

Eredità di guerra e segni d'arte

Heritage of War and Signs of Art

Chiara Mariotti | chiara.mariotti@univpm.it

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura, Università Politecnica delle Marche

Alessia Zampini | alessia.zampini2@unibo.it

Dipartimento di Architettura, Università di Bologna

Abstract

Among the legacies of the 20th century are defensive lines of bunkers and military structures as uncomfortable presences and controversial expressions of totalitarian ideologies, conflict, and death. While their technical features reflect a functional relationship between form and matter, their intrinsic meaning raises complex questions for conservation. Can such sites be considered 'cultural heritage'? Beyond technical attributes, they carry the burden of a difficult past, often linked to nondemocratic regimes leading to their classification as *Dissonant Heritage*. Even when acknowledged as heritage, the challenge remains: how can they be reintegrated into the present? What conservation practices are acceptable? Can artistic intervention provide new meanings without compromising legitimacy? This contribution explores these dilemmas through European and global case studies of bunker lines.

Keywords

Military landscapes, Heritagization, Dissonant heritage, Artistic reflection, Conservation challenges.

Eredità di guerra: quale patrimonializzazione?¹

I processi di patrimonializzazione sono strettamente legati alla costruzione del concetto di 'patrimonio culturale', da cui scaturisce la tensione alla cura (prima) e alla tutela (poi) dei beni ritenuti meritevoli di esserne inclusi. Cosa legittimamente rientri nell'alveo delle eredità da conservare e trasmettere al futuro è stato oggetto di profonde riflessioni ed è significativamente cambiato nel corso del tempo e continua a mutare, in relazione al periodo storico e ai contesti culturali, geografici, sociali ma anche politici ed economici considerati². Già dagli inizi del Novecento, sulla scorta delle formulazioni teoriche di Alois Riegl³, fu messa in discussione una tutela selettiva ed 'elitaria', limitata ai soli manufatti di determinate epoche e di eccezionale valore storico-artistico, a favore di una visione inclusiva e sempre più 'democratica'⁴, che ha progressivamente accolto beni ordinari e seriali, interi complessi architettonici, brani di paesaggio, siti militari e industriali, opere di architettura moderna e contemporanea, chiamando in causa anche la sfera sfuggente dell'immateriale⁵, non senza conflitti e contraddizioni⁶. Tra le realtà ammesse, le fortificazioni superarono solo negli anni Sessanta del secolo scorso una forma di marginalizzazione storica dovuta alla loro obsolescenza funzionale e apparente mancanza di monumentalità, grazie soprattutto al dettato della Carta di Venezia⁷. In quel periodo, l'impegno di Piero Gazzola nella stesura della nuova Carta del Restauro⁸ si unì all'azione di sensibilizzazione condotta di concerto con gli istituti castelli - primo tra tutti l'Internationales Burgen Institut (IBI) - riportando l'attenzione su torri, castelli, rocche, borghi fortificati, bastioni, forte fino ai più recenti baluardi. Sebbene la definizione di 'castello' abbracciata da Gazzola e dall'IBI fosse legittimamente pertinente a ogni opera costruita dall'uomo per attuare

