

GIAN LUIGI CORINTO<sup>1</sup>

## LILI MARLENE: UNA CANZONE RUBATA AL NEMICO DIVENUTA BALLATA POPOLARE CONTRO LA GUERRA

“La politica può essere dominata e nazionalizzata, ma le canzoni scavalcano i confini. E sarebbe divertente se, dopo tutto il caos e gli Heil!, tutte le marce e l’indottrinamento, l’unico contributo dato dai nazisti al mondo fosse *Lili Marleen*.” (John Steinbeck, 2011)

### 1. Introduzione

La canzone *Lili Marlene* è stata cantata durante la Seconda guerra mondiale dai soldati di entrambi gli schieramenti, superando i confini, le divisioni belliche e identitarie. La sua storia è però molto complessa e sottende il confronto geopolitico tra gli stati belligeranti e la diversità della “guerra dei fanti” da quella delle gerarchie militari e politiche. Le vicende che l’hanno portata al successo largo e duraturo, fino a trasformarla in una ballata popolare contro la retorica della guerra, non sono sempre riconducibili all’unione tra popoli costretti allo scontro né completamente separabili dalla propaganda bellica. Sull’originale testo poetico è stata composta una canzone della nostalgia, di ricordo delle cose lasciate a casa, di struggimento individuale di fronte al dovere collettivo di fare la guerra. In seguito è stata usata come sberleffo contro i tedeschi a cui gli alleati rubavano sia la canzone sia la donna *Lili*, come strumento di propaganda antinazista, perfino come canzone che i soldati inglesi “imboscati” sul fronte italiano cantavano contro i politici di Londra, che li paragonavano ai “coraggiosi” che rischiavano molto di più sbarcando sulle spiagge della Normandia.

*Lili Marlene*, attraverso le sue molteplici versioni, testimonia come i popoli possono fare proprio un testo e una musica per manifestare la ribellione contro i regimi (propri e altrui) e il sacrificio inutile della guerra in nome di ideali imposti dalle classi egemoni.

Una canzone può essere metafora di altre cose, persone e fatti. Alcune, e *Lili Marlene* è senza dubbio una di queste, sono in grado di sintetizzare la complessità della storia e della geopolitica del XX secolo. *Lili Marlene* è poi in grado di rappresentare il contrasto sofferente tra spazi domestici e spazi politici.

Oltre a una serie molto ampia di studi scientifici e una grande attenzione mediatica, la canzone ha meritato anche una “biografia”, secondo il titolo della traduzione inglese, *Lili Marlene: The Biography of a Song* (Rose, 2013), del libro di Rosa Sala Rose (2008), *Lili Marleen: canción de amor y muerte*. Una vita può essere molto complicata e contraddittoria, e ripercorrere le vicende biografiche della canzone *Lili Marlene* (*Lili Marleen* nella grafia tedesca) consente di analizzare fenomeni complessi che coinvolgono persone appartenenti a categorie sociali diverse e/o a luoghi distanti. La canzone viaggiando sulle onde radio superava i fronti militari, ma la propaganda incrociata dei nazisti e degli alleati non si fece scrupolo di contrastare o di usare l’adesione popolare alla canzone per scopi bellici. Il successo di *Lili Marlene* presso le truppe di entrambi i fronti (un’umanità unica divisa dalle ideologie egemoni) e soprattutto

---

<sup>1</sup> Università degli Studi di Macerata, Sezione Ambiente e Territorio, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo.

la reale appropriazione popolare attraverso le versioni parodistiche ne hanno fatto una ballata contro l'inutilità della guerra.

I due paragrafi seguenti trattano rispettivamente la storia della canzone e le relazioni tra propaganda, *Lebensraum* e radio. Il paragrafo 4 tratta come i possibili nessi tra casa, nostalgia, egemonia, teorizzati da diversi geografi, possano servire all'interpretazione del senso dato dalla cultura popolare alla canzone *Lili Marlene* e a spiegarne la diffusione. L'ultimo traccia qualche considerazione di sintesi e indica i possibili approfondimenti futuri.

