assetto della società americana. In seguito al successo dei Repubblicani alle elezioni del congresso del 1946, la presidenza Truman si vide costretta a una drastica riduzione della pressione fiscale che nel giro di pochi anni trasformò l'economia di guerra in un'economia sorprendentemente sostenuta dai consumi, immediatamente tradottasi in corse febbrili a nuovi beni e servizi che, come notava John Kenneth Galbraith, solo cento anni prima sarebbero stati proibitivi persino per le classi più abbienti della società<sup>11</sup>. Negli anni Cinquanta, il prodotto interno lordo statunitense crebbe del 250% e la crescita registrata nel solo periodo compreso tra il 1947 e il 1960 sfiorava quella complessiva dal 1900 al 1946<sup>12</sup>. Il catalogo dei dati probanti l'espansione economica statunitense del secondo dopoguerra, oltre a essere in parte ben noto, potrebbe proseguire all'infinito; ciò che è davvero centrale ai fini della presente trattazione, è piuttosto l'osservazione del rapporto tra i mutamenti sociali allora intervenuti negli Stati Uniti e la nascita di nuovi simulacri pop – come appunto Elvis Presley –, che rendono ancor più suggestiva e aperta a nuove interpretazioni la fulminante quanto densa intuizione simmeliana sui re nascosti.

La sociogeografia urbana delle metropoli statunitensi – così come i rapporti di forza tra sud e nord del Paese – subì drastici cambiamenti, portando a un rimescolamento etnico delle periferie che vide un incremento esponenziale di afroamericani nelle grandi città e un certo allontanamento da esse della classe media bianca, che in parte andò a occupare aree tradizionalmente nere, e in parte si stabilì in aree di nuova costruzione, occupando centinaia di migliaia delle oltre

---

<sup>10</sup> F. Fabbri, *Around the Clock. Breve storia della popular music*, UTET, Torino 2008, p. 75

<sup>11</sup> M. Hollow, *The Age of Affluence Revisited: Council Estates and Consumer Society in Britain, 1950-70*, Journal of Consumer Culture, Thousand Oaks 2014, pp. 1-4

<sup>12</sup> Si confrontino tali dati con quelli indicati su W. Chafe, *The Unfinished Journey, America Since World War II*, Oxford University Press, Oxford 1986

20 milioni di unità immobiliari sorte tra il 1946 e il 1960<sup>13</sup>. I sobborghi furono le aree maggiormente interessate a questa crescita, che si attestò intorno al milione e mezzo di nuove unità ogni anno<sup>14</sup>. Il profilo sociale medio degli inquilini dei *suburbia* è piuttosto netto: trattasi generalmente di famiglie dell'America *wasp*, il cui esodo rappresentò un significativo costo fiscale per l'amministrazione delle città (nel 1947, il 60% delle famiglie afroamericane vivevano in stato di povertà, condizione condivisa solo con il 23% della popolazione bianca)<sup>15</sup>, che accolsero famiglie dal reddito medio più basso e meno coinvolte nella frenesia di accumulazione di beni voluttuari che la *middle-class* bianca aveva necessità di affastellare in cantine, parcheggiare in garage e sistemare in appartamenti di sempre crescente cubatura. A livello nazionale tale nuovo assetto finì per coincidere con un ribilanciamento dei rapporti di influenza economica tra centro e periferia del Paese in favore della provincia. Facevano eccezione alcune aree particolarmente depresse del sud in cui molte famiglie stentavano a riprendersi dagli stremi patiti durante gli anni della crisi pre-bellica, ma seppero rivelarsi fonte formidabilmente generosa di rappresentazioni stereotipiche che contribuirono all'orditura di un immaginario culturale nazionale sempre più condiviso, anche in virtù dell'influenza crescente del mezzo radiotelevisivo. La nuova configurazione sociale ebbe un impatto significativo sull'industria musicale. Innanzitutto scomparvero le ampie *ballroom* delle grandi orchestre swing, che lasciarono spazio a organici più ristretti. Sorsero nuovi locali notturni, prevalentemente frequentati da afroamericani, che negli anni Cinquanta assistettero a un timido riposizionamento all'interno della doxasfera americana – complice l'apporto significativo di tale minoranza allo sforzo bellico e la diffusione di una certa retorica antidiscriminatoria sostenuta dal governo statunitense in ottica antinazifascista e diffusa principalmente nelle aree urbane del nord e in California –, tale da condurre al rimpiazzamento dell'etichetta *race records* (utilizzata dalle emittenti radiofoniche e da Billboard, allora il più influente medium musicale d'America, per designare le produzioni musicali di artisti afroamericani) con quella più politicamente corretta, benché ambigua in

