

# La storia che si riflette in una canzone: il caso *Lili Marleen*

WILHELM SCHEPPING\*

IL DE MARTINO  
8 / 98

SAGGI

## Premessa

Nella riunione di lavoro della DGV – la commissione di ricerca sul canto, la danza e la musica presieduta fino al 1982 da Ernst Klusen a Brema – tenutasi nel 1978, accennai per la prima volta all'importanza che *Lili Marleen* riveste per la ricerca sulla canzone (Schepping 1979, 75ss.) e illustrai anche l'importante effetto che i media elettronici possono avere sulla ricezione di una canzone e sul modo di cantarla. Al contempo *Lili Marleen* costituisce un esempio dell'enorme importanza che una canzone può rivestire nella vita di determinate persone e dell'influenza che può avere su di essa e sul periodo storico, come testimonia del resto anche un fatto accaduto tempo addietro in Jugoslavia, cioè l'arresto, l'espulsione e la multa, nell'estate del 1978, di nove campeggiatori austriaci, perché insieme ad alcuni canadesi avevano intonato questa canzone, condannata come «nazista», in un caffè sull'isola di Korcula.

Un anno più tardi ripresi questo tema (Schepping 1979, «Ad marginem») per dimostrare, sulla base di alcuni documenti riguardanti l'influenza che *Lili Marleen* ebbe nell'Europa del tempo di guerra e in quella postbellica, la necessità di indirizzare la ricerca sul canto dalla «monografia della canzone» di vecchio stampo al nuovo genere di «biografia della canzone», intesa come registrazione della *vita* della canzone, ossia delle relazioni esistenti fra di essa, determinati individui e la storia. In quella occasione si accennò anche alla necessità di un aggiornamento permanente di tali «biografie», necessità derivante dal fatto che la vita di una canzone, la sua esistenza, può in teoria proseguire all'infinito e, quindi, possono emergere continuamente nuovi dati e fatti attinenti alla sua storia, la scoperta dei quali – come accade in parte anche in questo scritto – è dovuta più al caso che a ricerche sistematiche.

Nello scritto che segue si vuol fare un passo per adempiere a questa esigenza di aggiornamento con *Lili Marleen*, dato che nel frattempo su questa canzone – che Paul Carell («Spiegel» IV, 173) ha classificato (a ragione, ma in modo troppo limitato da un punto di vista storico) come un

pezzo di storia della seconda guerra mondiale – sono emersi ulteriori dati ed eventi rivelatori, per cui vale la pena di trarre un primo bilancio allo scopo di documentare, ove necessario includendo i più importanti elementi citati in entrambi i precedenti contributi, con quanta forza la storia (e per storia si intende anche il fare, il sentire e il pensare degli uomini e dei popoli, oltre alle loro vicende temporali e ai loro destini), si può riflettere in una canzone.

Perché, però, tutto questo in una pubblicazione in onore di Ernst Klusen? Perché anche lui è stato un testimone della storia della vita di questa canzone, conosciuta in tutto il mondo da oltre quarant'anni e cantata milioni di volte. La sua stessa biografia si interseca inevitabilmente con quella di *Lili Marleen*. Inoltre, mi sembra ancora più importante che solo la nuova delimitazione dell'ambito oggettivo della ricerca sul canto popolare fatta da Ernst Klusen, rimuovendo tabù tradizionali, ha reso possibile nella nostra disciplina che lo sguardo si potesse volgere verso la necessità di accogliere imparzialmente nella nostra osservazione, raccolta, documentazione e indagine la *totalità delle canzoni circolanti d'uso profano* (Klusen 1974, 10), ciò che ha permesso che anche *Lili Marleen* venisse promossa a oggetto di indagine non solo legittimo per la nostra disciplina ma, sulla base dei dati specifici attinenti proprio al caso *Lili Marleen*, indispensabile.

### 1. Per una genesi di «Lili Marleen»

Il testo di *Lili Marleen*, canzone che accompagnava la ritirata serale dei soldati tedeschi, fu composto nel 1915 dal poeta Hans Leip (1893-1983) – ventunenne fuciliere della guardia durante la prima guerra mondiale – a suo dire dopo avere concluso un turno di guardia davanti alla caserma in cui prestava servizio a Berlino (Leip 1950). Ampliato di due strofe il testo comparve nel 1937 nell'antologia poetica *Die kleine Harfenorgel*. Una prima versione musicale, dovuta a Rudolf Zink, allievo di Hindemith, venne cantata già nel 1935 dalla cantante Lale Andersen (che si era data solo per questo spettacolo il nome di Liselott Wilke) nel cabaret *Simplizissimus* di Schwabing [quartiere di Monaco] (Mezger 1975, 135). In realtà il nome della cantante, in seguito al suo matrimonio con il famoso pittore Paul Ernst Wilke (nome d'arte: Paul Ernst), era Elisabeth Carlotta Helena Eulalia Wilke, nata Bunterberg; solo nel 1934 assunse il nome d'arte definitivo di Lale Andersen, tratto dal cognome di un ramo secondario della famiglia e dal soprannome che aveva da bambina, «Lala» (Andersen 1972, 121; Magnus 1981, 59). Lei stessa ha raccontato, sin nei particolari, la movimentata storia della sua vita e della canzone nella sua autobiografia, in parte esageratamente romanzata – in seguito verificata nei dettagli, corretta, precisata e completata dalla figlia Litta Magnus Andersen (Magnus

1981) - ma che è il testo che contiene le informazioni più veritiere riguardo alla biografia della canzone e che è stato di particolare aiuto per il presente contributo.

IL DE MARTINO  
8 / 98

## 2. «Lili Marleen» nuovamente musicata

SAGGI

La prima versione della canzone ebbe scarso successo. Lo stesso accade, inizialmente, anche per la nuova versione del 1937, opera dell'allora ventiseienne Norbert Schultze (Magnus 1981, 140). Anche questa versione fu proposta da Lale Andersen, nel 1939, a Berlino, nel *Kabarett der Komiker* e da lei incisa in disco nel 1939 per la Electrola con lo stesso arrangiamento (v. *Wunschkonzert*) e con il titolo *Canzone di una giovane sentinella*. Però il disco non ebbe allora un particolare successo.

### Lili Marleen (1)

1. Vor (2) der Kaserne,  
Vor dem großen Tor  
stand eine Laterne  
und steht sie noch davor,  
so woll'n wir da uns (3) wiedersehn,  
bei der Laterne woll'n wir stehn  
wie einst Lili Marleen,  
wie einst Lili Marleen.
2. Unsre beiden Schatten  
sah'n (4) wie einer aus.  
Daß wir so lieb uns hatten,  
das sah man gleich daraus.  
Und alle Leute soll'n es sehn,  
wenn wir bei der Laterne stehn  
wie einst Lili Marleen,  
wie einst Lili Marleen.
3. Schon rief der Posten,  
sie bliesen (5) Zapfenstreich,  
es kann drei Tage kosten.  
Kam'rad, ich komm ja gleich! (6)  
Da sagten wir auf Wiedersehn.  
Wie gerne würd' (7) ich mit dir gehn,  
mit dir, Lili Marleen,  
mit dir, Lili Marleen.

4. Deine Schritte kennt sie,  
deinen schönen <sup>(8)</sup> Gang,  
alle Abend brennt sie,  
doch mich vergaß sie lang.  
Und sollte mir ein Leid geschehn,  
wer wird bei der Laterne stehn,  
mit dir, Lili Marleen,  
mit dir, Lili Marleen.

5. Aus dem stillen Raume,  
aus der Erde Grund  
Hebt mich wie im Traume  
dein verliebter Mund.  
Wenn sich die späten Nebel drehn,  
werd' ich bei der Laterne stehn,  
wie einst Lili Marleen,  
wie einst Lili Marleen.



(Traduzione: Davanti alla caserma, / di fronte alla torre maggiore / c'era un lampione / ed è ancora là. / Così vogliamo rivederci / vogliamo stare accanto al lampione / come una volta Lili Marleen. // Le nostre due ombre / sembravano una sola. / Che ci amavamo così tanto / lo si vedeva bene. / E tutti dovrebbero vedere / quando stiamo accanto al lampione / come una volta Lili Marleen. // Chiama già la sentinella / suonano la ritirata, / può costarti tre giorni, / camerata arrivo! / Così ci dicevamo arriverci / come vorrei venire con te / con te, Lili Marleen. // I tuoi passi lei li conosce / la tua bella andatura. / Tutte le sere arde, / certo mi ha dimenticato da tempo. / Se mi succedesse qualcosa, / chi starà accanto al lampione, / con te Lili Marleen. // Dal

silenzio che mi circonda. / dal fondo della terra, / mi solleva come in sogno, / la tua  
amata bocca. / Quando sopraggiungeranno le ultime nebbie / sarò accanto al lampione.  
/ come una volta Lili Marleen)

IL DE MARTINO  
8 / 98

### 3. «Lili Marleen» alla radio militare Belgrado

SAGGI

Questa versione raggiunse una popolarità improvvisa quando, il 18 agosto 1941, la radio militare tedesca Belgrado la mandò per la prima volta in onda nel corso di un programma. Karl-Heinz Reintgen (Leonhardt 1979, 153), allora conduttore radiofonico dell'emittente, riferì in seguito come accadde. Secondo il suo racconto un collaboratore della radio, per evitare la continua ripetizione dei pochi dischi inizialmente in dotazione alla stazione radio, se ne era procurato altri a Vienna, in mezzo ai quali si trovava per caso anche il disco Electrola *Lili Marleen*; dato che un passo della canzone, per via del riferimento testuale (vedi strofa n. 3) alla ritirata, segnalata nell'arrangiamento da una tromba, sembrava particolarmente adatto per fungere da chiusura delle trasmissioni militari, essa fu usata, fra l'altro, più volte alla sera con questo scopo. Allorché, dopo un po' di tempo, la si volle eliminare, la stazione radio fu tempestata di lettere di protesta, provenienti non soltanto da regioni, anche lontane, di tutti i fronti di guerra, ma anche dalla madrepatria; così *Lili Marleen* rimase ogni sera una sorta di ritirata *rituale*, un segnale di chiusura dei programmi trasmesso fra le 21.56 e le 22.00.

Ispirata dalle reazioni degli ascoltatori, la stazione radio iniziò una nuova trasmissione: *Brücke zwischen Front und Heimat* [Ponte fra il fronte e la patria], in cui *Lili Marleen* ebbe ancora una volta un ruolo importante: quello di *biglietto da visita* musicale in una trasmissione di brani musicali dedicati, attraverso cui i soldati al fronte potevano scambiare saluti in occasioni particolari con i loro familiari in patria. Riporto qui un unico esempio che mi è stato raccontato, confermato da un documento che può essere considerato come un nuovo tassello nella storia di *Lili Marleen*.