## 2. L'inizio della storia e il successo della canzone

Nel 1915, il poeta Hans Leip (22 settembre 1893-6 giugno 1983) ebbe l'ispirazione per una poesia dedicata alla solitudine di un soldato durante la guardia. Al rientro dal proprio turno, scrisse *La canzone di una giovane sentinella*, mescolando nei versi il nome della nipote della propria padrona di casa e quello di una ragazza incontrata in una galleria d'arte (Murdoch, 2002). La poesia rimase nel cassetto del poeta per venti anni, dopo i quali l'autore ne rivide il testo per la pubblicazione. Il compositore Norbert Schulze, che musicava film di propaganda nazista, ne fece una canzone per la cantante di cabaret Lale Andersen che la registrò nel 1938 con il titolo di *La canzone della sentinella (Lied eines Wachposten)*. La prima trasmissione radiofonica avvenne nello stesso anno, ma proprio il giorno 10 novembre, la Notte dei cristalli (*Kristallnacht*) e dei pogrom antisemiti (Steinweis, 2009). L'ascolto radiofonico dovette essere scarso. Non di meno, Joseph Goebbels, ministro della propaganda, ne impose la censura perché disfattista in quanto descriveva la poco militaresca nostalgia di un soldato per la casa e la ragazza amata (Mezger, 1975).

Nel 1941, nella Jugoslavia occupata dai tedeschi, la stazione radiofonica militare di Belgrado trasmetteva notizie alle forze di aviazione e all'*Afrika Korps* di Erwin Rommel. Il direttore della *Soldatensender Belgrad*, il tenente Karl-Heinz Reintgen, avendo a disposizione pochi dischi a causa di un incendio del magazzino e per far piacere a un amico in Africa, eluse il divieto di trasmissione per la prima volta il 18 agosto 1941. La canzone fu subito amata dai soldati, dei quali evidentemente rispecchiava l'umore, che la ribattezzarono *Lili Marlene*.

Il fatto che il maresciallo Erwin Rommel pretendesse che la canzone fosse messa in onda nonostante la censura dà spazio a due possibili interpretazioni. Da un lato, il comandante intendeva curare il morale dei propri soldati schierati nel teatro di guerra africano (Fennel, 2011), dall'altro, voleva distinguersi dai politici nazisti e non militari che stavano a Berlino. Del resto, la leadership carismatica di Hitler causava una spasmodica lotta tra i politici più influenti: «Martin Borman, Goebbels, Himmler, and Speer – erano tutti in guerra l'uno contro l'altro. Ciascuno cercava di aumentare la propria autorità a spese degli altri» (Epstein, 2015, p. 203, traduzione mia). Rommel era intoccabile per i successi militari, glorificati dalla stessa propaganda nazista e riconosciuti anche dagli avversari (Fennel, 2011) e ogni tentativo di Goebbels di bandire la canzone perché disfattista fallì (Mezger 1975).

Nel 1943, l'attrice Marlene Dietrich registrò la sua versione in lingua tedesca, struggente nell'interpretazione e del tutto diversa per tempo e tono di esecuzione. Se la versione della Anderson aveva ancora il ritmo di una marcia militare, con uno squillo introduttivo di tromba che richiamava il soldato in caserma, quella della Dietrich, più per l'atmosfera resa che per le parole quasi intatte, divenne una canzone di propaganda antinazista (Central Intelligence Agency, 2008). La Dietrich, nata a Berlino e cittadina americana dal 1937, registrò anche una versione in lingua inglese e dal 1944, per tre anni, intrattenne con i propri spettacoli di cabaret le truppe in Nord Africa, Sicilia, Italia, Alaska, Groenlandia, Islanda e Inghilterra (Winkler, 2013).

### 3. Propaganda, Lebensraum e radio

La conquista dello “spazio vitale” da parte del regime nazista era affidata sia alle truppe schierate nei teatri di guerra sia alla propaganda di Joseph Goebbels. Il ministro teneva sotto stretto controllo ogni forma di comunicazione e cercò risolutamente di censurare *Lili Marlene*, giudicando pericolosa la nostalgia di un soldato per la casa e la ragazza amata. *Lili Marlene* metteva a nudo anche le divisioni interne al regime, come nella già ricordata divisione tra Goebbels e Rommel, il primo contrario, il secondo favorevole alla messa in onda della canzone da parte di una radio militare.