una strategia di difesa⁹, l'attenzione sembrò ancora convergere prioritariamente sulle strutture di difesa statica più lontane dal nostro presente (medievali, rinascimentali, moderne e ottocentesche). I processi di sedimentazione memoriale condizionarono le logiche di conservazione delle opere defensionali e dei paesaggi militari contemporanei fino almeno alla metà degli anni Settanta, quando venne data alle stampe l'opera-manifesto del filosofo francese Paul Virilio, *Bunker archéologie*¹⁰, che cercò di arrestare i ripetuti meccanismi di rimozione collettiva, a cui sono ancora soggetti i bunker di diverse linee difensive. Se infatti, di norma, si tende a sostenere che un processo di patrimonializzazione abbia inizio nel momento in cui, venuta meno la funzione originaria di un manufatto, società, comunità e istituzioni preposte gli riconoscono attributi e significati tali da auspicarne la messa in valore al di là dell'utilità¹¹, è altrettanto vero che la patrimonializzazione può talvolta diventare escludente proprio in relazione all'interpretazione dei valori, incarnati o riflessi dal bene, e alla loro inevitabile mutevolezza. A riguardo, da circa trent'anni in ambito accademico, si riflette sul concetto di 'patrimonio dissonante' o *Dissonant Heritage*, utilizzato per identificare quelle eredità storiche contraddistinte da un passato problematico e controverso¹², tra le quali rientrano frequentemente gli edifici di guerra. Del resto, la guerra si configura come uno degli ambiti più inclini a generare interpretazioni conflittuali nei riguardi delle eredità ad essa collegate. Realizzate per dar corpo a strategie militari, queste architetture possono infatti rappresentare il simbolo di un'occupazione nemica, e dunque la memoria di un passato di sottomissione, dolore e privazione di libertà, oppure possono costituire l'espressione di una volontà di autodeterminazione e difesa divenendo in un certo senso più accettabili, ma comunque in grado di rievocare sofferenza, morte e distruzione. Questo solleva un interrogativo cruciale: ricordare oppure dimenticare? mantenere vive queste eredità sovrascrivendone, modificandone, cancellandone il significato primo o conservarle proprio in virtù di questo portato controverso? Nella convinzione che non si possa subordinare la conservazione degli oggetti patrimoniali a un giudizio sui governi che li hanno prodotti, occorre dunque porsi il quesito perché preservare questi manufatti. La risposta risiede solamente nel loro essere testimonianza dei più importanti risultati della tecnica o nel loro essere rappresentazione di un ideale estetico tecnocratico, oppure sono anche gli stessi disvalori a dover essere posti al centro della riflessione? Alla luce di questi interrogativi, l'importanza di confrontarsi con architetture e siti militari segnati da conflittualità irrisolte o aperte sta ottenendo un sempre più ampio riconoscimento internazionale che ne ha formalizzato il valore come comune eredità europea, pur nella diversità delle forme e dei processi storici con cui si sono fisicamente espresse le difese, e delle modalità con cui sono stati e sono tuttora affrontati il ricordo, la memoria e la negoziazione con il passato. Progetti Creative Europe, Erasmus+ BIP, eventi della European Week of Regions and Cities, il lavoro delle rotte del Consiglio d'Europa ATRIUM, Liberation Route e del network Efforts Europe, e un crescente numero di pubblicazioni scientifiche sono solo un esempio di questo fiorente interesse¹³. Testimonianza viva delle variazioni delle identità territoriali nel tempo, delle più o meno radicali (e controverse) trasformazioni operate sui confini nazionali, ed elemento cruciale persino nei processi di mitopoiesi dei diversi stati, questi manufatti sembrano poter disegnare un orizzonte di confronto di grande attualità rispetto ai processi di patrimonializzazione, in primo luogo perché rappresentano per estensione e diffusione una sfida comune a tutti gli stati europei, ma soprattutto perché in una prospettiva di lungo termine, questi oggetti potrebbero sollecitare uno sguardo consapevole sulla storia dei luoghi e accrescere la capacità di accogliere visioni plurali all'interno dell'*Heritage Discourse*. Non a caso molti dei progetti citati pongono al centro della propria visione una concezione di questo patrimonio quale motore di iniziative democratiche o di progetti di cooperazione e riconciliazione, aprendo lo sguardo, per esempio, verso programmi di finanziamento specifici quali

l'Instrument for Pre-accession Assistance (IPA III) o NDICI – Global Europe. Tratteggiate le ragioni conservative, ci si accorge poi come la trasmissione di questi edifici al futuro abbia assunto nel tempo sfumature operative eterogenee, vedendo alternare operazioni di musealizzazione esperite attraverso ripristini ascrivibili a operazioni di modellismo militare in scala 1:1; oppure riutilizzi resi possibili da una mimetizzazione all'ordinario, capace di trasformare questi spazi secondo le necessità della quotidianità postbellica. A suscitare l'interesse di questa trattazione è però un altro tipo di approccio, ovvero quello della pratica artistica, capace di dialogare profondamente con il significato originario dell'oggetto ma ponendo altresì la propria legittimità al centro della riflessione conservativa.

Segni d'arte: quale legittimità per la conservazione?