---

<sup>13</sup> I. Bernstein, *Promises Kept: John F. Kennedy's New Frontier*, Oxford University Press, Oxford 1991.

<sup>14</sup> AAVV, *Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1957*, United States Census Bureau, Suitland 1975, pp. 1-13

<sup>15</sup> Si veda C. L. Hunt, P. B. Horton, *Sociology. 3rd Edition*, McGraw-Hill Education, New York 1972

termini tassonomico-musicali, di *rhythm and blues*. Anche le forme musicali bianche culturalmente originatesi a sud e nei territori a ovest del Mississippi – ma popolari in tutto il Paese – cambiarono denominazione ufficiale, passando da *hillbilly* (dicitura anch'essa dispregiativa, a indicare che si trattasse di musiche legate a tradizioni rurali e dunque eseguite principalmente da “villani”) a *country & western*. Lo spostamento del baricentro verso la provincia ha delle evidenze anche nei mutati rapporti di forza tra le due società di *collecting* preposte alla protezione e all'esercizio dell'intermediazione del diritto d'autore: l'ASCAP, espressione degli editori di Tin Pan Alley e dell'editoria musicale novaiorchese, andò in crisi con il declino della canzone di Broadway, mentre la BMI, tradizionalmente invisa ai Repubblicani e associata agli editori della provincia dediti a *country & western* e *rhythm and blues*, crebbe considerevolmente. Ciò che è curioso constatare, è il fatto che le musiche *country & western* fossero principalmente fruite dai bianchi, mentre quelle *rhythm and blues* godevano di un pubblico interetnico. Una figura emblematica della spinta alla compenetrazione tra le tradizioni *c&w* e *r&b* è Alan Freed, *disc jockey* bianco attivo tra l'Ohio (provincia) e New York (metropoli). Freed, all'epoca popolarissimo e al quale si conviene ascrivere la paternità del sintagma *rock and roll* (*Moon Dog House of Rock'n'Roll Party* è il nome di una sua celebre trasmissione), contribuì a vario titolo alla creazione dell'immaginario dell'America degli anni Cinquanta. Il suo eloquio radiofonico è esemplare – e del tutto distante dallo standard radiotelevisivo e dal “Mid-Atlantic accent” –, ricco di frasi in rima, prodigo di allitterazioni, giuochi di parole, espressioni gergali, e dall'andamento insolitamente ritmico. Precorrendo un'espressività tipica delle culture musicali urbane che si sarebbero fatte largo nelle metropoli statunitensi almeno vent'anni più tardi, Freed mediante un (probabilmente involontario) richiamo a una comunicazione verbale di tipo tribale, passata attraverso le piantagioni di cotone e cento anni di tradizioni musicali afroamericane prevalentemente trasmessi oralmente, adottò una nuova forma comunicativa, che conteneva in sé una (invero goffa) volontà di superare gli impianti formali attraverso i quali le distinzioni etniche si presentavano relativamente al linguaggio giovanile. Il dj, ancora, prese parte a quasi tutti i cosiddetti *jukebox musical*, pellicole che avevano spesso trame