Il concetto nazista di *Lebensraum*, ripreso dalle idee di Frederick Ratzel, giustificava l’espansionismo territoriale della Germania verso l’intera Mitteleuropa (Agnew and Crobridge, 2002) e traeva origine dalla presunta scientificità della teoria dei “confini naturali” di una nazione (Smith, 1980). Dopo la nomina di Adolf Hitler come Cancelliere della Germania il 30 gennaio 1933, il Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP*) divenne rapidamente la forza dominante nel Governo. Le idee di Hitler su come rafforzare il potere usando il Ministero della Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) erano molto nette. Il ministero avrebbe controllato l’intera rete dei media nazionali e favorito la produzione di film come “Il trionfo delle volontà” (*Triumph des Willens*) scritto, diretto e prodotto dalla regista Leni Riefenstahl (1935). Inoltre, andava producendo alacremente pubblicazioni, poster, trasmissioni radio, libri per l’infanzia e ogni altro mezzo capace di diffondere il messaggio del Führer alla nazione tedesca. Adolf Hitler aveva esposto le proprie idee nel suo *Mein Kampf*, ritenendo che uno dei motivi della sconfitta nella Prima guerra mondiale fosse proprio il fallimento della propaganda, che invece gli Alleati avevano usato efficacemente (Hitler, 1999).

La ricetta per rimediare era questa. I media avrebbero diffuso messaggi con concetti semplici, come “libertà” e “vittoria”, facilmente comprensibili dalle masse popolari e capaci di demonizzare i nemici dello “spazio vitale” della nazione tedesca e quindi indurre una lealtà sincera verso Hitler. La riproduzione ossessiva del volto del *Reich* come guida strategica e invincibile avrebbe preparato il popolo alla guerra, usando uno slogan semplice: Un Popolo, un Impero, un Capo (*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*) (Mosse, 1979).

Adena *et al.* (2015) hanno dedicato una specifica attenzione al ruolo della radio nella formazione e nel consolidamento del potere dei nazisti. Il sostegno radiofonico al regime di Weimar fu rovesciato durante la campagna elettorale successiva alla nomina di Hitler come Cancelliere con una serie di trasmissioni filonaziste e fortemente antisemite (Adena *et al.*, 2015). A tale scopo, Goebbels fece produrre appositamente il “ricevitore del popolo” (*Volksempfänger*), un apparecchio radiofonico a basso costo (Goebbels, 1999).

Conoscendo bene il potere dei *mass media*, appare ovvia la sua drastica contrarietà alla canzone *Lili Marlene*, che poteva minare il morale delle truppe. Sull’altro fronte la diffidenza non era inferiore, visto che le autorità britanniche temevano la popolarità di una canzone tedesca comunque trasmessa da una radio militare nemica. L’espedito iniziale di ridurre l’impatto culturale fu la traduzione in lingua inglese, prima ancora di comprendere il potenziale antinazista della canzone (Hieble, 1947), che aveva radici molto più profonde nella disillusione provata da chi moriva in trincea nei confronti di chi dava ordini dagli uffici di Berlino.

### 4. Casa, nostalgia, egemonia e geografia

Ognuna delle versioni di *Lili Marlene* nelle quasi cinquanta lingue in cui è stata tradotta testimonia la progressiva appropriazione della canzone da parte della cultura popolare. Ma sono soprattutto le parodie che dimostrano la vera mutazione da canzone di successo in ballata popolare. Il sito Internet

*Canzoni contro la guerra* (s.d.) raccoglie 42 versioni e 11 parodie in diverse lingue. Le parodie sono versioni più o meno ufficiali con testi sia filonazisti sia antinazisti o contro la guerra. Secondo la visione gramsciana della cultura folk, tali versioni sono “canti popolari” perché ciò che li contraddistingue, «nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l’origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto colla società ufficiale: in ciò e solo in ciò è da ricercare la collettività del canto popolare, e del popolo stesso» (Gramsci, 2012).

Quello che nella *Lili Marlene* originale è la nostalgia della sentinella per la ragazza incontrata sotto il cono di luce di un lampione (uno spazio intimo), in molte versioni diventa chiaramente la nostalgia della casa e degli affetti domestici, di fronte ai quali lo “spazio vitale”, per la cui conquista la *Geopolitik* imponeva di fare la guerra, perde di significato.

La casa è un luogo delle emozioni localizzato in uno spazio immaginario, teatro delle esperienze quotidiane dove la vita domestica, senza dubbio, convive con il senso di appartenere al mondo (Bachelard, 1994). Le esperienze casalinghe possono essere contrastanti, ma in ogni caso costituiscono il cuore della vita umana e le geografie della casa coprono la memoria del passato, la vita presente, i sogni e le paure per il futuro e sono immaginate e materializzate sia nella scala domestica che in quella globale (Blunt and Dowling, 2006). Il senso della casa è il più emozionale dei concetti geografici, intimamente connesso con quelli del sé, di famiglia, di nazione, di senso del luogo e di responsabilità verso chi condivide lo stesso luogo di vita (Duncan and Lambert, 2004). La casa non è solo il rifugio materiale per la vita quotidiana, ma il luogo dove si formano le connessioni tra questa e le istanze civili e politiche della vita pubblica. Nella casa, la sfera privata non è impermeabile a quella pubblica: dentro le sue mura si forma l’orientamento verso i valori fondamentali dell’esistenza umana (Bachelard, 1994). Le posizioni della geografia femminista (nera e bianca) (Hooks, 1991; Young, 1997) e postcoloniale (Blunt and McEwan, 2002; Pratt, 2007), che affrontano criticamente gli aspetti relativi al potere nelle relazioni casa-genere e casa-nazione-impero, rafforzano la centralità della casa come luogo dove potere e resistenza si confrontano e si mescolano con i temi dell’appartenenza e dell’identità in scale crescenti di analisi geografica.

I sentimenti popolari appartengono contemporaneamente alla casa e alla sfera pubblica e trovano nella ballata una forma espressiva particolarmente consona a sentimenti diversi, complessi e talora contrastanti, specialmente in tempi di guerra (Gramsci, 2011; Henderson and Finlay, 2004). *Lili Marlene* è stata senza dubbio ascoltata e cantata dai soldati per esprimere un sentimento diffuso di nostalgia per la casa lontana e gli affetti distanti. Ma è stata usata anche in altro modo, come preda di guerra e forma di protesta contro le gerarchie sociali e militari.

La descrizione della canzone come preda di guerra si deve alla narrazione di Alex Bowlby, soldato prima in Africa e poi in Italia del Terzo Battaglione dell’Ottava Armata britannica: «durante le prime tre settimane di maggio il battaglione si preparò a entrare in azione sul fronte Adriatico. Il plotone aveva il proprio repertorio di canzoni, *Lili Marlene* era sempre in prima fila. Nel deserto, il battaglione, insieme ad altre unità dell’Ottava divisione, aveva preso l’abitudine di usare le armi prese ai tedeschi contro i loro ex proprietari, mangiando ogni razione alimentare tedesca che veniva sottomano e cantando *Lili Marlene*. C’è una profonda soddisfazione a catturare una canzone, specialmente quando tratta di una ragazza. Al contrario di qualche altro che la cantava in inglese, lasciando traboccare i sentimenti, il battaglione aveva affidato a *Lili* un compito preciso. Avevano tolto via ogni sentimentalismo per trasformarla in una ragazza molto provocante» (Bowley, p. 12, traduzione mia).

L’esempio di trasformazione di *Lili Marlene* in ballata di protesta contro la propria classe politica si trae invece dalla raccolta di canti contro la guerra del poeta scozzese Hamish Henderson (Larrissy, 2015). Henderson raccoglie il testo satirico, adattato sulla musica di *Lili Marlene*, della “La ballata degli imboscati del D-Day” (*The Ballad of the D-Day Dodgers*) attribuito al soldato Harry Pynn, di stanza in Italia. La ballata era una risposta ironica al commento attribuito all’aristocratica Lady Astor sulla “bella

vita" delle truppe in Italia in confronto ai militari che sbarcavano in Normandia durante il D-Day (Palmer, 2009). La prima e le ultime due strofe, nella traduzione di Mereu e Micozzi (s. d.) del testo inglese raccolto da Henderson, recitano così:

Siamo noi gli imboscati del D-Day, noi qui in Italia  
 Non facciamo che trincare e godercela  
 A spese dell'Ottava Armata e dei suoi carri armati.  
 Ce la spassiamo a Roma cogli Americani.  
 Siamo gli imboscati del D-Day, lontano in Italia.  
 [...]
   
 Carissima Lady Astor, lei crede di saper tutto,  
 Da quella sua piattaforma blatera di patriottismo.  
 Di lei, a cui l'Inghilterra tanto tiene,  
 Noi pensiamo che dica stronzate.  
 E siamo noi, gli imboscati, a dirle questo dalla lontana Italia.

Guardi tra quelle montagne, nel fango, sotto la pioggia,  
 Lì troverà le croci (alcune senza nemmeno il nome).  
 Lavoro, sofferenza, tristezza sono finiti per loro,  
 Quei ragazzi ora dormono sotto terra,  
 Sono loro gli imboscati che rimarranno per sempre in Italia

### *Conclusioni*

L'analisi del successo e dell'appropriazione popolare della canzone tedesca *Lili Marlene*, reso dirompente dalle traduzioni e dalle parodie in moltissime lingue, consente un'interpretazione secondo l'analisi geografica dei rapporti tra gli spazi intimi/familiari e lo spazio geopolitico immaginato dalle classi egemoni. Appare possibile e fertile vedere la diversità dello spazio sentimentale, delimitato dal cono di luce di un lampione entro il quale un uomo e una donna si incontrano nei versi di una canzone, dal cosiddetto spazio vitale (*Lebensraum*), reclamato dall'espansionismo geopolitico della Germania nazista all'inizio del XX secolo. Un giovane uomo e una ragazza in convegno d'amore, durante il quale i corpi si cercano e si avvicinano, possono immaginare di costruire la propria casa, tra le cui mura definire istanze di vita sociale per sé e per i figli. Il distacco forzato dei corpi causa il nascere di sentimenti di nostalgia verso il luogo di origine, più la casa che non la patria. La Seconda guerra mondiale portò i soldati lontano da casa, in un teatro di guerra globale e, sparpagliandoli nei molti fronti regionali, li separò dagli affetti domestici il cui ricordo era invece un elemento unificante per chi si trovava al fronte. L'umanità in guerra scopriva di essere stata divisa da indottrinamenti propagandistici che promettevano un futuro migliore, del tutto smentito dall'esperienza quotidiana della trincea. La dimensione mondiale dei teatri bellici è troppo grande per un solo soldato, che desidera solo ritornare e riposare in cerca di pace tra le braccia della sua *Lili Marlene*.

La *Geopolitik* risultò presto un'etichetta infamante per l'ideologia nazista, nonostante l'indottrinamento di massa serrato e razzista, condotto prima e durante il conflitto da Goebbels sia verso il fronte occidentale, popolato da ricchi debosciati, ubriachi e grassi, sia verso quello orientale, dove ebrei e bolscevichi sarebbero stati spazzati via facilmente perché esseri subumani, intellettualmente, militarmente e geneticamente inferiori. Una canzone può essere molto più forte di un ministro della propaganda, specialmente se oltre al sostegno di una diva come Marlene Dietrich, nata a Berlino ma cittadina americana, dietro a testo e musica si adombrano i sentimenti di milioni di persone in cerca di libertà e giu-

stizia invece che di libertà e vittoria, i semplici concetti che Hitler raccomandava di ripetere ossessivamente.