### 4. «Lili Marleen» canto per le nozze

Una ragazza della Renania volle far arrivare al suo fidanzato, soldato in Russia, un saluto particolare attraverso la radio militare Belgrado. Per trovare l'indirizzo della radio si rivolse alla rete radiofonica del Reich, che aveva sede a Colonia, da cui ricevette questa risposta:

Colonia, 26.1.1942

Gentile signorina Geyr,

PAGINA 13

L'indirizzo della Sentinella di Belgrado è il seguente:

Leutnant Reintgen, posta militare nr. 23548.

Heil Hitler!

Alla sua richiesta di saluti, certo spedita immediatamente, radio Belgrado rispose dopo solo una settimana, il 3.2.42, con una nota scritta a mano e inviata per posta militare:

Il desiderio sarà esaudito.

La giovane sentinella di Belgrado.

La popolarità di *Lili Marleen* è sottolineata dal fatto che la radio militare Belgrado, definita dalle autorità nazionalsocialiste la *Sentinella di Belgrado* (come testimonia, tra l'altro, la nota proveniente da Colonia), aveva cambiato il nome in *La giovane sentinella di Belgrado*, parafrasando il titolo del disco, *Canzone di una giovane sentinella*.

La radio mantenne la promessa ed esaudì il desiderio musicale della giovane e non solo quello: il suo fidanzato ottenne poco dopo la licenza di nozze e nel maggio del 1942 il matrimonio ebbe luogo.

Anche durante la cerimonia nuziale fu usata *Lili Marleen*: uno zio della sposa fece i suoi auguri con un canto per le nozze composto di nove strofe, da lui scritto sulla nota melodia e fatto stampare su un biglietto di auguri (nel testo qui di seguito sono omessi i nomi degli sposi).

Melodie: «Unter der Laterne»

*Marschtempo*

Freut Euch, liebe Leute,  
Jauchzt in Dur und Moll,  
Hochzeistag ist heute,  
Ist das nicht wundervoll?  
Ein Päärchen kam zu seinem Ziel,  
Ei, wie uns allen dies gefiel!  
:: Hoch H... - A...!;

Man muß' lange warten,  
Lechzt nach Liebe schon,  
Mars Ließ beide schmachten,  
Vervaist war Amors Thron.  
Endlich jedoch hat's nun geklappt,  
Der Bräutigam sein Bräutchen schnappt,  
:: Heil H... - A...!;

*(Traduzione: Gioite, o voi cari! / Giubilate in maggiore e minore, / oggi è tempo di matrimonio, / non è meraviglioso? / Una coppia ha raggiunto il suo traguardo / e questo ci riempie tanto di gioia! / Evviva H... - A...! // È lunga l'attesa / si spasima d'amore / Marte li ha fatti languire / bandito era il trono di Amore. / Adesso, infine, si è arrivati alla decisione / lo sposo ha catturato la sua sposa. / Evviva H... - A...!)*

IL DE MARTINO  
8 / 98

SAGGI

Ma torniamo all'uso di *Lili Marleen* come ritirata fatto dalla radio militare Belgrado: questo rito serale è stato poi definito, con ironia, un successo musicale che *per molti soldati sparsi in tutto il mondo ha sostituito, per quattro anni, le orazioni serali* (Leonhardt, 154). Certamente ha rappresentato un quotidiano *momento di riflessione* serale per tanti soldati al fronte e per i loro familiari in patria, ma per questi ultimi un po' più tardi, dopo che la canzone era diventata una delle preferite anche nelle trasmissioni del *Wunschkonzert* [Concerto di musica a richiesta] della rete radiofonica del Reich e – data l'aumentata diffusione del modello di apparecchio radio denominato *Volksempfänger*, determinata da considerazioni politiche – aveva così raggiunto molti di più dei 10.8 milioni di ascoltatori radiofonici tedeschi stimati nel 1939. La canzone echeggiò così *da Capo Nord alla Sicilia, dal Terek alla Bretagna, dalle porte di Leningrado fino a El Alamein nell'Africa del Nord* (Zentner 1968, 366), come hanno confermato anche ex soldati da me intervistati, i quali avevano sentito la canzone tanto in Africa quanto in Russia o in Scandinavia. Essi hanno raccontato inoltre, dal proprio vissuto, dei soldati che la ascoltavano praticamente ogni sera: *la canzone era per loro un collegamento con la famiglia. Si tranquillizzavano, si commuovevano e avevano nostalgia di casa. Un altro informatore ha raccontato: ho visto con i miei occhi come i soldati «piangessero a calde lacrime» quando risuonava la canzone!*

### 5. La «hit of the allied armies»

Se, come indicano numerose testimonianze, questa canzone ha valicato i fronti nemici e i confini politici, geografici e continentali ed è stata ascoltata e cantata anche dai soldati alleati, ciò non è dipeso soltanto dalla grande diffusione via etere e dalla favorevole schermatura della lunghezza d'onda di radio Belgrado (Leonhardt, 154). *Lili Marleen* non era più soltanto la canzone più conosciuta e diffusa fra i soldati delle potenze dell'Asse, ma era diventata anche la *hit of the allied armies*, come titolò il «Sunday Express» (Worbs 1963, 253). Le truppe, grazie a essa, caddero in un certo senso vittime della propaganda nemica e questo creò non pochi problemi agli alleati. Alla fine del maggio 1942 la stampa tedesca registrava, malignamente, che questa *canzone della radio militare Belgrado* causava *forti mal di testa* ai nemici. A riprova di ciò veniva citato il «Daily Herald» il cui corrispondente dal Medio Oriente aveva chiesto che si facesse qual-

cosa «contro questa canzone che ogni sera solletica le orecchie sentimentali dei soldati dell'ottava armata britannica. Lale Andersen, con la sua voce stile "vieni qui e baciami", potrebbe diventare, nel migliore dei casi, la seduttrice dei britannici di stanza in Medio Oriente. La canzone ha raggiunto una tale popolarità fra i soldati inglesi, che essi hanno ascoltato con un po' di impazienza il discorso di Churchill nel deserto per paura che potesse durare troppo facendo loro perdere il proprio incanto serale» (Magnus, 157).

Quanto si diffondesse su entrambi i fronti l'effetto di quella ritirata scandita da *Lili Marleen* lo documenta il fatto, sottolineato da molti testimoni, che in quei momenti sul fronte si instaurava, molto spesso, una tregua (cfr. fra gli altri «Spiegel» IV/1981, 173). Persino i soldati russi furono contagiati dalla febbre di *Lili Marleen*. In senso opposto un soldato reduce dalla campagna di Russia ha riferito che per qualche tempo un temuto cannone russo, battezzato *Ratsch-Bum* a causa della terribile velocità dei suoi proiettili, cioè del lasso di tempo pericolosamente breve intercorrente fra lo sparo e la caduta del proiettile, cominciava a sparare ogni sera proprio nel punto in cui il testo della canzone dice *Wenn sich die späten Nebel drehn* (fine della quinta strofa).

Inglese, canadesi e americani, d'altro canto, si rassegnarono all'inevitabile e tollerarono – dopo varie lotte e tentativi di veto («Rheinische» Post 77/1975; Magnus, 212) – la diffusione di *Lili Marleen* fra le truppe. Essa era tanto amata da essere cantata anche quando i soldati alleati erano fatti prigionieri: ci sono pervenuti diversi racconti, non connessi fra loro, secondo cui tanto i prigionieri inglesi quanto quelli neozelandesi la canticchiavano.

Ma della necessità si fece virtù: la contropropaganda inglese commissionò un testo in lingua inglese: ... *in order to prevent any hint of sympathy for the enemy that the song in German might generate* [allo scopo di impedire qualunque accenno di simpatia per il nemico che la canzone in tedesco potrebbe generare] (Hopkins 1979, 148). Il testo, scritto da Tommie Connor, fu inciso nel maggio del 1943 per la casa americana Chappel con il titolo *My Lili of the Lamplight*. La prima strofa diceva (Leonhardt, 159):

Underneath the lantern  
by the barrack gate,  
darling, I remember  
the way you used to wait.  
't was there that you whispered tenderly  
that you lov'd me, you'd always be  
my Lili of the lamplight,

my own Lili Marlene.

IL DE MARTINO  
8 / 98

(Traduzione: Sotto il lampione / accanto al cancello della caserma / cara, mi ricordo / il modo in cui aspettavi. / Era lì che sussurravi teneramente / che mi amavi, che saresti sempre stata / la mia Lili del lampione. / la mia Lili Marlene)

SAGGI

Di questa versione anglo-americana sono state vendute venti milioni di copie tra il periodo di guerra e il 1975. È interessante notare come la *star* di questa versione fosse Marlene Dietrich. In Inghilterra le interpreti più famose furono la giovane cantante Ann Shelton e la popolare Vera Lynn, definita la *sweetheart of the forces* (fidanzata delle forze armate) inglesi. Altre cantanti rinomate furono Evelyn Künneke, Amanda Lear, Mimi Thoma, Anita Spada e la giapponese Kanashii Michi («Spiegel» IV/1981, 171; Leonhardt 1979, 153; de Haan 1980, 71).

Non ha nuociuto al successo di *Lili Marleen* e non ha scandalizzato nessuno il fatto che questa canzone manifestamente *maschile*, che racconta il commiato di un soldato attraverso le parole di un costernato milite, fosse cantata da una donna. D'altra parte molti interpreti maschili hanno tentato di riportarla a essere una canzone maschile, con scarsi risultati, nonostante si trattasse di cantanti di lingua inglese molto popolari quali Bing Crosby, Al Martino, Perry Como, Jean Claude Pascal e, in tempi più recenti, anche Freddy Quinn («Spiegel» IV/1981, 171). L'autore della canzone, Norbert Schultze, si è visto corrispondere i diritti d'autore per la sua composizione soltanto a partire dal 1962 (Rheinische Post 3.4.1975): fino ad allora la sua percentuale era stata confiscata in quanto *patrimonio nemico*.

Poco dopo seguì un testo in francese, cantato, fra gli altri, anche da Edith Piaf. La prima strofa dice (DVA K 3391: inviato da Parigi il 21.9.1943; anche in Leonhardt, 160):

Lily Marlène

1. Devant la caserne  
quand le jour s'enfuit,  
la vieille lanterne  
soudain s'allume et luit.  
C'est dans ce coin là que le soir  
on s'attendait rempli d'espoir  
tout deux, Lily Marlène  
tout deux, Lily Marlène.