Storicamente, la disciplina del restauro ha cercato di tradurre i propri obiettivi culturali e scientifici in documenti volti a indirizzare l'operatività concreta sulle fabbriche storiche. A livello europeo ed extraeuropeo, le Carte del Restauro assieme a Convenzioni, Dichiarazioni, Risoluzioni e Raccomandazioni hanno tenuto traccia degli aggiornamenti teorетici codificandone le ricadute pratiche, nonostante gli scarti ben noti tra teoria e prassi. Pur non avendo mai raggiunto il valore di legge, questi documenti sono diventati il metro di valutazione di azioni ritenute ortodosse, eterodosse o eretiche, sulle quali ci si continua a interrogare anche nella contemporaneità¹⁴. Nel processo di legittimazione di direzioni, contaminazioni e strumenti operativi per la preesistenza, avviato già a partire dalla Carta di Atene, la riflessione e pratica artistica contemporanea è stata chiamata a reclutamento solo negli ultimi decenni. L'arte richiama per definizione una dimensione estetica e «se il restauro, oggi, sembra avere difficoltà a riflettere sull'estetica, esiste tutto un mondo dell'estetica che lavora anche in relazione ai temi del restauro»¹⁵. I modi attraverso i quali si sostanzia questo confronto sono i più diversi, così come gli ambiti di investigazione. Il binomio arte-guerra è interessante anche perché coinvolge piani antitetici, con alle spalle una vasta tradizione di opere d'arte che hanno denunciano gli orrori dei conflitti, producendo immagini simboliche e potenti per stimolare la coscienza umana e promuovere la pace: *La libertà che guida il popolo* di Delacroix, *Il 3 Maggio 1808* di Goya, il *Volto della guerra* di Dalí, *Guernica* di Picasso, il recente murales di Banksy su un muro di Betlemme con l'immagine di un bambino che infila un fiore nella canna del fucile di un soldato – solo per citarne alcune. Eppure, la relazione tra segni d'arte e patrimoni di guerra appare più complessa, perché si materializza nei luoghi e negli spazi del conflitto, perché sfida il dialogo con architetture la cui dimensione artistica si riduce all'estetica della macchina bellica, al rapporto essenziale tra forma e funzione, perché si confronta con oggetti autentici ma al tempo stesso seriali e standardizzati, e perché interagisce con strutture che – almeno nel caso dei bunker in calcestruzzo armato – non sembrano temere il decadimento materiale quasi annullando la problematica squisitamente conservativa della permanenza fisica. In simili contesti la volontà artistica sembra assumere diverse declinazioni, delle quali le autrici hanno avuto esperienza diretta lavorando in siti ex militari in Europa. Da una parte la street art, estemporanea, spontanea, reazionaria, sembra trovare in queste superfici un supporto per una ritualità urbana in grado di testimoniare la volontà sovversiva di entrare in un luogo proibito, liminale, e di trasformarlo con il segno della propria presenza, oppure, con un atto culturale di sfida, per riappropriarsi di un luogo abbandonato rovesciando il potere contestato di cui questi oggetti sono simbolo¹⁶. I siti che registrano queste azioni sono innumerevoli, secondo un grado di complessità e ricerca espressiva che varia dalla sovrapposizione disorganica delle firme dei graffitari fino a cicli ben più articolati in grado di raggiungere straordinarie qualità artistiche. In entrambi i casi, tali segni sono destinati a una tempestiva riscrittura da parte di altri writers, così da contrapporre la loro