candidamente naïf, quasi sempre incapaci – nonostante le malcelate velleità – di scendere nel pruriginoso: teenager nel tentativo di persuadere paludati genitori ad acquistare loro abiti da sera per recarsi al ballo, ex musicisti di big band o coristi da oratorio che si convertono al nuovo culto di massa del rock and roll, innamoramenti giovanili disapprovati da adulti atterriti dall'idea che i figli possano in qualche modo perseguire l'insorgente etica del *live fast, die young*. Così come ben più note – e ben più pregnanti in termini di influenza e valore culturale – rappresentazioni cinematografiche come *Gioventù Bruciata* o *Il Seme della Violenza*, i menzionati film testimoniano il nuovo peso acquisito sul mercato dei consumi da alcune fasce giovanili adesso dotate di un potere d'acquisto prima inimmaginabile, capaci di esprimere una propria cultura idiosincratca. Nasce l'era di un binomio decisivo nell'analisi della cultura pop a venire: dischi e pubblico giovanile. E la musica contenuta nei dischi che questa nuova gioventù acquistava aveva nelle proprie componenti estetico-formali elementi tendenzialmente provenienti da tradizioni musicali afroamericane piuttosto che da tradizioni della categoria sociale e culturale dominante. Risulta dunque inevitabile, in siffatto contesto, immaginare l'urgenza di un'apparizione messianica di un singolo individuo capace di dare ordine al disordine nella coscienza dell'americano medio, e farlo attraverso i mezzi messi a disposizione dalle nuove forme di *show business*.

Che una musica del tutto riconducibile a delle tradizioni musicali afroamericane dominasse le classifiche non era certo una novità, basti considerare la primaria rilevanza del jazz nella vita sociale e musicale degli Stati Uniti nel periodo che va dal primo dopoguerra alla Grande Depressione<sup>16</sup>. Ciò che era cambiato era il pubblico di riferimento: quello del rock and roll era il cosiddetto pubblico giovanile. Il “desiderio mimetico”<sup>17</sup> tendeva a essere connotato – come già notato da Eric Gans<sup>18</sup> –, in tali categorie espressione di una cultura giovanile sorte nel prospero dopoguerra occidentale, da un ulteriore rafforzamento dell'influenza del “modello” nella dialettica di intermediazione tra soggetto e

---

<sup>16</sup> M. Raffa, *Il jazz e il disco: supporti, etichette, produttori. Un rapporto secolare*, in AAVV, *100 anni di Jazz. La creatività estemporanea*, Skira, Milano 2017, p. 68

<sup>17</sup> Si veda R. Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, Parigi 1961

<sup>18</sup> E. Gans, *The Youth Culture. Fifty Years Later*, *Chronicles of Love and Resentment*, No. 297, 2004, pp. 1-3

oggetto; e i dispositivi etico-estetici di riferimento per dette categorie erano sì dotati di grande forza persuasiva, ma peccavano il più delle volte di inconsistenza (si pensi anche solo all'abbigliamento assunto a modello dagli accolti del rock and roll, che in maniera confusa metteva insieme tratti tipici dei Teddy Boys londinesi, che a loro volta si richiamavano all'età edoardiana, e dei contadini delle aree rurali del sud degli Stati Uniti) e contraddittorietà, spesso con la complicità dei media, che centrifugavano a gran velocità immagini stereotipiche, non di rado fallendo nell'atto del comprenderle compiutamente. Presley, in questo, fu esemplare: la sua figura vibrava della tensione tra provincia e metropoli, tra tradizioni bianche e tradizioni afroamericane, ma dava quasi l'impressione di venire dall'alto, da una dimensione celeste in cui distanze e contraddizioni si annullano, spazzate dal movimento d'aria causato dall'oscillazione di un bacino.