(Traduzione: Davanti alla caserma / quando il giorno si allontana, / il vecchio lampione / d'improvviso s'accende e fa luce. / È in quell'angolo che la sera / ci aspetta-

PAGINA 17

vano pieni di speranza / tutti e due, Lili Marlène)

La propaganda tedesca incise persino delle versioni in olandese e in italiano; in breve *Lili Marleen* si diffuse in non meno di ottanta lingue, fra cui incredibilmente si annovera anche una versione ebraica, scritta da Stefan Zweig («Spiegel» IV/1981, 171).

#### 6. Il fenomeno «Lili Marleen»

Si è cercato di spiegare il fenomeno del successo di questa canzonetta in chiave psicologica ed è certamente giusto dire che la situazione bellica del 1941-42, diversamente da quella del 1915, anno di composizione del testo, e anche dalla situazione prebellica del 1937-39, aveva portato seco a livello internazionale una tendenza all'identificazione con il soldato di *Lili Marleen* (Mezger 1975, 135). Questa constatazione è corroborata anche dai ricordi di Lale Andersen datati 1941: quando aveva cantato *Lili Marleen* negli anni a cavallo fra il 1937 e il 1939 gli applausi erano stati calorosi ma non travolgenti, come invece accadde a partire dal 1941, quando la canzone raggiunse un'immensa popolarità. Già nell'ottobre di quell'anno la Andersen fu la diva di una tournée a sostegno delle truppe che si svolse in Francia, per la quale l'organizzazione aveva significativamente scelto il titolo di *Unter der Laterne*. La cantante fu assediata dai cacciatori di autografi e molti la pregarono di firmarsi come Lili Marleen piuttosto che con il proprio nome. L'opera assistenziale Winterhilfswerk (WHW) di Berlino mise all'asta fra i suoi pezzi l'autografo di Lale Andersen e il disco *Lili Marleen* di sua proprietà. In breve le richieste di autografi si accumularono in *montagne di posta*, soprattutto di provenienza militare, tanto che la Andersen dovette farsi approntare un timbro con il suo autografo per non deludere i suoi ammiratori.

La spiegazione più pregnante di questo improvviso entusiasmo per *Lili Marleen* ce la fornisce il giudizio formulato da Bausinger, secondo cui *la canzone in determinate situazioni si è caricata di contenuti particolari* (Bausinger 1956, 62; Mezger 1975, 135). Applicata a *Lili Marleen* questa definizione si traduce in un *mezzo di compensazione sentimentale contro gli orrori della guerra* (Lemmermann 1977, 344). Questo significato è confermato da un memorabile fatto biografico: è stato accertato (cfr. Spiegel IV/1981, 171) che anche in concomitanza con i conflitti posteriori alla seconda guerra mondiale – Indocina, Corea, Vietnam e anche durante la guerra arabo-israeliana – la percentuale dei diritti di autore di *Lili Marleen* è aumentata di colpo in tutto il mondo. Ma lo spettro delle reazioni emotive fu certamente molto più ampio, come attestano altri racconti e testimonianze, fra cui per esempio l'affermazione di Werner Egks secondo cui

questa bella canzone ha trasformato la vita di tanti soldati tingendola con un po' di erotismo (Egk 1960, 216), o anche il significato psicologico conferitole da R.W. Leonhardt per il quale la voce di Lale Andersen sembrava promettere tutto ciò che i soldati sognavano (Leonhardt 1979, 151). Rivelatore di questo spettro connotativo della canzone sembra essere anche un fatto relativo alla sua storia, accaduto all'inizio del 1942 e di cui Lale Andersen fu messa al corrente da una lettera proveniente dal fronte e riportata ora nei suoi scritti postumi (Magnus 1981, 149):

Cara Lili Marleen, ho ventiquattro anni e da un paio di mesi combatto in Russia. Ho ascoltato la sua canzone molte volte prima di arrivare al fronte. Ieri il mio migliore camerata è caduto. Prima di morire ha pregato che gli fosse cantata ancora una volta *Lili Marleen*.

### 7. Politica culturale e concerti con «Lili Marleen»

In un primo momento le autorità preposte alla cultura del regime nazionalsocialista ebbero una reazione positiva al successo di *Lili Marleen* e della sua interprete: nel marzo del 1942 predisposero per Lale Andersen un ingresso spettacolare al Variété Theater der Scala, a Berlino; seguì una ripresa della trasmissione della Großdeutschen Rundfunk [la Radio della Grande Germania], *Wunschkonzert*, mandata in onda con uno straordinario indice di ascolto a partire dal primo ottobre 1939.

La popolarità conseguita per mezzo della radio e dei dischi si ripercosse sulla vita artistica di Lale Andersen, come testimoniano in gran parte i resoconti diaristici e altri documenti dell'epoca. Già nel dicembre del 1941 ella si vide costretta a ritirarsi nei monti della Baviera per sfuggire a giornalisti e cacciatori di autografi; frattanto, però, a Berlino vennero distribuite un gran numero di cartoline autografe che lei aveva lasciato indietro e «un'ondata di affetto proveniente dalle molte centinaia di lettere di soldati al fronte» (Magnus 1981, 147) si manifestava attraverso la posta.

Già alla fine del gennaio del 1942 la Andersen intraprese il suo primo e più importante giro di concerti vero e proprio, che registrò pressoché ovunque un tutto esaurito:

Sto facendo un giro di concerti. Proprio così: non una *tournee*, ma un giro... Dicono che non ci sia mai stato un tutto esaurito così totale se non per Wilhelm Furtwängler e per la cantante Erna Sack. Il sogno di tanti anni, stare davanti al pubblico, donare una serata solo agli ascoltatori delle mie piccole canzoni, si è avverato. In parte grazie al lavoro infaticabile, in parte grazie a te, *Lili Marleen*... Nelle città che hanno tradizione e cultura l'entusiasmo ha raggiunto il massimo. A Monaco, Karlsruhe, Friburgo, Stoccarda e Colonia le ovazioni sono state interminabili (Magnus, 148).

In aprile inizia una nuova *tournee* che la porta, fra l'altro, a Dresda, dove è accolta con una poesia di omaggio in cinque strofe, *Willkommengruß der Dresden an Lale Andersen* [Saluto di benvenuto di Dresda a Lale Andersen], una cosa unica nella biografia della canzone (e non solo in quella di *Lili Marleen*), in cui fra l'altro si dice: «1) Milioni e milioni / ascoltano alla radio / fin nelle regioni più lontane / il timbro enigmatico della tua voce [...] – 3) Spesso copiata, mai eguagliata, / è cantata anche da altri [...] 5) [...] Tutta Dresda piena di speranza / starà sotto il lampione».

La *tournee* prosegue a Breslavia, Brünn, Praga, Lipsia, Karlsbad. In molte città il tutto esaurito costringe a replicare il concerto. Nei primi tempi Lale Andersen canta *Lili Marleen* soltanto dopo molti bis, ma questo non impedisce la sua identificazione con la canzone, e con la Lili di cui si canta:

Il pubblico cessa di applaudire, chiamare, pestare i piedi e strepitare solo quando risuonano le note della *Canzone di una giovane sentinella* (Magnus 1981, 155).

I documenti – in questo caso una notizia stampa relativa al concerto di Breslavia – chiariscono anche un altro particolare piuttosto importante concernente la storia della canzone: durante l'esecuzione di *Lili Marleen* il pubblico non resta passivo; la canzone invita sempre a un canto corale:

Chi si aspettava di trovare la *Canzone della giovane sentinella* nel programma rimase parzialmente deluso... Gli applausi aumentavano col passare del tempo. I bis si susseguivano, finché, nell'ovazione entusiastica, risuonarono le note conosciute: *Vor der Laterne, vor dem großen Tor...* A questo punto l'eccitazione dei tremila spettatori di Breslavia, che vedevano dinanzi a sé *Lili Marleen* in carne e ossa non ebbe più limite. Tutto questo durò a lungo prima che Lale Andersen potesse congedarsi – non senza che a chiusura risonasse ancora una volta il motivo della sentinella e la sala in coro... cantasse... la canzone.

Dalla riproposta così costante e copiosa di *Lili Marleen* non poté che derivare una tipica reazione: quella della parodia, campo molto vasto nella storia di questa canzone. C'era chi si liberava dal tedio provocato dalla solita *Lili Marleen*, cantando parodie come la seguente («*Neue Illustrierte*», Berlino, 1.9.42; Haas 1957, 100; Mezger 1975, 138; Leonhardt 1979, 163):

Kind, ich hab dich gerne,  
kleine süße Maus.  
Aber die Laterne  
hängt mir zum Halse raus.  
Wenn sie's erst auf der Orgel drehn,  
daß wir bei der Laterne stehn,

dann tschüs, Lili Marleen.

(Traduzione: Bimba, ti voglio bene / piccolo, dolce topolino. / Ma il lampione / mi fa venire da vomitare. / Se solo suonano sull'organetto / che noi stiamo davanti al lampione / ti saluto, Lili Marleen)

Lo stesso genere di affermazione, ma dalla prospettiva di Lale Andersen, si trova in un'altra parodia, composta da quattro strofe:

Vor der Laterne  
vor dem großen Tor,  
da trug ich oft und gerne  
meinen Kantus vor.  
Doch jetzt hab ich die Platte satt,  
ob man nicht mal was andres hat,  
sprach seufzend die Marleen.

(Traduzione: Davanti al lampione / davanti alla torre maggiore / eseguivo spesso e volentieri / il mio canto. / Certo, adesso ne ho abbastanza di questo disco / non ce n'è mica un altro / disse sospirando la Marleen)

#### 8. Collisioni con il regime nazional-socialista

Gli avvenimenti politici avrebbero in realtà condotto, in Germania, alla rimozione quasi totale di *Lili Marleen*. Lale Andersen entrò in pericoloso conflitto con il regime nazional-socialista. Nel film di Rainer Werner Fassbinder *Lili Marleen*, del 1981, questi incidenti sono raccontati in modo così impreciso e fantastico (cosa a cui non è estranea la biografia romanzata di Lale Andersen), che sembra opportuno un conciso resoconto di come andarono realmente i fatti (Magnus 1981, 165 ss.). Gli avvenimenti non assunsero soltanto un significato determinante per la vita della Andersen, ma costituiscono anche un capitolo che documenta in un modo singolare la storia dei tempi della canzone *Lili Marleen*.