### *Riferimenti bibliografici*

- Adena, M., Enikolopov, R., Petrova, M., Santarosa, V. & Zhuravskaya, E., (2015), "Radio and the Rise of The Nazis in Prewar Germany", *Q J Econ* 2015; 130, 4, pp. 1885-1939.
- Agnew, J. & Crobridge, S., (2002), *Mastering space: hegemony, territory and international political economy*, Abingdon, UK, Routledge.
- Bachelard, G., (1994), *The Poetics of Space*, Boston, Beacon.
- Bowlby, A., (1969), *Recollections of Rifleman Bow*, London, Leo Cooper.
- Blunt, A. & Dowling, R., (2006), *Home*, Abingdon, UK, Routledge.
- Blunt, A. & McEwan, C., (2002), *Postcolonial geographies*, New York and London, Continuum.
- Duncan, J.S. & Lambert, D., (2004), "Landscapes of home", *A companion to cultural geography*, 382-403.
- Ebert, R., (1981), "Lili Marlen", *Reviews*, <http://www.rogerebert.com/reviews/lili-marleen-1981>, data ultimo accesso (ultimo accesso 15/05/2017).
- Epstein, C.A., (2015), *Nazi Germany: Confronting the Myths*, NYC, John Wiley & Sons Ltd.
- Fennel, J., (2011), *Combat and Morale in the North African Campaign – The Eighth Army and the Path to El Alamein*, Cambridge University Press.
- Gramsci, A., (2012), *Quaderno 5*. In: AA. VV. (eds), *Antonio Gramsci. Antologia*, 263, Roma, Editori Riuniti, University Press.
- Gibson, S. & Mollan, S., (2016), *Representations of peace and conflict*, Berli, Springer.
- Henderson, H. & Finlay, A., (2004), *Alias MacAlias: writings on songs, folk and literature*, Edinburgh, UK, Polygon.
- Hieble, J., (1947), "Lily Marlene. A Study of A Modern Song", *The Modern Language Journal*, 31, 1, pp. 30-34.
- Hitler, A., (1999), *Mein Kampf*, New York, Houghton Mifflin.
- Hooks, B., (1991), "Theory as liberatory practice", *Yale JL & Feminism*, 4, 1.
- Jones, J.B., (2006), *The songs that fought the war: Popular music and the home front, 1939-1945*. Hannover and London, UPNE.
- Larrissy, E., (2015), *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Leibovitz, L. (2013), *Aliya: Three Generations of American-Jewish Immigration to Israel*, St. Martin's Press, New York.
- Mezger, W., (1975), *Schlager: Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tubinga.
- Mosse, G.L., (1979), *Ein Volk, ein Reich, ein Führer: die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus*, Athenäum-Verlag, Berlin.
- Murdoch, B., (2002), *Fighting Songs and Warring Words: Popular lyrics of two world wars*, Routledge, London, UK.
- Riva, J.D. & Stern, G., (2006), *A Woman at War: Marlene Dietrich Remembered*, Wayne State University Press, Detroit, MI.
- Rose, R.S., (2008), *Lili Marleen: canción de amor y muerte*, Barcelona, SP, Global Rhythm Press.
- Palmer, R., (2009), "Hamish Henderson: A Biography, 1: The Making of the Poet (1919-1953)", *Folk Music Journal*, 9, 4, pp. 633-637.
- Scott, P., (1997), *Hamish Henderson: the Desert War, Italy, and Scottish Poetry. An Exhibit from the G. Ross Roy Collectio in the Granireville Room, Thomas Cooper Library, University of South Carolina Libraries, Columbia, SC.*

- Smith, W.D., (1980), "Friedrich Ratzel and the origins of Lebensraum", *German Studies Review*, 3, 1, pp. 51-68.
- Steinbeck, J., (2011), *C'era una volta una guerra*, traduzione S.C. Perroni, Milano, Bompiani.
- Steinweis, A.E., (2009), *Kristallnacht 1938*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Young, I.M., (1997), "Feminism and the public sphere", *Constellations*, 3, 3, pp.340-363.
- Winkler, S., (2013), *The Music of World War II: War Songs and Their Stories*, Merriam Press, Bennington, VR.

### **Sitografia**

- Central Intelligence Agency, (2008), "A Look Back...Marlene Dietrich: Singing for a Cause", *News & Information*, <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2008-featured-story-archive/marlene-dietrich.html>, data dell'ultimo accesso (ultimo accesso 21/05/2017).
- Canzoni contro la guerra, (s.d.), *Lili Marleen [Lied eines jungen Wachtpostens]*, Hans Leip, <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=1600> (ultimo accesso 15/05/2017).
- Goebbels, J., (1999), "The Radio as the Eight Great Power", *German Propaganda Archive*, <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/goeb56.htm> (ultimo accesso 15/05/2017).
- Mereu, P. & Micozzi, A., "La ballata degli imboscanti del D-Day (tune lili marlene)", *Hamish Henderson Folk Club*, [http://www.hhfolkclub.org/hh\\_canzoni.htm](http://www.hhfolkclub.org/hh_canzoni.htm) (ultimo accesso 15/05/2017).
- Rose, R.S., (2013), "Lili Marlene: The Biography of a Song", *Mylibreto*, [http://www.mylibreto.com/books/en\\_lili-marlene-song-sala-rose-world-war-II-soldiers-third-reich.html](http://www.mylibreto.com/books/en_lili-marlene-song-sala-rose-world-war-II-soldiers-third-reich.html) (ultimo accesso 15/05/2017).
- Riefenstahl, L., (1935), *Trionfo delle volontà* (Triumph des Willens), Internet Movie Data Base – IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0025913/> (ultimo accesso 13/01/2017).