### 3. *Mitopoiesi pelvica*

Benché il primo grande successo (“Rock Around the Clock”, nel 1955, raggiunse la vetta complessiva delle classifiche di Billboard) di musica rock and roll fosse interpretato da un bianco (il non più giovanissimo Bill Haley, all'epoca già trentenne e dall'aspetto più simile a quello di uno smalzato *crooner* italo-americano piuttosto che di un turbolento e fanciullesco *rocker*), la prevalenza di elementi neri in questo genere di musica non è più, fortunatamente, argomento di dibattito. Per lo meno, se è vero che codici musicali di tradizione anglosassone sono presenti nella stessa percentuale in cui sono presenti quelli di tradizione afroamericana<sup>19</sup>, la sintesi alla quale sono pervenuti compositori e interpreti neri è senz'altro da considerarsi come una codifica prototipica del genere (il basso ostinato in stile *boogie-woogie*, il ricorso al 12-bar blues, l'enfasi ritmica sul backbeat, l'insistenza su determinate tematiche, un peculiare approccio al canto). Rock and roll, dopotutto, non era altro che un modo diverso di riferirsi alla tendenza dominante della musica rhythm and blues del tempo, esemplificata da un singolo come “Rocket 88” (che raggiunge la prima posizione della classifica r&b nel 1951), interpretato da Jackie Brenston e dedicato alla nuova fiammante vettura

---

<sup>19</sup> A. Bennett, *Rock and popular music: politics, policies, institutions*, Routledge, Londra 1993, pp. 236-8

rilasciata dalla Oldsmobile<sup>20</sup>. *Rocking* e *rolling* (l'origine dell'uso combinato delle due parole è ancor più antico), d'altro canto, sono lemmi ben presenti nel linguaggio delle comunità afroamericane da decenni<sup>21</sup> e si prestano a interpretazioni ambigue, che richiamano sia alla sfera spirituale (ad indicare i tremori estatici dei fedeli durante alcuni rituali di ascendenza misticheggiante)<sup>22</sup>, sia – soprattutto – a quella sessuale, che negli anni Cinquanta smette di essere “cantata” in maniera meramente allusiva, iniziando un proprio percorso di somatizzazione mediante il movimento che solo l'influsso di una cultura afroamericana avrebbe mai potuto rendere possibile<sup>23</sup>.

La già menzionata svolta timbrico-sonora – che aveva permesso un miglioramento della percepibilità e distinguibilità dei suoni su un più ampio ventaglio frequenziale, e dunque una valorizzazione delle basse frequenze – apriva a «un modo di ascolto che aggiunge le cavità del corpo (la cassa toracica, il basso ventre) all'orecchio come organi percettivi»<sup>24</sup>. Il processo di “somatizzazione” del discorso musicale come necessità sociale è ben rappresentato dai contorni assunti in breve tempo da Elvis in quanto simulacro panrazziale.

Elvis Aaron Presley nasce in una *shotgun house* della profonda e anonima provincia americana, nella periferia est di Tupelo, cittadina posta in quella porzione di Mississippi non distante dal confine con Alabama e Tennessee. Il quartiere in questione era all'epoca abitato prevalentemente da afroamericani, oltre che da qualche famiglia di bianchi in condizioni economiche assai precarie, quale era quella di Presley, figlio di lavoratori occasionali. A 13 anni si trasferisce a Memphis, ancora in un contesto abitativo periferico e ancora circondato da afroamericani, che frequenta volentieri apprendendone non solo i codici musicali

---

<sup>20</sup> Singoli ancor meno recenti, come “Rock that Joint” di Jimmy Preston (1949) o “We're Gonna Rock” di Wild Billy Moore (1948), dimostrano come già tutti gli elementi fossero ben presenti nelle culture musicali afroamericane del tempo. Del resto, già “Roll'em Pete” di Big Joe Turner (del 1939, stesso anno della seconda e ultima edizione di *From Spirituals to Swing*, il concerto organizzato da John Hammond a sostegno della diffusione della musica afroamericana al quale lo stesso Turner partecipò), fa palese la ancor più remota radicazione di certe forme negli ambienti musicali afroamericani, sfuggite alle orecchie del grande pubblico ma non a quelle di alcuni attenti etnomusicologi.

<sup>21</sup> Appaiono sia in brani gospel (come “The Camp Meeting Jubilee”, pubblicata su disco per la prima volta nel 1916) sia in ambiente blues (si veda “My Man Rocks Me (With One Steady Roll)” del 1922, cantata da Trixie Smith)

<sup>22</sup> H. Bordowitz, *Turning Points in Rock and Roll*, Citadel Press, New York 2004, pp. 63-4

<sup>23</sup> La danza “ufficiale” del rock and roll altro non era che una variante semplificata del *lindy hop*, ballo swing originatosi in pieno Harlem Renaissance e importante fenomeno di massa trasversale.

<sup>24</sup> F. Fabbri, *Around the Clock. Breve storia della popular music*, p. 76

– li compendierà in un ibrido tra *rhythm & blues* e *country & western* in voga tra i bianchi che praticavano il rock and roll, definito con una fortunata crasi “rockabilly” – ma anche la gestualità, introiettata nell’iconica mimica e in quella prossemica scenica che è alla base della costruzione del suo totem. La forza di Elvis Presley era concentrata in una corporeità aliena, estranea ai canoni estetici dei bianchi.

La storia di un giovane camionista di provincia che nel giro di pochi mesi diviene un fenomeno culturale e sociale di proporzioni alle quali la storia della cultura non era affatto adusa passa dall’amplificazione di impulsi corporei da parte di nuovi mezzi recentemente ottimizzati un pubblico massificato: la grana della voce – intesa nel senso più barthesiano<sup>25</sup> possibile – determinata non solo dall’emissione pura di suoni dal cavo orale ma dagli effetti delle nuove tecniche di microfonazione e dall’applicazione di riverberi a nastro che ne valorizzavano i dettagli, il loro portato espressivo e un gusto del tutto personale per la sprezzatura; il movimento, in particolare quello licenziosamente allusivo del bacino che gli valse l’epiteto mai davvero digerito, che il tubo catodico aveva scaraventato davanti agli occhi di milioni di persone di tutto il mondo scandalizzandole o eccitandole (nella maggior parte dei casi entrambe le sensazioni simultaneamente) a seconda dell’età. Lo stesso Sam Phillips, il proprietario della Sun Records dove il diciottenne Elvis Presley si recò nel 1953 per effettuare la propria prima registrazione<sup>26</sup>, non ebbe dubbi sin dal primo momento: quella di Elvis non era la visita di un cliente, ma un’epifania. Un dio interetnico dai tratti somatici degni di un divo di Hollywood è apparso in uno studio del dimenticato Tennessee, pronto a essere accolto dallo sguardo della macchina da presa. Le prime diffusioni della sua musica (la cover del blues “That’s Alright Mama”) scatenarono immediatamente la curiosità dei radioascoltatori, smaniosi di conoscere il nome di questo nuovo stupefacente cantante afroamericano. Solo il disvelamento della scuola frequentata da Elvis – in una leggendaria intervista con il dj radiofonico Dewey Phillips di Radio Memphis, bianco ma dedito esclusivamente a r&b – fece palese il colore della pelle del cantante, che presto stabilì il primato di

<sup>25</sup> Si veda R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1984

<sup>26</sup> Il disco, pensato per essere un semplice regalo di compleanno alla madre, conteneva una cover di “My Happiness” e una di “That’s When Your Heartaches Begin”.