Già nella primavera del 1942, durante una *tournee* a sostegno dei soldati, Lale Andersen si era opposta a un ordine del comandante delle SS Hans Hinkel, vicepresidente della camera della cultura del Reich e direttore ministeriale, di visitare insieme agli altri componenti della compagnia il ghetto di Varsavia, rendendosi così politicamente sospetta; mentre, ancora in giugno, al ritorno da una *tournee* in Baden-Württemberg e Alsazia ella era accolta da un coro della Hitlerjugend, Hinkel aveva già preso i primi provvedimenti: alla fine del maggio 1942 aveva posto, fra l'altro, una censura sulla riproduzione delle fotografie di Lale Andersen, ad agosto le rifiutò l'autorizzazione a viaggiare per raggiungere la radio militare

Belgrado che voleva festeggiare alla sua presenza il suo primo anniversario di trasmissioni, sulla stampa si evitava vistosamente di collegare il suo nome a quello di *Lili Marleen*. Stranamente, però, fu autorizzata una *tournée* di tre settimane in Italia nella quale la cantante riscontrò, con sorpresa, la grande popolarità di cui la sua canzone godeva anche lì, non solo presso i soldati tedeschi ma anche presso la popolazione civile; le vennero tributati festeggiamenti e anche la stampa le fece una grande accoglienza. Ciò che ella non sospettava era di essere tenuta d'occhio dai collaboratori delle SS; quando, dall'Italia, inviò una lettera di ringraziamento all'amico Kurt Hirschfeld, l'ebreo capo drammaturgo del teatro di Zurigo, che l'aveva invitata a tenere un concerto, lettera nella quale esprimeva anche le sue preoccupazioni per il futuro e faceva allusioni politiche, questa venne intercettata e durante il viaggio di ritorno la Andersen fu fermata al Brennero.

A Berlino fu messa agli arresti domiciliari e le venne proibito di fare spettacoli, trasmissioni radio, film, interviste e anche di concedere autografi. Un nuovo arresto da parte della Gestapo impedì un tentativo di suicidio della Andersen, che fu salvata in extremis. La sua enorme popolarità la preservò dall'internamento. La BBC aveva già diffuso la notizia che Lale Andersen si era suicidata per sfuggire a un ordine di Göbbels che la voleva trasferire in un campo di concentramento. Dopo la guarigione, per smentire la notizia Göbbels le permise di tornare a casa dall'ospedale; ma il divieto di Hinkel che facesse spettacoli rimase in vigore e fu anzi inasprito con il ritiro del passaporto e il divieto di viaggiare. In una conferenza stampa sulla politica culturale, tenutasi il 16 ottobre del 1942, si espresse il sospetto di alto tradimento e si dispose che il suo nome non fosse assolutamente più menzionato sulla stampa (Magnus 1981, 169). Da quel momento neanche radio Belgrado poté mandare in onda la sua esecuzione di *Lili Marleen*, che venne, perciò, prontamente sostituita da quella della giovane austriaca Dorit Dalmadge (Leonhardt 1979, 155). Tutto questo diede nuovo impulso a voci che la vedevano internata in campo di concentramento, fucilata o in fuga. Ciò nonostante Lale Andersen continuò a ricevere enormi quantità di posta militare indirizzata semplicemente a «Lili Marleen - Berlino» (Magnus 1981, 192). L'artista, condannata all'inattività, cambiò temporaneamente lavoro per poter mantenere se stessa e i suoi tre figli e pagare i suoi forti debiti.

### 9. Il divieto di cantare «Lili Marleen»

Soltanto nel maggio 1943 i suoi amici, insieme a un avvocato, riuscirono a ottenere un colloquio fra lei e il suo maggior accusatore, Hinkel. Le fu concesso un parziale annullamento del divieto di tenere spettacoli con una clausola particolarmente importante per il nostro tema, rimasta in vi-

gore fino alla fine della guerra: le fu severamente proibito cantare *Lili Marleen* ed essere messa in qualsivoglia relazione con la canzone.

A un tale drastico divieto dovette contribuire anche la crescente avversione di Göbbels per Lale Andersen e la sua canzone. Già nella primavera del 1942 si ebbero i primi segnali di questa avversione, quando il cinegiornale, su ordine dello stesso Göbbels, girò un filmato con Lale Andersen e la sua canzone, poi non mandato in onda: *Questa è la Andersen?* avrebbe detto al riguardo Göbbels. *L'idolo di milioni di soldati? È davvero orribile* (Andersen 1972, 145). E così come aveva fatto il «Frankfurter Allgemeine» che, in considerazione della situazione sempre più critica dei fronti di guerra, aveva biasimato il *carattere funesto* della canzone (Worbs 1963, 253), ancora Göbbels dopo la catastrofe di Stalingrado del febbraio 1943, la bollò come una *canzonetta che puzza di cadavere* («Spiegel» IV/1981, 1972) e disfattista (Worbs, cit.). Poco prima del bombardamento di radio Belgrado, nell'aprile del 1944, dopo quasi quattro anni che la canzone veniva mandata in onda, Göbbels ne vietò l'ulteriore diffusione in quanto attentatrice della forza guerriera (Burkhardt, 6). Se è vero che gli stessi figli di Göbbels alla sera cantavano volentieri la *Ballata del lampione* («Spiegel» cit.), questa sarebbe, alla luce dei fatti descritti, una sfumatura tragicomica nella storia di *Lili Marleen*.

Al suo primo concerto dopo la pausa forzata di nove mesi, Lale Andersen tornò a Dresda, la città in cui *Lili Marleen* aveva avuto più successo, dove riempì la grande sala da concerto per i due giorni di Pentecoste. Questo segnò l'inizio di un nuovo capitolo nella storia di *Lili Marleen*. Il suo diario del 14 giugno 1943 racconta ciò che accadde davanti a tremila spettatori:

Non ho cantato *Lili Marleen*. Questa decisione mi è indicibilmente pesante. Mille voci chiedevano di continuo di ascoltare la canzone... Proprio alla fine, ero già dietro le quinte, il pubblico l'ha cantata per me... (Magnus 1981, 206).

Non è certo sbagliato supporre che buona parte degli spettatori conoscessero o per lo meno sospettassero i retroscena politici, sia a causa del precedente improvviso silenzio durato nove mesi, anche nella stessa radio Belgrado, sia sulla base delle voci che circolavano dappertutto e ora anche della mancata esecuzione della canzone. Così, tanto questa tenace richiesta del pubblico di ascoltare la canzone quanto la sua iniziativa di cantarla sarebbero da considerare come manifestazioni di un collettivo e spontaneo malumore e dissenso politico, che l'anonimato della folla risparmiava dalla persecuzione immediata. Talvolta, sotto il regime nazional-socialista, un simile comportamento si verificava proprio in ambito culturale, per esempio in certe manifestazioni, all'opera o nei concerti, a sottolineare il

SAGGI

gradimento per particolari testi, vicende, o persone di teatro. Forse è da interpretare in questo senso (vedi Magnus 1981, 213) anche la deroga di qualche organizzatore di concerti che nelle *tournee* seguenti sostituì il manifesto ufficiale prodotto dall'agenzia di stampa con altri recanti la proibita identificazione di Lale Andersen con *Lili Marleen*. Queste situazioni mettevano la cantante, tenuta sotto sorveglianza, in una situazione delicata, dalla quale ella seppe tutelarsi facendo rilasciare attestazioni come la seguente:

Con la presente si certifica alla signora Lale Andersen che per il suo spettacolo [...] erano stati messi a disposizione [...] manifesti della [...] direzione, da noi sostituiti con nostri manifesti su cui è stata aggiunta la dicitura *Lale Andersen (la Lili Marleen di radio Belgrado)*.

Ovviamente a tali dichiarazioni si aggiungeva anche una difesa dell'organizzazione che più o meno lasciava capire: *non sapevamo nulla del divieto riguardante questa dicitura*.

#### 10. «Lili Marleen» all'estero

Malgrado quanto accadeva, o piuttosto per via di quanto accadeva alla prima interprete di *Lili Marleen*, la popolarità della canzone aumentò anche durante la guerra, sin fuori dalla Germania. Un commento di Radio Londra del 14 settembre 1943 parla di una diffusione della canzone non solo fra i tedeschi ma anche fra gli inglesi, i canadesi e gli italiani e presume, a ragione, che *Lili Marleen* avesse raggiunto anche l'Africa. Radio Belgrado era stata concepita non solo come emittente per i soldati tedeschi in Africa, ma anche come emittente di propaganda verso le truppe alleate che combattevano in quelle zone: a questo scopo fra le 23.00 e le 2.00 mandava in onda – almeno a detta della trasmissione *3 nach 9* del 18 gennaio 1981 – una trasmissione di propaganda nazional-socialista in lingua inglese con i nuovi successi musicali, per la quale fra l'altro Evelyn Künneke cantava una versione inglese di *Lili Marleen*. La stessa Lale Andersen, dopo l'annullamento del divieto di esibirsi in pubblico, incise, su invito della sezione politica della radio, canzoni in inglese, impiegate poi per le trasmissioni di propaganda. Con amarezza, nel settembre 1943 ella annotava nel suo diario:

Hinkel mi ha proibito di cantare per la Wehrmacht tedesca, che attende con ansia la sua *Lili Marleen*. Curiosamente, adesso devo mettere tutta la mia tenerezza nelle canzoni in inglese, perché possano essere inviate oltremare e alle truppe in navigazione e seducano i cuori a favore della Germania (Magnus 1981, 212).

## 11. La protesta politica nelle parodie di «Lili Marleen»

IL DE MARTINO  
8 / 98

Le emittenti inglesi tentarono la stessa cosa e, confidando sulla popolarità della canzone, adattarono alla melodia di *Lili Marleen* numerosi testi propagandistici in tedesco, come per esempio (Schwarz, 1981):

SAGGI

1. An der Laterne vor der Reichskanzlei  
hängen unsre Bonzen, der Führer ist dabei,  
da woll'n wir beieinander stehn,  
wir wollen unsern Führer sehn,  
wie einst am 1. Mai...
2. An der Laterne...  
hängen...  
Göring, Goebbels, Himmler, Ley,  
ja alle Bonzen sind dabei,  
wie einst...
3. An der Laterne...  
hängen...  
auch SS und auch SA  
und Gestapo hängen da,  
wie einst...

*(Traduzione: 1) Dal lampione / davanti alla cancelleria del Reich / pendono i nostri gerarchi, il Führer è lì accanto / là vogliamo stare tutti quanti insieme / vogliamo vedere il nostro Führer / come una volta al primo Maggio... // 2) Dal lampione... / pendono... / Göring, Goebbels, Himmler, Ley, / sì, i bonzi ci sono tutti / come una volta... // 3) Dal lampione... / pendono... / anche le SS e le SA / e la Gestapo sono appesi là / come una volta...)*

Che questa parodia, che coglieva in pieno la situazione politica interna e i sentimenti di molti in Germania, fosse ascoltata tramite l'emittente nemica e, malgrado l'immediatezza e la forza esplosiva della sua crudezza espressiva, corresse sulle labbra del popolo tedesco, con tutti i pericoli connessi per la vita di chi la cantava, lo documentano in parte e soltanto in modo insignificante versioni in circolazione della stessa parodia provenienti dal III Reich, come la seguente (Lammel 1970, 192):

Unter der Laterne vor der Reichskanzlei,  
hängen alle Bonzen, der Führer hängt dabei.  
Und alle Leute bleiben stehn,  
sie wollen ihren Führer sehn...