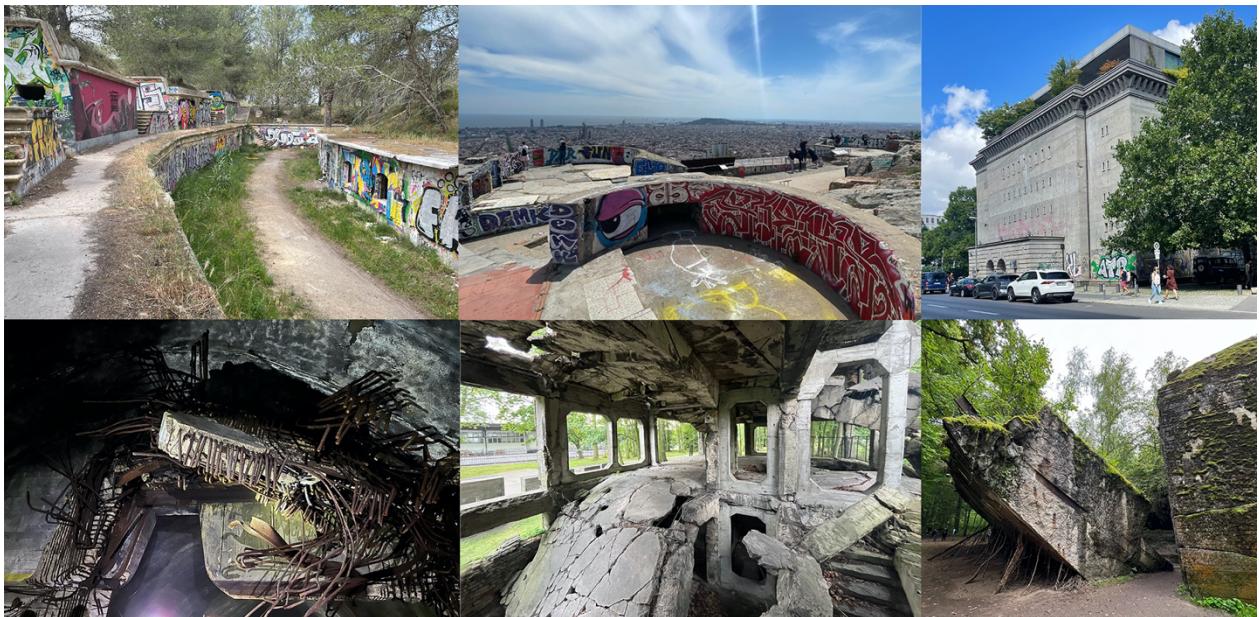


Fig. 1 Dall'alto in senso orario: Bateria da Raposeira, Lisbona, Portogallo; Turò de la Rovira, Barcellona, Spagna; Banana Bunker, Berlino, Germania; Tana del Lupo, Gierłoż, Polonia; Westerplatte, Gdansk, Polonia; Base aerea di Željava, Bosnia Herzegovina-Croazia. [Foto C. Mariotti & A. Zampini, 2022-2025].

fugace temporalità alla *firmitas* dei bunker. Ne sono un esempio eloquente la Bateria Setubàl o la Bateria da Raposeira del Plan Barron di Lisbona¹⁷, selezionata, quest'ultima per la sua composizione spaziale e la ricchezza dei suoi graffiti come set per numerosi film; oppure Turò de la Rovira a Barcellona¹⁸, un sistema di batterie antiaeree a protezione dagli attacchi franchisti e recentemente restaurato ponendo al centro della riflessione il dubbio se preservare o meno i numerosi graffiti realizzati in maniera spontanea sulle pendici di questo colle, proprio in virtù della loro intenzionale temporaneità. Dall'altro lato la pratica artistica frutto di specifici programmi culturali o una spinta creativa fusa a intenzione progettuale giungono ad attualizzare la lettura simbolica delle rovine proposta da Benjamin¹⁹ e si configurano come un innesto vitale capace di produrre un nuovo significato a partire dalla decadenza, dall'abbandono, favorendo processi di risignificazione della *materia signata*, negoziazione dei disvalori e attivazione di nuovi processi patrimoniali. Ne è un esempio il Bunker 599 situato a Culemborg, Paesi Bassi, lungo la *Hollandsche Water Linie*, divenuto momento nazionale dopo esser stato tagliato in due dallo studio RAAAF – Atelier de Lyon per esporme l'interno e strutturare un nuovo percorso paesaggistico che attraversa la preesistenza²⁰. Altrettanto interessante l'esperienza del collettivo Artlantic Wall che dal 2019 lavora in maniera sinergica con le comunità tra Belgio, Norvegia e Sud Tirolo per trasformare i bunker in elementi chiave del paesaggio culturale, rileggendo le geometrie e le superfici residuali e dare origine a progetti *site-specific* di grande impatto visivo. Similmente il Bunker H di via Fago, a Bolzano, preso in carico negli anni Duemila da una cooperativa dopo un lungo periodo di abbandono, ospita oggi murales che incorporano i segni degli usi e disus successivi e le distruzioni nella figuratività della rappresentazione, per poi divenire museo per opere d'arte di varia natura. Questa reinterpretazione dei bunker quale luogo per esposizioni temporanee o permanenti non manca di assumere un'indubbia forza comunicativa favorendo l'avvicinamento delle generazioni più giovani e aprendo a un diverso rapporto con le arti. In questo scenario *soundscapes* e *light design* diventano strumenti di reinterpretazione altrettanto potenti, sia utilizzati in chiave museografica per rievocare in maniera filologica la storia dei bunker, come accade per esempio in alcuni apprestamenti di Raversyde a Ostenda²¹, oppure, in maniera

più dirompente e sovversiva per dare nuova vita a questi spazi. Emblematici in tal senso il Bunker Klubo Galeria di Gdańsk trasformato in discoteca e il Banana Bunker di Berlino divenuto uno dei luoghi chiave per la nascita della controcultura techno berlinese, oggi considerata patrimonio mondiale dell'umanità. Il *Reichsbahnbunker*²², progettato dall'architetto K. Bonatz per proteggere i berlinesi dalle incursioni aeree, dopo esser stato utilizzato per lungo tempo come magazzino di stoccaggio e poi dai ravers, è oggi abitazione del collezionista Christian Boros e ospita – grazie a consistenti sventramenti e all'addizione di un intero piano adibito a residenza – una delle più interessanti collezioni di arte contemporanea della città. Non mancano inoltre episodi in cui l'attività creativa enfatizza le caratteristiche materiali e figurative della preesistenza, giocando su una dialettica per contrasto: naturale/artificiale, monumentale/residuale, duraturo/effimero, pesante/leggero. È il caso del Quartiere Generale di Hitler, a Gierłoż, Polonia, uno dei siti più complessi e segreti della Seconda guerra mondiale, conosciuto come Wolfsschanze, ovvero 'Tana del Lupo'²³. In un'area recintata di 250 ettari immersa nella foresta, i bunker del centro operativo tedesco sono stati restituiti alla frequentazione pubblica con un'operazione che ha integrato sapientemente il contesto naturale e l'artificio dei bunker restituiti alla terra con cui hanno sempre cercato di mimetizzarsi. Qui è prassi ricorrente che i visitatori pongano dei legni sottili a sostegno dei relitti in calcestruzzo, dando vita a creazioni artistiche 'partecipate' di forte impatto. A Gierłoż, ma anche altrove, sono altrettanto frequenti le manifestazioni di arte 'spontanea', esito dei processi di ruderizzazione delle strutture, soprattutto se di enormi dimensioni e difficilmente accessibili. Ne è un esempio la base aerea di Željava, costruita durante la Guerra Fredda dalla Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia, un complesso militare scavato nel monte Plješevica sul confine tra Croazia e Bosnia ed Erzegovina, intenzionalmente danneggiato, escluso dal discorso pubblico sul patrimonio e abbandonato²⁴. Chi, fortuitamente, riesce ad addentrarsi nei suoi cunicoli sotterranei si trova immerso in una galleria in cui si susseguono carcasse di aerei, oggetti accatastati e frammenti di calcestruzzo i cui ferri ossidati diventano vere e proprie installazioni spaziali. Parimenti, nella penisola di Westerplatte²⁵, a Gdańsk in Polonia, tra gli approcci applicati ai manufatti superstiti del sito – simbolo dello scoppio della Seconda guerra mondiale – si riscontra quell'attitudine alla conservazione a rudere, ampliamente diffusa nella storia della disciplina, che per certi aspetti avvicina l'esito del progetto di restauro all'opera artistica, congelando con interventi mirati di consolidamento situazioni in procinto di crollo e accentuando, con la potenza di un'architettura distrutta, la dimensione retrospettiva correlata alla memoria degli eventi bellici.