piazzamenti considerevoli sia nella classifica r&b, sia in quella c&w, mentre la RCA lo scritturava per la cifra record di 35000 dollari e le sue esibizioni si facevano sempre più frequentemente teatro di manifestazioni incontrollabili di isteria collettiva, che non certo raramente degeneravano in episodi di depravazione e violenza. Nel 1956 Presley firmava il contratto di management con l'arcigno Colonnello Tom Parker, il quale ne avrebbe curato gli affari con spregiudicatezza contribuendo in maniera decisiva al consolidamento della *stardom* dell'artista. Nello stesso anno, oltre a pubblicare singoli dal successo commerciale sbalorditivo ("Heartbreak Hotel" e "Love me Tender", che si aggiudicò il disco d'oro prima ancora di uscire, su tutti), recitava nel primo dei oltre trenta film che lo vedono protagonista (*Love Me Tender*) facendo di Elvis una star del cinema senza eguali<sup>27</sup> nonostante la modestissima qualità artistica delle pellicole. Dopo l'estate dello stesso anno, ben quindici licenze di merchandising a lui legate erano già state registrate e – secondo la ricostruzione di *Variety*<sup>28</sup> – gli utili si sarebbero aggirati intorno ai 40 milioni di dollari: nasceva il moderno music business, nasceva un nuovo feticismo pop. Si concretizzava ancor più crudelmente l'incubo francofortese di un'industria culturale che smette i propri panni demistificatori per indossare quelli della rappresentazione mendace della realtà, della destituzione di senso artistico del mezzo, della promozione di forme primitive di ritualità. In ogni oggetto recante l'immagine di Elvis – destinato al nuovo segmento sociale e in particolare alle adolescenti (uno tra i gadget più caratteristici era un rossetto) – l'elemento artistico sparisce del tutto, assorbito dalla sola forza della manipolazione talismanica dell'immagine.

Una tra le categorie attraverso le quali si è aggomitolato il discorso intorno ai processi di modernizzazione guidati dagli Stati Uniti d'America e del supposto o effettuale imperialismo culturale scaturito dalla predatoria influenza dell'industria dell'intrattenimento statunitense sul resto del mondo occidentale è proprio quella dello studio degli oggetti, del loro valore, della loro estetica e del loro portato simbolico. Ma l'interpretazione di dette dinamiche come frutto della perversa volontà di un potere centralizzato capace di influenzare produttori privati

---

<sup>27</sup> I. Inglis, *Ideology, Trajectory and Stardom: Elvis & the Beatles*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Croatian Musicological Society, Zagabria 1996, p. 57

<sup>28</sup> Cfr. <http://variety.com/2015/music/news/how-elvis-presley-started-a-riot-and-changed-the-music-industry-1201567745/>, consultato il 9.02.2018.

degli oggetti in analisi ha condotto a una sottovalutazione generalizzata della rilevanza degli effetti delle contraddizioni presenti nelle porzioni della società di minor rilievo funzionale. Benché, difatti, non sia sfuggito a tendenziose accuse di razzismo, a Elvis Presley è generalmente riconosciuto un involontario ruolo di collante sociale – cosa già ampiamente analizzata da Michael T. Bertrand<sup>29</sup> –, unico nelle sue dinamiche, osservato persino dal presidente Jimmy Carter nel giorno dell'annuncio della morte dell'artista<sup>30</sup>.

La grande novità del caso Elvis risiede non solo nella portata del fenomeno, ma soprattutto nel fatto che i totem attorno ai quali indistintamente si erano tradizionalmente adunati americani di ogni etnia e condizione sociale, oltre a essere intrisi di una retorica che affondava le proprie radici nell'etica protestante<sup>31</sup>, erano stati sostanzialmente imposti dall'alto. L'archetipo umano cui assurge la figura di Presley – quintessenza del *sogno americano* – rinnega una dimensione simbolica ordita a livello istituzionale con volontà più o meno manifeste di controllo sociale. Si esprime, piuttosto, attraverso modelli comportamentali che hanno la loro origine nel mondo afroamericano quando non proprio in quello africano tribale. È il primato del corpo e del movimento, non più inteso come escapismo esotistico per la classe media come era stato per jazz e swing, ma necessità di massa di abbracciare una disinvoltura nei confronti della carnalità che era tipica della comunità afroamericana ma non ancora di quella dominante.