(Traduzione: Sotto il lampione davanti alla cancelleria del Reich / sono appesi tutti i gerarchi, il Führer pende accanto a loro. / E tutti quanti restano immobili, / vogliono vedere il loro Führer...)

Elementi di entrambe le redazioni sono presenti in un'altra versione (Leonhardt, 175):

Unter der Laterne vor der Reichskanzlei,  
da hängt unser Führer und auch der Robert Ley.  
Und alle, die vorübergehn,  
wolln auch die andern hängen sehn  
die andern der Partei.

(Traduzione: Sotto il lampione davanti alla cancelleria del Reich / pende il nostro Führer e anche Robert Ley. / E tutti quelli che passano / vogliono vedere appesi anche gli altri / gli altri del partito)

Un passante nottambulo cantò in una notte d'estate del 1944, dopo un attacco aereo a Berlino, una versione solo poco meno esplicita (Schepping 1985):

Unten an der Laterne hängt ein schwarzer Mann;  
warte nur, balde hängen andere dran.  
Wenn wir alle hängen sehen,  
wird es uns wieder besser gehn...

(Traduzione: Sotto il lampione pende un uomo nero / aspetta un po', fra poco ne appendono altri. / Quando li vedremo tutti appesi / le cose ci andranno di nuovo meglio...)

La creatività popolare, nonostante i tempi di censura, fu ben presente nelle parodie di *Lili Marleen*, soprattutto nella seconda fase della guerra, come dimostrano molte versioni parodistiche. Una versione berlinese si augura nei suoi ultimi versi una conclusione degli eventi parallela a quella delle altre parodie fin qui riportate, mentre nei versi precedenti vede la situazione storica da un'altra prospettiva, quella della gente che soffre per le catastrofiche condizioni alimentari (Schwarz, 1981):

Nischt auf dem Boden / und ooch im Keller nischt,  
Nischt mal was oof dem Teller / und ooch nischt oof dem Tisch  
und oof dem Klo nich mal Papier:  
Führer befiel, wir folgen dir  
und lassen die Köpfe rollen  
von Himmler und von dir...

(Traduzione: Nulla per terra / nulla neppure in cantina / Nulla c'era nel piatto / nulla neanche sulla tavola / e sopra il cesso niente più carta: / Führer comanda, noi ti seguiamo / e facciamo rotolare / la testa di Himmler e quella tua...)

IL DE MARTINO  
8 / 98

La stessa critica alla mancanza di cibo, mascherata da un certo umorismo nero, è presente in una parodia ancora più diffusa, come testimonia il numero delle fonti (Rühmkorf 1971, 180 s.):

SAGGI

Schweinefleisch ist teuer, / Ochsenfleisch ist knapp,  
gehn wir mal zu Meier, / ob er Knochen hat,  
und alle Leute soll'n es sehn,  
wenn wir bei Meier Schlange stehn  
wie einst Lili...

(Traduzione: La carne di maiale è cara, / la carne di manzo è scarsa, / a volte andiamo da Meier, / in caso abbia ossa, / e tutti quanti devono vedere, / quando facciamo la coda da Meier / come una volta Lili...)

In un'altra versione, cantata in guerra a Neuss (Renania del Nord-Westfalia), si dice, discostandosi un po' (Schepping, 1985):

Rindfleisch ist teuer, / Schweinefleisch ist knapp  
drum gehn wir zu Frau Bender / und kaufen uns Trapp-Trapp.  
Und alle Leute soll'n es sehn,  
wenn wir bei Benders Schlange stehn  
für 1 Mark und 10...

(Traduzione: La carne di mucca è cara, / la carne di maiale è scarsa / perciò andiamo da Frau Bender / e compriamo carne di cavallo. / E tutti quanti dovrebbero vedere, / quando facciamo la coda da Bender / per 1 marco e 10...)

Bisogna sapere che Bender era una macelleria equina, dove talvolta si poteva per lo meno comprare *Trapp-Trapp*, cioè carne di cavallo, facendo la coda.

Versioni provenienti da Wuppertal-Elberfeld e da Emmerich sul basso Reno, nelle quali a volte cambia soltanto il nome delle macellerie equine, dimostrano che nelle altre città si avevano gli stessi bisogni e li si compensava nello stesso modo: a Emmerich: *nun gehen wir nach Jesske* (adesso andiamo da Jesske) ecc.; a Wuppertal-Elberfeld: *gehen wir zu Marga* (andiamo da Marga)... Per poter comprendere meglio il contesto della canzone bisogna sapere che durante la guerra in un primo tempo era possibile avere carne di cavallo senza i bollini della tessera annonaria; in seguito si calcolava in bollini il 50% del peso della carne. Per riuscire ad accaparrarsi un po' di carne ci si doveva mettere in coda davanti alle macellerie

PAGINA 27

equine di mattina presto.

Che nel resto d'Europa la situazione alimentare fosse, se possibile, ancora più amara risulta chiaro da una parodia in dialetto fiammingo, molto interessante dal punto di vista formale, proveniente dall'Olanda occupata (de Haan 1968, 114s.):

1. 'k Ginge met mijn zakske, / Naar de koolmarchand.  
De koolmarchand die zeide: / «Ge moet in reke staan.  
't En zijn geen kolen, 't is maar schlam,  
De prijs daarvan is vijftig frank.  
Wat zegde gij daarvon?  
De helft van hondert frank!»

(Traduzione: Sono andato dal carbonaio, / con il mio sacchetto / e il carbonaio mi ha detto: «Devi metterti in coda. / Non è carbone, è solo robbaccia, / il suo prezzo è cinquanta franchi. / Che te ne pare? / La metà di cento franchi!»)

Tutta la miseria di quel periodo viene descritta in maniera esemplare nelle tre analoghe strofe seguenti: il costo altissimo del carbone di seconda scelta, del latte annacquato, del pesce marcio; niente legna, poche patate e pane. Rimane solo la speranza (quinta strofa): gli inglesi arriveranno presto da liberatori con cioccolata e pane bianco:

5. Wacht maar tot de zomer, / Ge zult een keer wat zien.  
De Engelsman zal komen / Al met zijn vliegmasjien,  
Met sjokolade en wit brood;  
De duits moet dood, die stomme kloot,  
Al met zijn peerdebrood...

(Traduzione: Aspetta l'estate, / ne vedrai delle belle. / L'inglese verrà, / con il suo aeroplano, / con cioccolato e pane bianco; / morte al tedesco, l'imbecille / con il suo pane da cavalli.)

La terza strofa della già citata parodia *Vor der Laterne... da trug ich oft un gerne meinen Kantus vor* (Leonhardt 1979, 162) contiene nei versi di chiusura un altro genere di riferimento tipico dell'epoca: il fastidioso oscuramento serale e notturno (cfr. anche Heimeran 1962, 225) contro le incursioni aeree alleate che è l'oggetto dei versi:

Die Lampe, die den Schlaf ihr raubt,  
hat längst der Luftschutz kleingeschraubt,  
da gibt's nichts dran zu drehn...

(Traduzione: La luce che ti ruba il sonno, / l'oscuramento l'ha già abbassata da tem-

po. / non c'è più niente da abbassare...)

Lo stesso tema ricorre nella prima strofa di un'altra versione (quelle seguenti hanno invece un tono bassamente erotico) (Leonhardt, cit., 165):

SAGGI

An der Kaserne vor dem großen Tor  
stand eine Laterne und steht auch noch davor.  
Bei der Verdunklung brennt kein Licht  
ein Mädchen hatt ich rumgekriegt.  
Sie hieß Lili Marleen.

(Traduzione: Accanto alla caserma davanti alla torre maggiore / c'era un lampione e c'è ancora. / All'oscuramento non ardeva alcuna luce. / Io ero riuscito a persuadere una ragazza. / Si chiamava Lili Marleen)

Anche una terza parodia contiene un simile riferimento nascosto nella strofa introduttiva. Questa parodia è una versione interessante, in dialetto berlinese, trasformata in moritat (Leonhardt, cit., 166):

1. Aus de Kaserne / übersch große Tor  
kiek ick zur Laterne, / doch keener steht davor.  
Und soll doch eener unten stehn,  
man kann im Dustern doch nischt sehn,  
ooch nich Lili Marleen.

(Traduzione: Dalla caserma / dall'alto della torre maggiore / guardo il lampione. / ma sotto non c'è nessuno. / E se anche qualcuno ci fosse, / nel buio non si vedrebbe nulla, / neanche Lili Marleen)

Queste parodie più civili sono già vividi riflessi della storia di quei tempi, anche quelle numerose che hanno avuto da un lato diffusione fra l'esercito tedesco e dall'altro fra le truppe alleate e che riferiscono le reazioni a determinati eventi bellici. Fra di esse il documento evidentemente più vecchio risale già al 1942. Si tratta di una descrizione del disastro della III divisione della fanteria motorizzata tedesca (MOT. I. D.) in Russia (Lammel 1970, 204):

Als wir vor Moskau lagen,  
da lagen wir im Schnee.  
Kaputt sind alle Wagen,  
erfroren Nas' und Zeh.  
Und langsam deckt zur Winterruh  
der Schnee die letzen Reste zu

## der stolzen Mot. I. D.

(Traduzione: Quando eravamo davanti a Mosca / stavamo nella neve. / Distrutte tutte le vetture, / gelati nasi e piedi. / E lentamente nella calma invernale / la neve copre gli ultimi resti / della fiera MOT. I. D.)

La canzone fu riportata, nel 1942, in un articolo del giornale antifascista «Das freie Deutschland», Messico, ripreso dal tedesco «Zeitung» stampato a Londra: Erich Weinert, che aveva inviato la canzone da Mosca, scrisse:

Le canzoni dei soldati che vengono cantate al fronte, adesso sono piene di cupa disperazione... o riparano in un amaro umorismo nero... La terza divisione di fanteria motorizzata, totalmente annientata, si era composta un necrologio (Lammel 1970, 248).