Nota conclusiva

Queste note hanno inteso offrire una riflessione sulla patrimonializzazione dei bunker e sul ruolo dell'arte nel/ per il restauro. Esse si configurano come invito a tracciare, laicamente, percorsi alternativi per affrontare la crescente estensione di oggetti da salvaguardare, attraverso il ricorso alla pratica artistica. I casi richiamati – seppur ridotti rispetto a un ben più ampio panorama – documentano come la tensione tra arte e restauro, in alcune circostanze e in relazione a specifiche eredità storiche, non comprometta gli assunti teorетici della disciplina ma, al contrario, possa alimentarne la vitalità attraverso la ricerca di sperimentazioni e contaminazioni inedite, pur sempre caute e fondate. Senza sottovalutare l'impatto di pratiche innestate sul ricorso alla sottrazione e alla trasformazione della materia, si ritiene che azioni capaci di riequilibrare i disvalori a favore di nuovi sistemi valoriali possano fungere da attivatori di nuovi processi di patrimonializzazione. Invero, le finalità di arte e conservazione possono trovare una felice convergenza di obiettivi e attivare un'azione creativa e 'ricreativa' del bene, specie nel caso dei patrimoni e dei paesaggi dissonanti,

per i quali l'arte può rivelarsi complemento efficace alla permanenza fisica del bene e, insieme, volano per la costruzione di narrative consapevoli dalla straordinaria capacità evocativa e comunicativa. Ne consegue l'auspicio di una sempre più stretta integrazione tra processi conservativi e processi creativi.

¹ Il saggio è stato concepito e sviluppato congiuntamente dalle autrici anche nella stesura dei paragrafi.

² Cfr. MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France 1950; PIERRE NORA, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard 1984-92; FRANÇOISE CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Editions du Seuil 1992; HENRI-PIERRE JEUDY, *La machinerie patrimoniale*, Paris, Circé 2001.

³ ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, W. Braumüller, 1903.

⁴ Il processo si è accompagnato a un'evoluzione terminologica da 'monumento' a 'bene culturale'; quest'ultima espressione introdotta nella forma francese *biens culturels* dall'UNESCO nel 1949 e diffusa in Italia con la Commissione Franceschi nel 1967.

⁵ UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003.

⁶ Cfr. *Quale patrimonio?* Numero tematico di «Materiali e Strutture», XI, n. 22, 2022. In particolare: DONATELLA FIORANI, *Editoriale*, pp.5-10; STEFANO FRANCESCO MUSSO, 'Patrimonializzazione' e 'beni culturali' a Genova: luci, ombre, contraddizioni e conflitti, pp. 29-48; DONATELLA RITA FIORINO, *Da presidi di difesa a patrimonio 'indifeso'. Una possibile chiave di lettura per il diritto alla conservazione del patrimonio militare*, pp. 49-66.

⁷ CHIARA MARIOTTI, *Piero Gazzola. Tutela e restauri dei castelli*, Venezia, Marsilio, 2022.

⁸ PIERO GAZZOLA, ROBERTO PANE, *Proposte per una Carta internazionale del restauro*, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro* (Venezia, 25-31 maggio 1964), Padova, Marsilio, 1971, pp. 14-19.

⁹ PIERO GAZZOLA, *Castelli d'Italia*, dattiloscritto, p.1, in Archivio Piero Gazzola, sez. 'Carteggio', ser. 'V Enti', sotto-ser. 'V.6 Ibi (Internationales Burgen Institut) e Istituto Italiano dei Castelli', u.249, fasc.2. L'apertura a una visione più ampia del termine emerge in ANTONIO CASSI RAMELLI, *Dalle caverne ai rifugi blindati. Trenta secoli di architettura militare*, Milano, Nuova Accademia, 1964.

¹⁰ PAUL VIRILIO, *Bunker archéologie*, Paris, Editions du Demi-cercle 1991.

¹¹ MARILENA VECCHIO, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, FrancoAngeli 2007; MICHELE TAMMA, *Diritti culturali, patrimonializzazione, sostenibilità*, in Lauso Zagato, Marilena Vecchio (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2015, pp. 479-495.

¹² Cfr. JOHN E. TUNBRIDGE, GREGORY J. ASHWORTH, *Dissonant Heritage. The management of the past as a resource in conflict*, Chichester, Wiley 1996; W. LOGAN, K. REEVES (eds.), *Places of Pain and Shame: Dealing with Difficult Heritage*, London, Routledge, 2009; SHARON MACDONALD, *Difficult heritage: Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, London, Routledge, 2010; TUULI LÄHDESMÄKI, LUISA PASSERINI, SIGRID KAASIK-KROGERUS, IRIS VAN HUIS, *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe*, Cham, Palgrave Macmillan 2019.

¹³ Tra i progetti: Creative EU 'Atlantik Wall' coordinato dal Museo Raversyde di Ostenda, gli Erasmus + BIP 'Plan Barron. Oblivious super-resistant Bunker as an opportunity to a new cycle facing climate emergency', 'Demilitarize gently. Architectural workshop on Dissonant Heritage. Caserma Druso, Silandro, Alto Adige', 'Underground reinvention – Cold War repository of Tito's bunkers', rispettivamente organizzati dalle Università Lusofona di Lisbona, Università di Bologna e Università di Lubiana; e l'evento collaterale della European Week of Regions and Cities 2023 'Breaking down the barriers of former military sites in Europe. Perspectives for urban regeneration'. Per le pubblicazioni: GUIDO GUIDI, *Bunker* 2005, «Ananke», n. 47, 2006; MICHELA BASSANELLI, GENNARO POSTIGLIONE (eds. by), *The Atlantikwall as Military Archaeological Landscape*, Bari, LetteraVentidue, 2011; GIOVANNA DAMIANI, DONATELLA RITA FIORINO (a cura di), *Military Landscapes. Scenari per il futuro del patrimonio militare*, Milano, Skira 2017; LUKE BENNETT (ed. by), *In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning-Making*, London, Rowman & Littlefield International 2017; CHIARA MARIOTTI, ANDREA UGOLINI, ALESSIA ZAMPINI, *I bunker tedeschi a difesa della Linea Galla Placidia. Conservare un patrimonio dimenticato*, «ArchistoR», n. 9, 2018, pp. 148-193.

¹⁴ GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI (a cura di), *Eresia e Ortodossia nel Restauro. Progetti e realizzazioni*, Venezia-Marghera, Arcadia Ricerca, 2016.

¹⁵ DONATELLA FIORANI, *Arte contemporanea e restauro a confronto: alcune riflessioni*, «Materiali e Strutture», VII, n.14, 2018, pp.5-12, cit. p. 5.

¹⁶ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001; TIMOTHY MORTON, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016; J. FERRELL, *Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston, Northeastern University Press, 1993.

¹⁷ MARIA RITA PAIS, KATIUSKA HOFFMANN, SANDRA CAMPOS, *Understanding Bunker Architecture Heritage as a Climate Action Tool: Plan Barron in Lisbon as a 'Milieu' and as 'Common Good' When Dealing with the Rise of the Water Levels*, in «Heritage», n.4, 2021, pp.4609-4628.

¹⁸ <<https://divisare.com/projects/198494-jansana-de-la-villa-de-pauw-arquitectes-aaup-jordi-romero-i-associaets-arranjament-dels-cims-del-turo-de-la-rovira>> [ottobre 2025].

¹⁹ WALTER BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

²⁰ <<https://www.area-arch.it/bunker-599/>> [ottobre 2025].

²¹ <<https://www.raversyde.be/en>> [ottobre 2025].

²² <<https://boros-collection.com/en/>> [ottobre 2025].

²³ *Wolf's Lair: Centre for Historical and Nature Education*, Srokowo Forest District, Wilczy Szanier, 2023.

²⁴ MARIA RITA PAIS, JUSTYNA BORUCKA, SAŠA HUDNIK, *Opening the Bunker: A Strategy to Reconnect Hard Heritage with Contemporary Uses in Portugal, Poland and Ex-Yugoslavia*, in Veronica Balboni (ed.), *Beyond the Gaze. The Layered City*, Book 3, Torino, AISU International - Collana Insights 2025, pp. 1124-1135.

²⁵ WOJCIECH SAMÓL, SZYMON KOWALSKI, ARKADIUSZ WOŹNIAKOWSKI, PIOTR SAMÓL, *Where the Second World War in Europe Broke Out: The Landscape History of Westerplatte, Gdańsk/Danzig*, «Land», 12(3), 596.