#### 4. Illusione rivoluzionaria

L'origine del mito popolare moderno dei re nascosti è stata a lungo indagata, e numerosi sono stati i paralleli tracciati tra il comportamento dei popoli nei confronti dei sovrani in epoche preindustriali e quelli riscontrati nel XX secolo. Lo storico francese Yves-Marie Bercé<sup>32</sup> – nell'offrire con apprezzabile acribia analitica una casistica articolata che mette a comparazione i casi dei principi Demetrio in Russia, di Sebastiano di Portogallo e di un folto numero di

<sup>29</sup> Si veda M. T. Bertrand, *Race, Rock, and Elvis*, University of Illinois Press, Champaign 2000

<sup>30</sup> J.J. Arnett, *Adolescence and Emerging Adulthood: A Cultural Approach*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River 2006, p. 400

<sup>31</sup> A. Stephanson, *Manifest Destiny. American Expansion and Empire of Right*, Hill & Wang, New York 1995, pp. 38-44

<sup>32</sup> Si veda Y. Bercé, *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1996

papi, re e imperatori – conclude sostenendo che ciò che lega tutti i casi di messianesimo politico altro non sono che alcune caratteristiche comuni a tutti i popoli del mondo occidentale: l’“avidità di trascendenza” di detti popoli, e la costante ricerca di *principes* dotati di capacità di rispondere del proprio potere con “primitiva semplicità”. Tali due inclinazioni paiono apparentemente confliggere, ma nell’accurata disamina di Bercé sono in realtà strettamente relazionate e concettualmente coerenti l’una all’altra. La teoria trova una propria efficace attualizzazione se immersa nel contesto degli assetti socioculturali di rilievo del *mainstream* dell’antropologia culturale occidentale del secondo dopoguerra. Corrobora, tra l’altro, tutte le tesi andatesi dipanando nel corso della presente dissertazione, aprendo a suggestive riflessioni relativamente alla lettura della *Durchschlagskraft* presleyana.

Il dopoguerra americano, da dove si irradiò il mito di Elvis, è un’epoca più che mai caratterizzata dall’affermazione di una cultura di massa concepita e distribuita dall’industria dei consumi. È un’era in cui la mitopoiesi è compiuta solo per mezzo del torchio massmediatico, che dalla spremitura di un concetto mondano e secolare ottiene un siero sacrale. Le icone della cultura pop e dunque della musica pop che ne è, tautologicamente, l’espressione musicale, hanno in sé un carattere innanzitutto trascendentale. Trascendono la rigida quotidianità di un’epoca segnata da un grande rilancio occupazionale, e lo fanno mostrando le figure di alcuni individui (le cosiddette *star*) che attraverso il successo dimostrano a una nuova vastissima tribù di “spettatori” i segni della salvezza divina, ossessione dell’America protestante. Elvis Presley risponde, con la propria sagoma, con la grana della propria voce, con le proprie movenze, con i propri vezzi, a un’avidità di trascendenza collettiva. Allo stesso tempo, è una figura segnata da una “primitiva semplicità”. Il solo movimento del bacino suggerisce sfrontatamente un ritorno a un primitivismo motorio, noncurante delle sovrastrutture della pudicizia. Ed Elvis Presley si presenta, nella sua eccezionalità, come un uomo semplice. Prima di acquisire la propria *stardom*, la sua professione era quella di camionista, altro mito stereotipico statunitense, denso di metafore che hanno a che fare con l’atto del percorrere delle strade e con quello di veicolare scambi di beni, e dunque di essere metonimia del commercio che è alla base

dell'impero americano. Anche la musica rock and roll attraverso la quale si esprimeva è, se paragonata ad esempio al jazz (altro grande fenomeno culturale e musicale di ascendenza afroamericana), una musica semplice nel suo impianto armonico e melodico, vibrante di una carica istintuale e primordiale. Il passaggio di Presley da irriverente scapestrato di provincia a bravo ragazzo prodigioso fu fulmineo, e nel cuore dei fruitori della sua musica e degli spettatori della sua immagine riuscirono a far breccia – ancor più di quel movimento allusivo – la diligenza con la quale affrontò il servizio di leva, o la duttilità dimostrata nel passaggio dalla “musica del diavolo” a una più rassicurante forma di canzone. Elvis fu un re “buono” e moderato, che seppe imporre la propria egemonia mediante la sofisticazione estrinseca di tendenze idiosincratice serpeggianti nel sottobosco non teletrasmesso della società americana. Da qui deriva l'impossibilità di immaginarlo morto e la necessità di invocarne la presenza, così come si invocava quella dei sovrani nei tempi di crisi, per risanare fratture sociali mediante un'illusione rivoluzionaria.