La comparsa di questa parodia, inviata da Weinert, un tedesco molto attivo in Russia nella propaganda anti-hitleriana, in un foglio antifascista testimonia ancora una volta l'utilizzo da parte della propaganda antinazista di simili parodie riscritte sul modello di *Lili Marleen* e messe per esempio in circolazione tramite la radio oppure fogli volanti allo scopo di disgregare la forza militare e demoralizzare le truppe tedesche. Anche un'altra parodia, proveniente dal fronte orientale, deve con tutta probabilità la sua diffusione a questo mezzo di propaganda; secondo quanto si dice nell'ultima strofa, essa è databile a poco prima della fine della guerra (Schepping 1985):

Vor der Toren Moskaus stand ein Bataillon,  
es waren noch die Reste von einer Division.  
Die Deutschen wollten Moskau sehn,  
sie mußten aber türmen gehn / wie einst Napoleon...

Und es rief der Posten: / Die russen kommen schon!  
Es kann dein Leben kosten, / Kam'rad, drum lauf davon!  
Gewehr und Stiefel blieben stehn,  
wir aber mußten türmen gehn / wie einst Napoleon...

Dnjeper, Bug und Weichsel, / das ist schon lange her;  
denn jetzt an der Oder / steht das rote Heer.  
Wenn sie erst mal bei Leipzig stehn,  
dann wird es uns viel schlimmer gehn / wie einst Napoleon...

divisione. / I tedeschi volevano vedere Mosca, / ma dovettero darsela a gambe / come una volta Napoleone... // E la sentinella gridò: / arrivano i russi! / Può costarti la vita, / camerata, scappa via! / Fucile e stivale restarono immobili, / ma noi dovemmo darcela a gambe / come una volta Napoleone... // Dnjeper, Bug e Weichsel / sono già molto lontane; / perché adesso sull'Oder / è arrivata l'Armata Rossa. / Quando arriveranno a Lipsia, / ci andrà ancora più miseramente / come una volta a Napoleone...)

IL DE MARTINO  
8 / 98

SAGGI

Confronti fra i testi dimostrano l'esistenza di una relazione fra questa parodia e un'altra, proveniente anch'essa dal fronte russo (DVA A 205 064; anche Leonhardt, 174):

Hört, ihr deutschen Michel, / ihr sieget euch zu Tod.  
Der Hammer und die Sichel, / die bleiben ewig rot.  
Ihr werdet Moskau niemals sehn;  
Vielmehr daran zugrunde gehn / wie einst Napoleon...

(Traduzione: Ascoltate, voi Michel tedeschi, / siete sconfitti a morte. / La falce e il martello, / restano sempre rossi. / Voi non vedrete mai Mosca; / piuttosto finirete sotto terra / come una volta Napoleone...)

In confronto a tali contenuti carichi di significato un'altra parodia proveniente dall'ambito della vita militare della campagna di Russia risulta quasi banale, ritraendo la opprimente quotidianità dei soldati da una prospettiva molto particolare, quella dei pidocchi (Leonhardt, 172; quarta strofa praticamente identica a Heimeran 1962, 226):

1. Einst in der Kaserne / ging es sauber zu,  
doch in des Ostens Ferne / da gibt es keine Ruh.  
Nie zieht man sich die Sachen aus,  
drum juckt uns täglich, ei der Daus, / ne kleine süße Laus...
4. Deine Schritte kenn ich, / deinen leisen Gang,  
wach ich oder penn ich, / du läufst am Bein entlang.  
Dir wird bald ein Leid geschehn,  
denn so kann das nicht weitergehn / mit deinem Rundengehn...

(Traduzione: 1. Una volta in caserma / era tutto pulito, / ma nel lontano oriente / non c'è tregua. / Non ci si toglie mai le cose di dosso, / per questo ci fa prurito ogni giorno, ma guarda, / piccolo, dolce pidocchio... // 4. Conosco i tuoi passi, / la tua andatura leggera, / che io vegli o che dorma, / tu mi corri sulle gambe. / Ti accadrà presto una disgrazia / così non può più andare avanti / con il tuo girare attorno...)

Gli stessi tormenti, sempre sul fronte orientale, sono ricordati nella seguente parodia (Leonhardt, 171):

PAGINA 31

1. In dem fernem Osten, / in dem Sowjetland,  
da steht ne Laterne, / die hat noch nie gebrannt.  
Und sollten wir uns wiedersehn,  
dann wern wir einen trinken gehn / mit dir, Lili Marleen...
2. In den Panjebude / liegen wir auf Stroh,  
und uns beißen heftig / Wanze, Laus und Floh.  
Und sollten wir uns wiedersehn,  
heut müßtn wir erst mal baden gehn, / jawoll, Lili Marleen...
3. Hat es mal geregnet, / leben wir im Brei,  
sollen noch marschieren – / oh nix ponimeci!  
Und sollten wir uns wiedersehn,  
o Gott, wie wär das Leben schön / mit dir, Lili Marleen...

*(Traduzione: 1. Nel lontano oriente, / nella terra dei Soviet, / non c'è nessun lampione, / che non sia ancora bruciato. / Dovessimo mai rivederci, / andremo a berne uno / con te, Lili Marleen... // 2. Nella baracca / ci stendiamo sulla paglia, / ci pizzicano forte / cimici, pidocchi e pulci. / Dovessimo mai rivederci, / allora dovremmo prima lavarci, / signorsi, Lili Marleen... // Se solo piove, / viviamo nella melma, / dobbiamo sempre marciare, / poche storie! / Dovessimo mai rivederci, / o Dio, che bella sarebbe la vita / con te, Lili Marleen...)*

Quanto queste avversità rendano insopportabile la vita militare è dimostrato dal ritorno dello stesso tema in parodie composte in altri settori del fronte molto lontani. I soldati tedeschi di stanza sul Mar Glaciale in Finlandia cantavano così le piaghe della vita militare («Berliner Neue Illustrierte» del 14.4.42; anche Leonhardt 168 s.):

1. Über dem Polarkreis / ist es bitter kalt,  
da gibt es keine Mädchen, / nur Sumpf und Moor und Wald.  
Drum wolln wir wieder heim ins Reich,  
zu Fuß, per Bahn, das ist uns gleich – / zu dir Lili Marleen...
4. Und in unserm Bunker, / da geht es lustig zu,  
da lassen uns die Läuse / die ganze Nacht nicht Ruh.  
Doch einmal werden wir entlaust,  
dann kommen wir nach Haus gesaust / zu dir, Lili Marleen.

*(Traduzione: 1. Al circolo polare / fa un freddo pungente, / non ci sono ragazze, / solo palude e torba e bosco. / Vogliamo tornare a casa nel Reich, / a piedi, in treno, ci fa lo stesso – / da te, Lili Marleen... // 4. E nel nostro bunker / ci si diverte, / i pidocchi non ci lasciano / in pace tutta la notte. / Quando finalmente saremo spidocchiati, / allora torneremo di corsa a casa / da te, Lili Marleen)*

In modo più sarcastico, perché non smorzati da un simile *umorismo nero*, l'avversione e l'orrore per una vita militare senza senso, tormentosa, in questo caso in Africa, si esprimono in una parodia di soldati semplici proveniente dalla guerra nel deserto (Leonhardt, 170):

1. Aus der Oase / klingt ein dumpfer Ton.  
Hier ist alles Scheiße, / wißt ihr schon davon?  
Wenn die Kamele durch die Wüste gehn,  
dann kannst du mich darunter schn. / Paß auf, Lili Marleen...
2. Heute Ölsardinen, / morgen «alter Mann»,  
übermorgen kommt dann / der Tubenkäse dran.  
Wenn von den Zwiebeln Düfte wehn,  
dann ist das Leben nicht mehr schön. / Nicht wahr, Lili Marleen?...
3. Kannst du mir verraten, / wer Afrika erfand?  
Wir scheißen üben Spaten / auf den verfluchten Sand.  
Wenn ich nur den Kerl erwisch,  
den schlag ich tot und denk «ma' fisch». / Denk nach, Lili Marleen...

(Traduzione: 1. Dall'oasi / echeggia un suono cupo. / Qui tutto è merda. / Io sapevate già? / Quando i cammelli attraversano il deserto. / mi puoi vedere in mezzo a loro. / Stai attenta, Lili Marleen... // 2. Oggi sardine sott'olio, / domani «alter Mann», / dopodomani avremo / formaggio in scatola. / Se dalle cipolle si levassero profumi, / la vita non sarebbe più bella. / Non è vero, Lili Marleen?... // 3. Mi puoi rivelare / chi ha inventato l'Africa? / Caghiamo sulle vanghe / sulla sabbia maledetta. / Se solo acchiappassi il tipo, / lo bastonerei a morte e penserei «me ne infischio». / Rifletti, Lili Marleen...)

Tre parodie straniere, infine, possono rendere appieno lo spettro della *storia bellica* di *Lili Marleen*. La prima fu scritta da un giovane olandese, riprova ulteriore del fatto che anche in Olanda questa canzone colpisse in pieno sia «in originale» sia con parole nuove, come dichiarò T. W. R. de Haan (1980, 71), che ha accennato a questa parodia nel suo libro *Straatmadelieven*, in cui si dice anche che essa potrebbe essere stata composta ad Amburgo, dopo il bombardamento del 27 luglio 1943, da un giovane di Groning – uno dei 42 compagni di sorte costretti al lavoro più duro e sottoposti anche a razionamento di cibo (in origine era composta da tre strofe):

Wij kwamen al uit Hamburg / Zonder geld of goed,  
Na vele dagen zwerven / Met een beblarde voet.  
Nu zijn we in Ölsburg aangeland,

Nog ver van't dierbaar vaderland.  
 Toch hebben wij nog moed,  
 Wat ons hier zinge doet.

SAGGI

(Traduzione: Venivamo tutti da Amburgo / senza soldi e senza beni, / dopo aver girovagato molti giorni / con le bolle sotto i piedi. / Adesso siamo arrivati a Ölsburg, / ancora molto lontani dalla amata terra natia, / però abbiamo ancora la bocca, / che ci permette di cantare)

Le altre due, una francese e una inglese, hanno origine dall'invasione alleata in Normandia. La prima fu cantata nel 1944 dopo la vittoriosa invasione dell'Arsenale di Toules da parte dei lavoratori francesi, e mi è stata comunicata da un informatore tedesco che l'aveva sentita:

Devant la caserne / un soldat allemand  
 qui là prend la garde, / pleurant comme un enfant;  
 je lui demande: «Pour quoi pleures tu?»  
 Il repondit très simplement:  
 «Hitler a nous vendu,  
 les Russes nous ont en cul!»

(Traduzione: Davanti alla caserma / c'è un soldato tedesco / che fa la guardia / piangendo come un bimbo; / io gli domando: «perché piangi?» / Lui risponde molto semplicemente: / «Hitler ci ha venduti, / i russi ci hanno inculato»)

La parodia inglese, composta da sei strofe, fu ascoltata, fra l'altro, da un prigioniero di guerra tedesco durante la sua prigionia in un lager di Rimini fra il maggio e l'ottobre 1945. La cantavano i suoi carcerieri inglesi, appartenenti alla quinta armata. Il testo sottolinea fieramente l'appartenenza alle truppe di invasione in Italia, che non avevano partecipato al memorabile «D'Day», il giorno dell'invasione della Francia, ma avevano però conquistato l'Italia, con grosse perdite, dall'autunno del 1943. L'inizio della canzone recita così:

We are the D'Day dodgers  
 in sunny Italy...

(cfr. la variante in otto strofe, in Leonhardt, 187)

(Traduzione: Noi siamo quelli che hanno evitato D'Day / nell'assolata Italia...)

Questa invasione segnò l'inizio della fine della guerra, ma non mise termine alla biografia di *Lili Marleen*. Con il dopoguerra si apre anzi un nuovo capitolo nella storia della vita e dell'importanza tanto della canzone quanto della sua interprete e del suo compositore: nell'isola di Langeoog, occupata e liberata dalle truppe franco-canadesi all'inizio del 1943, Lale Andersen fu presto identificata con la cantante tedesca di *Lili Marleen*. Già nel giugno del 1945 fece due concerti per i soldati feriti delle truppe di occupazione e nel settembre del 1945 si arrischiò ad andare ad Amburgo, probabilmente in cerca di nuovi ingaggi. «La mia popolarità presso le forze di occupazione inglesi è incredibilmente grande grazie a *Lili Marleen*», annotava, con sollievo, nel suo diario (Magnus, 230).

Analoga vicenda è vissuta anche dal compositore Norbert Schultze: quando, nel 1946, suonò *Lili Marleen* in un club militare americano a Berlino, il pubblico lo osannò «come un eroe» («Rheinische Post» 3.4.1975), dimenticandosi delle altre sue canzoni di guerra: *Bomben auf England* e *Panzer rollen in Afrika*. Forse tali eventi diventano più comprensibili se si valuta la misura della psicosi per *Lili Marleen* in base a un altro episodio significativo, che un informatore mi ha raccontato come vissuto da lui stesso:

La biografia dell'informatore si incrociò in modo per lui indimenticabile con quella della canzone nei giorni immediatamente seguenti la liberazione da parte degli americani, verso la fine della guerra: una sera irruperono nell'appartamento della sua famiglia molti GI, che ordinarono al dodicenne ragazzo di accendere la radio. Non appena dall'apparecchio risuonò in una versione inglese l'amata *Lili Marleen* i soldati si strinsero attorno alla radio scostando bruscamente il ragazzo e ascoltarono entusiasti, *infilandosi* quasi nella radio.

Qui si manifesta una nuova funzione psicologica adempiuta dalla canzone a guerra finita, che fa sì che essa mantenga tutta la sua importanza: a una compensazione per i dolori della guerra vissuti in prima persona (vedi paragrafo 7), ormai venuta meno, subentrò il ricordo e la rielaborazione dei momenti di vita e di dolore legati alla guerra, per quei soldati di entrambe le parti che l'avessero in precedenza ascoltata o cantata e per tutti quelli che comunque avessero vissuto quella situazione.

Anche l'*accento erotico* rimase un effetto invariato della canzone, certamente per taluni anche in quel significato inequivocabile che già si era palesato in alcune delle citate parodie del tempo di guerra. Il nome *Lili Marleen* divenne, fra l'altro, sinonimo anche di quelle donne che erano state battezzate *Amilibchen* [amichette degli americani], come è facile capire dalla seguente parodia cantata, in un tedesco storpiato, da un solda-

to americano («Spiegel» IV/1981, 174):

Down by the Bahnhof / American soldat:

«Zie haben cigaretten / and a beaucoup chocolat?»

Das ist prima, das ist gut! / A 20 Mark for fumph minute...

SAGGI

(Traduzione: Vicino alla stazione / c'è un soldato americano: / «Avete sigarette / e tanto cioccolato?» / Questo è eccezionale, questo è bello! / 20 marchi per cinque minuti...)

Restando nell'ambito della cronologia biografica della canzone, bisogna annotare anche una scoperta fatta a Brema, intorno al 1947, da un folklorista: un gruppo di bambini, durante un gioco di squadra in cui erano suddivisi in due file contrapposte, cantava *Lili Marleen* in una versione non molto distante, nel suo significato fondamentale, dalla parodia appena riportata e che si collega nei versi finali anche a quella parodia del *Trapp-Trapp* di epoca bellica (Cammann 1970, 329; similmente due varianti renane in Grober-Glück 1971, 112):

zum 116

Un-ter der La - ter - ne, vor dem groe-ßen  
Tor, stand die klei-ne Li - sa, ge -  
-pu - dert, wie noch nie, und war - tet  
auf den Ab - schieds - kuß, den sie von  
N. N. ha - ben muß, für ei - ne Mark und  
zehn, für ei - ne Mark und zehn.

Unter der Laterne, / vor dem großen Tor,  
stand die kleine Lisa, / gepudert wie noch nie.  
Und wartet auf den Abschiedskuß,  
den sie von N. N. haben muß  
für eine Mark und zehn...

appropriata come nessun'altra. / E aspetta il bacio di addio, / che deve ricevere da N. N.  
(per un marco e dieci...)

IL DE MARTINO  
8 / 98

In quel periodo Lale Andersen aveva ripreso già da parecchio a tenere concerti, soprattutto per i soldati inglesi delle forze di occupazione, e in essi *Lili Marleen* faceva inevitabilmente parte dei programmi. La cantante era il più delle volte annunciata come *The original singer of Lili Marleen* [la vera cantante di *Lili Marleen*]. A volte si esibiva anche per il pubblico tedesco. Come già durante la guerra, le venivano continuamente richiesti autografi che doveva firmare come Lili Marleen. Nel 1950 intraprese un viaggio in Inghilterra, durante il quale venne acclamata dai veterani dell' *Africa-Korp* inglese, i *Desert Rats* del generale Montgomery, e nel 1956 a Düsseldorf cantò *Lili Marleen* di fronte a 20.000 veterani della armata del deserto di Rommel, l' *Africa-Korp* tedesco: fra «applausi scroscianti», come riportava la stampa (Magnus, 256).

SAGGI

Il muro di Berlino, eretto nel 1961, reca un'iscrizione memorabile, fatta da mano ignota, che entra nella biografia della canzone: *Lili Berlin*, un'annotazione che risveglia innumerevoli associazioni e permette molte interpretazioni: può essere vista come un riferimento a Berlino come luogo in cui si svolge la vicenda della canzone oppure come città in cui essa e la sua cantante ebbero la loro prima grande occasione alla prima assoluta, poi al concerto al teatro Scala, alla trasmissione radiofonica del *Wunschkonzert* trasmesso dal grande studio della radio di Berlino nella Masurenallee, e tramite il disco; ma Berlino era anche il luogo in cui la cantante venne tenuta agli arresti domiciliari e in cui tentò il suicidio. O forse *Lili Berlin* era soltanto un riferimento politico attuale: aspettate il crollo del muro, e quindi la fine della divisione della Germania?

Nel frattempo Lale Andersen si esibì anche in Canada e in Finlandia; a Monaco si dovette difendere da un *Lili Marleen-Club* fin troppo entusiasta (per gli studi sulla canzone questo è fenomeno unico); andò in America e in Svizzera. Il tentativo di non cantare *Lili Marleen* in uno dei concerti naufragò per l'ostinata opposizione del pubblico, che fece ben capire il suo desiderio a viva voce: «dapprima solo in pochi reclamarono la canzone, poi sempre di più, infine la reclamarono tutti», scrisse la Andersen nel suo diario (Magnus, 253).

Nel 1959 si festeggiò il ventesimo anniversario della canzone ma anche il sessantacinquesimo compleanno del compositore del testo, Hans Leip. Nel 1965 Lale Andersen si esibì negli Stati Uniti, con un gran successo annunciato da titoli a caratteri cubitali: *Lili Marleen here again* [il ritorno di Lili Marleen]. Seguirono concerti e interviste radiofoniche in Canada, serate folkloristiche e musicali su navi di lusso; eppure, alla fine del 1969, la cantante annotava nel suo diario: *professionalmente è sempre tutto più*

*fermo*. Di lì a poco prese la decisione di fare una *tournee* e un disco di addio *Good-bye memories*, naturalmente con una pubblicità che per la grafica (motivi di lampioni) e per il testo giocava sulla rinomanza mondiale della Andersen per mezzo di *Lili Marleen: la cantante che con una canzone ha conquistato il mondo* (anche questo aspetto della storia del successo della canzone, cioè *Lili Marleen* nella pubblicità, sarebbe un ambito ricco di materiale e istruttivo per lo studio della ricezione della canzone). Al ritorno da uno spettacolo televisivo a cui la cantante aveva partecipato avvenne un episodio, puntualmente annotato nel suo diario, fortemente significativo per quanto riguarda la biografia della canzone: un capitano di corvetta a riposo non rinunciò a esserle di aiuto portandole il bagaglio sulla banchina della stazione:

Se sua eccellenza sapesse che cosa ella ha significato allora con la sua voce, notte dopo notte, per noi soldati...

Anche dopo la *tournee* di addio, portata a termine nonostante la malattia al fegato, ci furono alcune esibizioni in pubblico, soprattutto con *Lili Marleen*: nell'autunno dello stesso anno alla televisione di Stoccolma e in un concerto ad Amburgo; nel febbraio del 1970 in una produzione televisiva tedesca nello ZDF; poi, ancora una *tournee* in località balneari, una esibizione, sempre con questa canzone, nella Beethovenhalle di Bonn in occasione di un concerto di beneficenza e, infine, un altro evento importante nella biografia della canzone, così legata a quella della sua cantante: una nave passeggeri di Langeoog fu battezzata *Lili Marleen*.

Dopo la morte improvvisa di Lale Andersen, avvenuta a Vienna il 29 agosto 1972, le notizie riportate dalla stampa, traboccante di ricordi della cantante e della sua fama come interprete di *Lili Marleen*, concludono questo voluminoso capitolo della storia di *Lili Marleen*. La sua città natale, Bremerhaven, si guadagna un grande onore: nel gennaio del 1981, nove anni dopo la morte, le ha dedicato un monumento con un vecchio lampione stradale («Rheinische Post» 1/1981).