Nel mito di Elvis Presley è rappresentato – in definitiva – uno status quo, non un moto destabilizzante, che l'*establishment* non era in grado di riconoscere e che attraverso il traino della cultura pop è riuscito a imporsi, suggerendo un modello capace di superare contraddizioni sociali con un approccio disimpegnato, quasi ricreativo, che si esprime attraverso un feticismo specifico fondando nuove forme di messianesimo.

### Riferimenti bibliografici

- AAVV, *100 anni di Jazz. La creatività estemporanea*, Skira, Milano 2017
- AAVV, *Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1957*, United States Census Bureau, Suitland 1975
- Arnett, J.J., *Adolescence and Emerging Adulthood: A Cultural Approach*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River 2006
- Barthes, R., *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1984
- Bennett, A., *Rock and popular music: politics, policies, institutions*, Routledge, Londra 1993
- Bercé, Y., *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1996
- Bernstein, I., *Promises Kept: John F. Kennedy's New Frontier*, Oxford University Press, Oxford 1991

- Bertrand, M. T. , *Race, Rock, and Elvis*, University of Illinois Press, Champaign 2000
- Bloch, M., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Einaudi, Torino 1973
- Bordowitz, H., *Turning Points in Rock and Roll*, Citadel Press, New York 2004
- Browne, R. B., *Ordinary Reactions to Extraordinary Events*, Popular Press, Madison 2006
- Chafe, W., *The Unfinished Journey, America Since World War II*, Oxford University Press, Oxford 1986
- Fabbri, F., *Around the Clock. Breve storia della popular music*, UTET, Torino 2008
- Frow, J., «*Is Elvis a God?*», *International Journal of Cultural Studies*, 1 (2), SAGE, Thousand Oaks, 1998
- Gans, E., *The Youth Culture. Fifty Years Later*, *Chronicles of Love and Resentment*, No. 297, 2004
- Girard, R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, Parigi 1961
- Guralnick, P., *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*, Little, Brown & Company, Boston 1994
- Guralnick, P., *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*, Little, Brown & Company, Boston 1999
- Harrison, T., *Elvis People: the Cult of the King*, Fount, Londra 1992
- Hollow, M., *The Age of Affluence Revisited: Council Estates and Consumer Society in Britain, 1950-70*, *Journal of Consumer Culture*, SAGE, Thousand Oaks 2014
- Hazard-Gordon, K., *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Temple University Press, Philadelphia 1990
- Hunt, C.L., Horton, P.B., *Sociology. 3rd Edition*, McGraw-Hill Education, New York 1972
- Inglis, I., *Ideology, Trajectory and Stardom: Elvis & the Beatles*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatian Musicological Society, Zagabria 1996
- Lomax, A., *Selected Writings. 1934-1997*, Routledge, Londra 2004
- Simmel, G., *Il conflitto della civiltà moderna*, SE, Milano 2008
- Simpson, P., *Guida completa a Elvis Presley*, Antonio Vallardi Editore, Milano 2004
- Stephanson, A., *Manifest Destiny. American Expansion and Empire of Right*, Hill & Wang, New York 1995
- Stromberg, P., *Elvis Alive? The Ideology of American Consumerism*, *Journal of Popular Culture*, Wiley Periodicals, Hoboken 1990
- Tillery, G., *The Seeker King: A Spiritual Biography of Elvis Presley*, Quest Books, Wheaton 2013