Questo gesto non è avvenuto a caso nel 1981: in quell'anno cadeva il quarantesimo anniversario della prima messa in onda della canzone attraverso la radio militare Belgrado, che segnò l'inizio del suo *successo mondiale*. Altrettanto non per caso quell'anno di giubileo fu ricco di eventi per la biografia di *Lili Marleen*: fu allora che comparve la più importante documentazione su Lale Andersen e la sua canzone, nata dalla penna di sua figlia Litta Magnus-Andersen (Magnus 1981); sempre a quell'anno data una edizione musicale molto singolare: il pianista e cembalista Hans Priegnitz (anno di nascita 1913) pubblicò sotto il titolo *Wie einst Lili Marleen* le sue variazioni della canzone per pianoforte, raffinate e in uno

stile sempre diverso: *Lili Marleen* «à la» Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Brahms, Dvorak, Bartók e Johann Strauss, il tutto accompagnato dalle sue parodie poetiche del testo «à la» Omero, Minnesang, Goethe, Eichendorff, Heine, Busch, Morgenstern e Eugen Roth (Priegnitz 1981).

Infine nel 1981 Rainer Werner Fassbinder girò il suo spettacolare film basato sull'autobiografia di Lale Andersen, con il quale inaugurò un ulteriore capitolo nella storia di vita di *Lili Marleen*, aprendo un nuovo filone della tradizione della canzone, nato dall'interpretazione di essa resa dall'attrice che ha portato sulla scena Lale Andersen, Hanna Schygulla: non a caso, sempre nello stesso anno, uscì una nuova edizione tascabile dell'autobiografia che invece di una fotografia dell'autrice recava sulla copertina una foto di scena del film: la Schygulla *accanto al lampione davanti alla caserma con la sua torre maggiore*.

Ho potuto constatare che la canzone è giunta ai miei studenti tramite questo film, rafforzata da una produzione discografica concomitante. Si tratta ora di osservarne gli ulteriori sviluppi per chiarire se e in quale misura si stia davvero verificando un'innovazione che agisca sul modo di cantare e se tale innovazione abbia origine dalla prima versione, nuovamente accessibile tramite riedizioni, o dal film.

L'ultimo, sorprendente incontro che ho avuto con *Lili Marleen*, pone diversi interrogativi: è riconducibile alla tradizione, alla ripresa di un *evergreen*, o era un *comeback* originato dal film il fatto che un gruppo olandese di danza popolare cantasse, il 23 giugno 1984, durante una manifestazione internazionale per il duemillesimo anniversario della città di Neuss, *Lili Marleen* in olandese e con accompagnamento di fisarmonica?

### Poscritto

Forse, da questo *Caso Lili Marleen* il folklore musicale può ricevere uno stimolo ad avventurarsi ancora di più nel campo, piuttosto evitato, dei successi musicali prodotti per i media e da essi divulgati: il *Caso* non è solo un esempio di come possano essere fluttuanti i confini che si pongono a una canzone popolare, anche nella sua definizione più tradizionale; inoltre la *biografia di Lili Marleen*, cioè la *storia a tutto tondo della vita* di questa canzone commerciale, dà anche un'idea della forza con cui la storia dei tempi e degli uomini si possa rispecchiare in essa. Successi di questo genere, sulla base della loro vasta ricezione e riproduzione e quindi della quantità immensamente grande di rapporti soggetto-oggetto, spesso possono trasmettere, con molta più forza di altri, informazioni sugli avvenimenti del tempo, sugli umori, i pensieri, i bisogni, i desideri e le reazioni politiche delle masse senza nome, il che permette di illuminare meglio

alcuni ambiti reconditi della storia di un'epoca.

Questo caso probatorio forse fornisce alla nostra disciplina alcune conoscenze significative, soprattutto riguardo all'ampiezza dello spettro delle associazioni e delle funzioni che il cantare inteso come ricezione di una canzone può avere: dati che sono di grande importanza anche per una psicologia, sociologia e antropologia del canto, per lo studio di esso e della sua ricezione come anche, in modo particolare, per lo studio dei media.

*[traduzione dal tedesco di Antonella De Palma]*

#### NOTE

\*Wilhelm Schepping è nato nel 1931 a Neuss, Germania. Dopo aver studiato Didattica musicale presso la Scuola di musica di Colonia, ha completato la sua formazione presso l'università di Colonia, studiando musicologia, germanistica, filosofia e pedagogia. Fra il 1958 e il 1988 ha avuto una intensa attività concertistica come direttore d'orchestra e di coro, sia in Germania sia all'estero, soprattutto con l'orchestra da camera di Neuss, da lui stesso fondata. Ha partecipato a varie trasmissioni radiofoniche e televisive, nonché a incisioni discografiche. È stato membro della giuria in molte competizioni internazionali di musica jazz, corale e strumentale. Dal 1982 al 1985 è stato presidente della Commissione per la ricerca sul canto, la danza e la musica della DGV (Deutsche Gesellschaft für Volkskunde, ossia Società tedesca per il folklore). Dopo aver insegnato in diversi istituti scolastici e universitari, dal 1985 insegna all'Università di Colonia, dove ha ricoperto la cattedra di Musica e Didattica musicale, ha diretto il Seminario musicale ed è attualmente direttore dell'Istituto di folklore musicale.

I suoi studi hanno riguardato: la ricerca storico-musicale; lo studio del canto e della sua ricezione; lo studio sulla funzione d'uso del canto; la storia e la sociologia del canto corale; i nuovi canti religiosi giovanili; il canto di opposizione nel terzo Reich; la didattica del canto; la musicologia storica e sistematica.

(1) Versione del testo e della melodia: trascrizione mia, presa dalla versione Electrola del 1939 (Wunschkonzert, senza data, I a 1).

(2) Anche «An», «Unter».

(3) In origine: da uns, ma a volte anche: Dort wollen wir uns...

(4) In origine: seh'n.

(5) In origine: blasen.

(6) In origine: sogleich.

(7) In origine: wollt'.

(8) In origine: zieren. A volte anche: zarten.

(9) In origine: Re. Le note da 9 a 13 fanno riferimento alla trascrizione musicale accanto al testo.

(10) In origine: Re.

(11) In origine senza il Fa e senza il levare, il testo risultava di conseguenza suddiviso

altrimenti.

(12) In origine: Re.

(13) In origine: un intero.

IL DE MARTINO

8 / 98

SAGGI

## Bibliografia

Andersen, Lale: *Der Himmel hat viele Farben*, Stoccarda 1972; edizione tascabile col titolo: *Leben mit einem Lied*, quinta ed., Monaco 1981 (prima ed. 1974)

Bausinger, Hermann: *Volkslied und Schlager*, in: «Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerk» 5 (1956) pp. 59 ss.

Burkhardt, Werner: *Musik der Stunde Null. Eine Dokumentation*. Zeitmagazin edizione discografica (allegato), s.d.

Cammann, Alfred (cur.): *Die Welt der niederdeutschen Kinderspiele*, Schloß Beckede / Elbe 1970

Haan, Tjaard W.R. de (cur.): *Huilen op de Kermis, L'Aja* 1968

Idem: *Lotegevallen van Lili Marlen*, in: «Neerlands volksleven», annata 1980, quaderno 1/2, pp. 69 ss.

Egk, Werner: *Mit Musik geht alles besser* (1947), in: W. Egk: *Musik - Wort - Bild*, Monaco, pp. 216 ss.

Grober-Glück, Gerda: *Kinderrime und Lieder in Bonn*, in: «Jahrbuch für Volksliedforschung» 16 (1971), pp. 91 ss.

Haas, Werner: *Das Schlagerbuch*, Monaco 1957

Heimeran, Ernst: *Hinaus in die Ferne (...) Die schönsten Parodien (...)*, quarta ed., Stoccarda 1962

Hopkins, Anthony: *Songs of the Front and Rear*, Edmonton 1979

Jackson, Carlton: *The Great Lili - A Footnote to World War II*, San Francisco 1979

Klusen, Ernst: *Zur Situation des Singens in Bundesrepublik Deutschland*, vol. I: *Der Umgang mit dem Lied*, Colonia 1974

Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*, Lipsia 1970

Leip, Hans: *Die wahre Geschichte der Lili Marleen*, Berlino 1950

Lehmann, Heinz: *Musikunterricht*, Bad Heilbrunn 1977

Leonhardt, Rudolf Walter: *Lieder aus dem Krieg*, Monaco 1979

Magnus-Andersen, Litta: *Lale Andersen - die Lili Marleen. Das Lebensbild einer Künstlerin. Mit Auszügen aus bisher unveröffentlichten Tagebüchern*, Monaco 1981

Mezger, Werner: *Schlager*, Tubinga 1975

Priegnitz, Hans: *Wie einst Lili Marleen. Varianten für Klavier und poetische Parodien im Stile großer Geister*, Amburgo/Berlino 1981

IL DE MARTINO  
8 / 98

SAGGI

«Rheinische Post» n. 77, 3.4.1975

Idem: n. 196, 24.8.1978

Rühmkorf, Peter: *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*, Reinbeck 1969

Schepping, Wilhelm: *Zum Einfluß der Medien auf Singpräferenzen und vokale Reproduktion*, in: Idem (a cura di): «Volksmusik und elektronische Medien. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied- Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde», incontro del 17/20.9.1978 in Brema, Neuss 1975

Idem: *Liedmonographie als Liedbiographie. Die Wirkungsgeschichte von Lili Marleen als Paradigma*, in: «Ad marginem» 44/1979 (editoriale)

Idem: *Lieder gegen Hitlers Regime*, Colonia 1985

Schwarz, Walter Andreas: *Lieder für Adolf und Konsorten. Witz, Spott und Hohn gegen den Hitlerterror* (WDR II, 18.4.1981)

«Spiegel» (Der): *Frühling für Hitler und Lili Marleen*, annata 35, n. IV/1981

Stern, Annemarie: *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, Oberhausen s.d.

Words, Hans Christian: *Der Schlager*, Brema 1963

Wunschkonzert, Das große: Album doppio EMI Electrola 1 C 178-31084/85 M, s.d. (edizioni posteriori)

Zentner, Kurt: *Illustrierte Geschichte des 2. Weltkrieges*, Darmstadt 196

## APPENDICE

### «Lili Marleen» e l'Italia

*Lili Marleen* conobbe edizioni discografiche in Italia nel 1942. Nel maggio 1942 venne stampata l'edizione tedesca dalla Cetra DC 4013, nell'esecuzione di Vivi Gioi con il concorso dell'orchestra della canzone diretta dal Maestro Angelini. Il mese precedente era apparsa la versione italiana di Rastelli (Milano, Edizioni Suvini e Zerboni) cantata da Lina Termini, sempre con l'orchestra diretta dal Maestro Angelini, Disco Cetra DC 4004, titolo *Lili Marlen*.

Eccone il testo: