

# DOLPHIN EMBASSY: ARCHITETTURA COME TERRITORIO DI MEDIAZIONE INTERSPECIE

## FRANCESCA ZANOTTO

Progetto indagato  
Ant Farm, *Dolphin Embassy*, 1974-1978

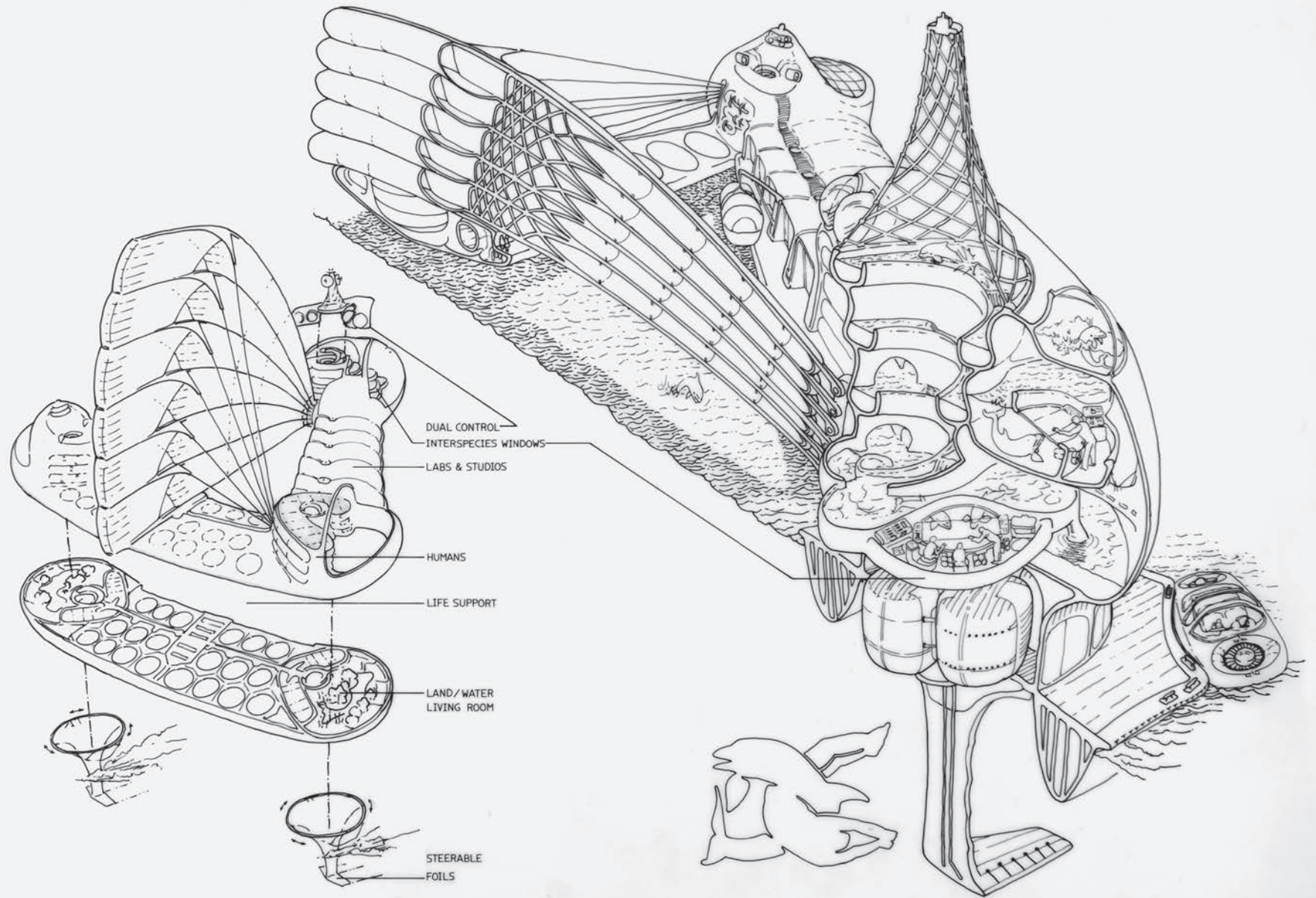
Riferimenti più o meno espliciti al corpo animale informano largamente l'immaginario degli Ant Farm, collettivo radicale di artisti e architetti fondato a San Francisco nel 1968 sotto un nome – *formicaio* – fortemente legato alla natura underground delle attività del gruppo<sup>¶</sup>. Lavorando “insieme, ma separatamente”<sup>§</sup> proprio come in un formicaio, che “raccolge soltanto formiche operaie e non ammette, per legge, nessuna formica regina o leader”<sup>¶</sup>, gli Ant Farm conducono la propria attività politico-culturale tra la California e il Texas, sviluppando liberamente linee di ricerca in direzioni sempre diverse e pervasive, rivolte a mettere in discussione le fondamenta della società dei consumi e della cultura di massa nordamericana. Operando all'intersezione tra architettura, design e *media art*, il collettivo indaga le implicazioni dello sviluppo tecnologico per la società e per il suo rapporto con la natura, così come le possibilità aperte dai nuovi media e dalla mobilità, intesa come nomadismo: gli Ant Farm attraversano gli Stati Uniti lavorando su un Media Van, un furgone-studio di video produzione personalizzato grazie al quale si spostano tra luoghi isolati, rifuggendo sedi permanenti o facilmente localizzabili, per “resistere alla concorrenza violenta e volgare che esercitano contro di loro, in superficie, gli altri ‘insetti’, avversari prodotti dall'establishment culturale americano, la cui forza tende a divorarli e a distruggerli”<sup>¶</sup>.

L'allusione al mondo organico è una traccia – talvolta manifesta, talvolta occulta – presente in tutta la produzione del collettivo, impiegata come mezzo per sondare i limiti e i risvolti più oscuri ed estremi dell'integrazione tra natura e tecnologia, in un contesto, quello degli anni Settanta, dove “la psichedelia, la stranezza, l'extraterrestre e l'esoterico avevano sostanzialmente iniziato a minare le narrazioni normative della realtà”<sup>¶</sup>. Il riferimento all'animalità, in particolare, è evidente in diverse opere e, a partire dal nome stesso scelto dal collettivo, è funzionale a instaurare un dialogo con gli aspetti meno normati dell'esperienza sociale e spaziale. Diversi esempi sono presenti all'interno del manuale *Inflatocookbook* del 1971: il volume raccoglie metodi e strategie per realizzare gli *inflatable*, le strutture gonfiabili con le quali il gruppo sperimenta intorno alla “percezione del corpo nello spazio lavorando attraverso i sentimenti di piacere e ansia suscitati dall'interazione sociale”<sup>¶</sup>. Il manuale riporta il progetto per il “serpente più grande del mondo”<sup>¶</sup>: una struttura gonfiabile colorata ed esplicitamente erotica al cui interno gli Ant Farm propongono “un'avventura corporale”<sup>¶</sup> che inizia con un massaggio e finisce con “un invito a lasciarsi andare del tutto nella stanza della coda a sonagli”<sup>¶</sup>. Le architetture pneumatiche illustrate in *Inflatocookbook* presentano questioni progettuali affrontate in termini anatomici: i sistemi di ingresso, i giunti, le sezioni sono un repertorio di orifizi, cavità, pelli, lab-

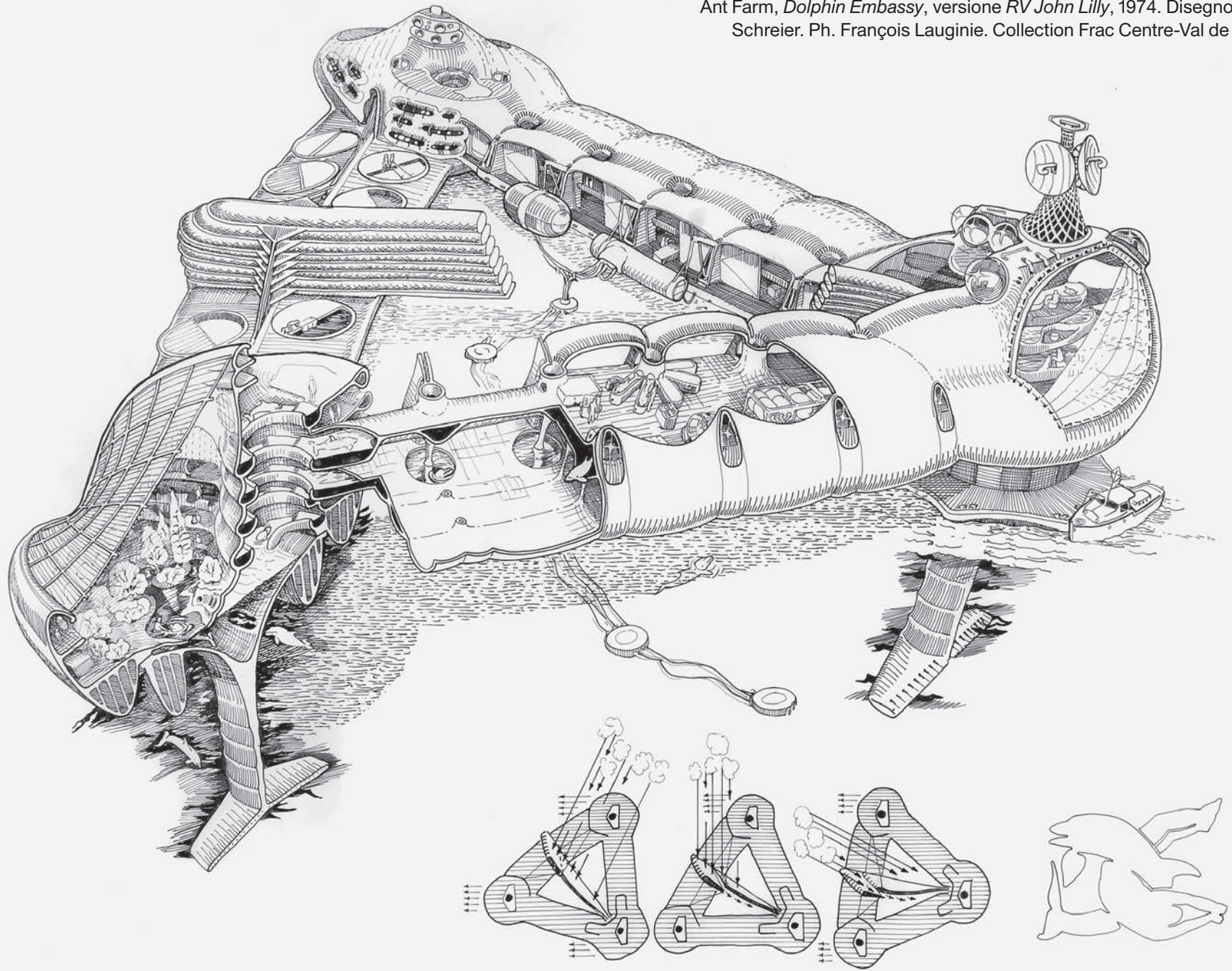
bra e valvole che, grottescamente smembrati da corpi mostruosi, insidiano i codici dell'incontro sociale tanto quanto la tecnologia povera proposta dai gonfiabili sfida la Tecnologia. L'evocazione di un'anatomia organica di scala superiore caratterizza anche le poche opere permanenti dal gruppo. La House of the Century realizzata in Texas, sulle rive del Mojo Lake nel 1972, è una residenza dal carattere tecno-organico, arcaico e futuristico allo stesso tempo, che allude alle creature selvatiche, bizzarre e dall'aura "preistorica" che popolano le paludi della zona: gli ambienti per il giorno e quelli per la notte, ospitati in volumi simili a grandi bulbi oculari, denunciano la natura della residenza, a metà tra una capsula spaziale e, secondo Germano Celant, "un grosso rospo", o "un grande alligatore con il muso rivolto verso l'acqua", proprio come "rettiliano" era uno dei primi modelli di studio dell'edificio. Il profilo della House of the Century ripropone, secondo Tyler Survant, il "riferimento tecno-zoomorfico" della pinna, ricorrente in tutta la produzione degli Ant Farm. Carattere tipico della coda delle Cadillac degli anni Cinquanta, aveva subito una continua evoluzione durante i Sessanta per poi estinguersi nei modelli prodotti successivamente, rappresentando quindi l'innovazione tecnologica così come la frenesia dell'iperconsumo, ma anche l'immaginario futuristico e le idee a esso connesse di mobilità e velocità, ascrivibili, allo stesso modo, alla fauna acquatica, dalla quale il carattere della pinna è mutuato in primo luogo.

Il tema della pinna trova massimo sviluppo nel progetto per una *Dolphin Embassy*, "un nuovo superhabitat coestensivo" galleggiante che critica i processi di addomesticamento per "curare una nuova diplomazia tra animali umani e le loro controparti selvatiche", con il quale gli Ant Farm si spingono a investigare potenzialità e limiti dell'interazione tra umanità, sviluppo tecnologico e dominio animale. *Dolphin Embassy* è parte della mostra "20/20 Vision", curata dal collettivo nel 1973 al Contemporary Arts Museum di Houston. Nel contesto della prima crisi energetica, il sottotesto dei diversi slogan e interrogativi da cui la mostra è accompagnata – "An Exhibit of Visions of the Future"; "A Scan on Tomorrow"; "Can Man Control Technology's Domination of Nature?" – intende stimolare riflessioni su ipotetiche visioni di futuro e sulla possibile evoluzione dello sviluppo tecnologico e, in particolare, indagare se "la tecnologia potesse essere controllata prima di riuscire a dominare negativamente la natura o se invece potesse servire a far vacillare la comprensione dei suoi creatori, diventando sempre più selvaggia, dannosa e ingovernabile". *Dolphin Embassy* contribuisce a tale riflessione con il progetto per "una stazione galleggiante per la comunicazione interspecie dedicata all'interazione umano-delfino in mare aperto, a lungo termi-

ne", elaborato intorno alla possibilità di sviluppare una forma di comunicazione e comprensione reciproca tra umani e delfini. Questo scenario era stato aperto dagli studi del neuroscienziato John Lilly, che, durante gli anni Sessanta, era riuscito a farsi finanziare dalla NASA una serie di progetti di ricerca finalizzati all'elaborazione di una forma di comunicazione con i delfini, avendo scoperto che questi animali sono dotati di un cervello paragonabile per dimensione a quello umano. Il contesto in cui questi studi erano stati sviluppati era caratterizzato da un'opinione pubblica sempre più orientata alle questioni ambientali e che esprimeva una "nuova e diffusa preoccupazione culturale per il mondo sottomarino"; nel corso degli anni Sessanta e Settanta, il delfino in particolare assurse a "incarnazione sorridente, super-intelligente, ultra-pacifica, eroticamente disinibita dell'olismo più appassionato, e venne adottato come totem della controcultura". Il fervore acceso dalla corsa allo spazio, inoltre, aveva costruito un immaginario che vedeva come possibile e imminente l'incontro con nuove civiltà provenienti da mondi lontani e sconosciuti. Nel 1961 Lilly stesso afferma come "nella prossima decade o nelle prossime due, la specie umana stabilirà dei contatti con altre specie: nonumane, aliene, forse extraterrestri, più probabilmente marine; ma sicuramente altamente intelligenti, forse anche intellettuali". Studiare un metodo per comunicare con gli animali marini costituiva, pertanto, un sistema per dare avvio all'urgente e necessario sviluppo di metodologie di comunicazione con altre specie. Gli esiti degli studi di Lilly dimostrano che "qualunque coppia o gruppo di cervelli di mammiferi può arrivare ad uno stato unificato di 'intreccio', uno stato di profonda interconnettività attraverso le menti". Questo "intreccio" avviene anche e soprattutto grazie alla prossimità spaziale, prossimità che, nel caso di umani e delfini, secondo Lilly è resa possibile da specifici ambienti per l'incontro, descritti dal neuroscienziato nel suo *Mind of the Dolphin*: "Possiamo allestire una speciale struttura in riva al mare da cui i delfini posso andare e venire come preferiscono. [...] L'uomo e il delfino si possono così incontrare in una posizione più paritaria". Lilly descrive la necessità di realizzare, accanto a un "edificio per la ricerca scientifica, idealmente un laboratorio delfino-umano" anche una "casa allagata, dove delfini e umani possono vivere ininterrottamente in stretta prossimità reciproca, giorno e notte, anno dopo anno". Sono fornite precise indicazioni spaziali, così come dettagli delle strutture: è fatto riferimento a speciali ascensori, utilizzabili e controllabili sia dagli umani che dai delfini e finalizzati a permettere a una specie di accedere e muoversi nell'habitat di appartenenza dell'altra. È riportato, inoltre, come sia necessario realizzare il laboratorio al



Ant Farm, *Dolphin Embassy*, versione *RV John Lilly*, 1974. Disegno di Curtis Schreier. Ph. François Lauginie. Collection Frac Centre-Val de Loire



DOLØN EMB I-α

ANT FARM

© SCHREIER

livello del mare, così che avvengano più scambi diretti, e sia auspicabile prevedere che gran parte dell'edificio sia allagato almeno fino a una quota di circa mezzo metro, in modo che i delfini possano muoversi al suo interno. La casa, invece, dovrebbe presentare, accanto a spazi per l'interazione tra le due specie, una parte riservata ai delfini (l'acqua profonda) e una riservata agli umani (non sommersa dall'acqua). Molte delle caratteristiche indicate da Lilly erano state integrate nella realizzazione del suo laboratorio di ricerca a St. Thomas, nelle Isole Vergini, dove era presente una grande piscina direttamente collegata al mare e una piattaforma d'osservazione, parzialmente allagata, protesa su di essa, così come stanze allagate che potevano ospitare un delfino e alcuni umani in coabitazione per diverse settimane.

Gli studi di Lilly e le minuziose descrizioni spaziali dei suoi esperimenti, così come la sua intenzione di "dare avvio a strutture 'libere' connesse al mare aperto" 𐀀 𐀁 per proseguire la ricerca sulla comunicazione con i delfini, hanno avuto un'influenza 𐀀 𐀁 importante su Doug Michels, principale promotore, tra i membri di Ant Farm, del progetto *Dolphin Embassy*, che, almeno in un primo momento, sembra integrare con precisione le indicazioni di Lilly. Il progetto attraversa infatti, durante gli anni Settanta, diverse fasi di sviluppo: cambiando spesso forma per assecondare le richieste di finanziamento avanzate dal gruppo, *Dolphin Embassy* parte dall'essere il progetto per una complessa struttura di ricerca galleggiante, per poi arrivare a costituire l'oggetto della sceneggiatura di un film chiamato *Brainwave*, passando per una spedizione no profit finanziata dalla Rockefeller Foundation, che doveva essere condotta a bordo di un laboratorio di ricerca simile a un motoscafo futuristico 𐀀 𐀁. Nel corso di questa evoluzione, anche le modalità di studio e relazione con i cetacei cambiano, ma architettura e tecnologia rimangono i mezzi per "interrogare l'interfaccia tra l'umano e il naturale, un'interfaccia che sonda i confini percettivi e di comunicazione tra le specie" 𐀀 𐀁.

La prima versione del progetto, disegnata da Curtis Schreier nel 1974, è chiamata *Research Vector John C. Lilly* o, in breve, *RV John Lilly*, giocando sul termine americano per indicare un furgone dove si può vivere da nomadi 𐀀 𐀁; è una macchina/animale la cui pelle appare "elastica e muscolare" 𐀀 𐀁, e il suo interno ha un carattere "corporeo" 𐀀 𐀁. Il motivo della pinna ritorna nella grande vela triangolare, che muove il complesso grazie al vento come se fosse l'ala di un lepidottero 𐀀 𐀁. I delfini ascendono all'interno della *RV John Lilly* grazie a delle strutture elicoidali nello scafo d'ingresso, simili alla vite di Archimede, che richiamano gli ascensori immaginati da Lilly 𐀀 𐀁. Gli animali possono muoversi all'interno della struttura cava del laboratorio galleggiante, nei suoi

interstizi pieni d'acqua, nei suoi "passaggi tubolari [che] evocano i canali dell'orecchio interno, o la circolazione cardiovascolare" 𐀀 𐀁 per emergere di tanto in tanto da aperture nella pavimentazione all'interno di spazi comuni. Uno dei tre fulcri intorno ai quali la struttura è costruita è il *Communication and Control Center*, il cuore del centro di ricerca dove vengono condotti esperimenti e test e dove una "finestra interspecie" consente a umani e delfini di studiarsi reciprocamente. All'interno dei bracci sono ospitati laboratori e spazi di studio, così come le aree dove vivono gli umani. Un "soggiorno" terra/acqua, detto *dolphin-human lounge "grotto"* 𐀀 𐀁 costituisce un ambiente interno, una sorta di biosfera con alberi e uno specchio d'acqua che i delfini possono raggiungere attraverso i cunicoli pieni d'acqua all'interno della struttura e dal quale possono emergere per incontrare gli umani. In una successiva versione del 1977 𐀀 𐀁, la *Embassy* si trasforma in un laboratorio galleggiante lungo 50 piedi, con un ponte di osservazione e un'area dove svolgere esperimenti video, ma mancano completamente "spazi interspecie": la creazione di un'interfaccia tra umani e delfini è affidata al potere della tecnologia video, principale strumento impiegato per stimolare un codice comunicativo comune grazie alla sua "abilità di connettere linguaggio ed esperienza" 𐀀 𐀁. Una capsula montata su un perno rotante consente di immergersi in acqua con videocamere e videoregistratori, e un apposito strumento consente di visualizzare i vocalizzi dei delfini utilizzando degli idrofoni. Doug Michels illustra le opportunità offerte dalla tecnologia video nella costruzione di una comunicazione interspecie: "Il videoregistratore ha un potenziale di feedback istantaneo, e grazie a degli schermi offriamo a delfini la possibilità di vedersi riflessi, e stimolare un linguaggio non verbale. [...] Non li alleniamo a fare nulla. Usiamo tipi diversi di mezzi visivi per stabilire un linguaggio. E il mezzo visivo nel nostro caso è la ripresa video e le immagini" 𐀀 𐀁. Gli esiti degli esperimenti previsti sulla *Dolphin Embassy* sono aperti: il tipo e la forma di comunicazione interspecie può emergere spontaneamente dagli attori coinvolti, "umani, non umani, postumani, subumani a cui piace stare insieme e [che] hanno bisogno di dialogo o di un linguaggio per comunicare parte delle sensazioni legate all'esperienza di essere insieme" 𐀀 𐀁. L'obiettivo è "sviluppare sistemi di comunicazione che trascendano concetti terreni come la politica, l'economia, e cose così" 𐀀 𐀁. Nella versione del 1978, il laboratorio è ridisegnato nel progetto *Oceania*, evolvendo le proprie forme nella direzione di quelle di una navicella spaziale 𐀀 𐀁.

*Dolphin Embassy* non è quindi un progetto per il controllo dei delfini ma per il loro coinvolgimento in una comunicazione planetaria. Tuttavia, la prospettiva di stabilire una comunicazione

e un'integrazione sociale tra specie porta con sé, inevitabilmente, una questione politica. *Dolphin Embassy* apre a diverse riflessioni in merito alla posizione di attori "altri" coinvolti in progetti sviluppati da umani, o da una specie "dominante", iniziatrice del progetto. Già Lilly aveva anticipato alcune di queste questioni, osservando che stabilire effettivamente una comunicazione, un'alleanza egualitaria con un'altra specie avrebbe avuto implicazioni molto complesse, in grado di mettere a rischio la posizione antropocentrica intorno al quale il mondo e tutti i sistemi conosciuti sono costruiti:

Il giorno in cui una comunicazione è stabilita, l'altra specie diventa un problema legale, etico, morale e sociale. [...] Hanno raggiunto la soglia dell'umanità, per così dire. Se vanno oltre questo livello il problema diventa sempre più acuto e se raggiungono le abilità di conversazione di un essere umano normale, siamo nei guai. Alcuni gruppi di umani faranno un passo avanti in difesa delle vite di questi animali e fermeranno il loro uso in esperimenti; insisteranno che li trattiamo come umani e che gli diamo protezione medica e legale. ♣ ℓ

Nella narrazione intorno a *Dolphin Embassy*, i delfini non sono concepiti come "mammiferi marini individuali, ma come una 'civiltà oscura' ♣ ℓ che merita un coinvolgimento diplomatico – da qui l'idea di un'ambasciata inclusa nel nome del progetto" ♣ ✱. Questa concezione, che vede gli animali come una civiltà "altra", come "i cittadini di qualche tipo di nazione immaginaria" ♣ ℓ è, secondo alcuni, problematica. Randolph Kinsuke Nakamura, nella propria dissertazione dottorale, riporta alcune dichiarazioni di Doug Hurr: "gli oceani sono l'ultima frontiera, giusto? Vogliamo aiutare a eliminare ciò che è successo con gli indiani d'America e gli aborigeni australiani" ♣ ℓ. Questa posizione denuncerebbe un progetto non scevro di una sottile logica coloniale, in quanto attivatore dello stesso "sguardo" sui delfini di quello innescato dagli zoo sugli animali, secondo Lisa Uddin: "Gli zoo funzionano come microcosmi o frammenti di un impero; sollecitano versioni dello sguardo etnografico, modellano gli animali selvatici prigionieri a immagine di soggetti umani colonizzati, e situano tutti i partecipanti allo zoo all'interno di strutture visive panottiche" ℓ ♣. Questa circostanza sarebbe confermata dal tono della narrazione tenuta da Michels nella pubblicazione *Contact*, dove si fa riferimento al fatto che "la razza umana fonderà delle colonie nello spazio" ℓ ✱ e dove si intuisce come *Dolphin Embassy* sia sempre più un campo di sperimentazione e acquisizione di sapere in vista dell'espansione dei limiti del mondo conosciuto, del contatto con nuove forme di vita, della scoperta di "nuova conoscenza, che inevitabilmente modi-

ficherà le strutture di pensiero all'interno delle quali la cultura umana convive" ℓ ✱. Non stupisce che *Dolphin Embassy* evolva, durante gli anni Ottanta, in *Project Bluestar*, una stazione spaziale per uomini e delfini costruita intorno a una sfera piena d'acqua di 250 piedi di diametro, pensata come "un laboratorio di ricerca dedicato allo studio degli orizzonti della mente recentemente espansi, e all'investigazione del pensiero liberato dai legami gravitazionali terrestri" ℓ ♣.

Se non altro, la migrazione di *Project Bluestar* nello spazio e l'ennesimo accento su una ricercata liberazione dalle "forze" terrestri – in *Dolphin Embassy* si cercava di trascendere idee terrene come la politica e l'economia – getta luce sulla centralità della componente ambientale nell'esperienza d'incontro con specie diverse. L'architettura/macchina non è solo un'interfaccia di comunicazione, ma anche una soglia tra ambienti diversi in grado di mediare tra le caratteristiche note di terra e aria e quelle di habitat dei quali l'umano non ha consapevolezza e di cui non conosce le norme, ma dei quali, tuttavia, deve fare esperienza per stabilire una connessione con altre specie incontrandole "almeno a metà strada nel loro elemento" ℓ ♣. All'architettura si affida quindi il compito di costruire nuovi territori di mediazione, dove sia possibile superare strutture socioculturali consolidate e reinventare forme sociali ℓ ℓ in un ambiente neutrale e favorevole a tutte le specie coinvolte. Questi territori possono agire come "camere di risonanza" ℓ ℓ, interfacce dove è possibile trasformare la percezione reciproca delle specie e instaurare una "relazione naturale e culturale che supera i limiti funzionalisti di uno scambio ecosistemico" ℓ ✱.

☿ Cfr. *Ant Farm 1968-1978*, catalogo della mostra, a cura di C.M. Lewallen, S. Seid, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004, p. 41.

☿ J. Marchessault, *Ecstatic Worlds: Media, Utopias, Ecologies*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2017, p. 225.

⌋ G. Celant, *Ant Farm. The House of the Century*, in "Casabella", 376, 1973, p. 27.

⌋ *Ibid.*

⌋ R. Kinsuke Nakamura, *Architecture, Media, and Technologies of the Mind. 1948-1978*, tesi di dottorato, University of California, Los Angeles 2020, p. 6.

⌋ *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 17.

☿ *Ant Farm, Inflatocookbook* (1971), San Francisco 1973, p. 5.

⌋ *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 21.

⌋ *Ibid.*

☿ *Ibid.*

☿ G. Celant, *Ant Farm. The House of the Century*, cit., p. 27.

☿ G. Celant, *Gli Ant Farm visti da Germano Celant*, in "Domus", 522, maggio 1973, pp. 28-29; anche in "Domus" online, 25 marzo 2011, www.domusweb.it/it/dall-archivio/2011/03/25/gli-ant-farm-visti-da-germano-celant.html, consultato il 07/10/2022.

☿ F.D. Scott, *Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969*, Actar, Barcelona 2008, p. 146.

☿ Si veda T. Servant, *Biological Borderlands: Ant Farm's Zoopolitics*, in "Horizonte", 8, autunno 2013, pp. 49-64, disponibile anche al link: www.tylerservant.com/ant-farm, consultato il 07/10/2022.

⌋ *Ibid.*

⌋ *Ibid.*

☿ L. Flyntz, *Ant Farm's Visions for 2020: A Wilderness of Tomorrows | Visioni di Ant Farm per il 2020. Una natura selvaggia del domani*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (Nella selva | Wildness), autunno-inverno 2020, p. 175.

☿ *Ant Farm, Dolphin Embassy*, 1977 (UC Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005.14.298.2).

☿ Già l'esercito americano aveva avviato, dall'inizio degli anni Sessanta, il *Navy's Marine Mammal Program*, desecretato negli anni Novanta, nell'ambito del quale era stato sviluppato un piano segreto per "arruolare" delfini durante la guerra in Vietnam. Si veda D.G. Burnett, *A Mind*

*in the Water*, in "Orion Magazine" online, giugno 2010, www.orionmagazine.org/article/a-mind-in-the-water, consultato il 07/10/2022.

☿ Si veda J.C. Lilly, *Man and Dolphin. Adventures on a New Scientific Frontier*, Doubleday, New York 1961.

☿ E. Meyer, *The Limit of Limitlessness*, in D. Diederichsen, A. Franke (a cura di), *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*, Sternberg Press, Berlin 2013, p. 146.

☿ *Ibid.*

☿ J.C. Lilly, *Man and Dolphin*, cit., p. 7.

☿ R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, p. 14.

☿ J.C. Lilly, *The Mind of the Dolphin. A Nonhuman Intelligence*, Doubleday, New York 1967, p. 165.

☿ Ivi, p. 166.

☿ *Ibid.*

☿ Ivi, p. 172.

☿ Si veda *Ant Farm 1968-1978*, cit., p. 79.

☿ Si veda D. Michels, *Contact: Journal of The Dolphin Embassy*, marzo 1978 (UC Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2005.14.188).

☿ R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, p. 153.

☿ Cfr. T. Servant, *art. cit.*

⌋ *Ibid.*

⌋ *Ibid.*

☿ Cfr. *ibid.*

☿ Si veda J. C. Lilly, *The Mind of the Dolphin. A Nonhuman Intelligence*, cit., pp. 166-167.

☿ T. Servant, *art. cit.*

☿ *Ant Farm, Embassy to the Dolphins. Bringing modern technology to the least developed nation of all*, in "Esquire", Marzo, 1975, p. 84.

☿ Si veda D. Diederichsen, A. Franke (a cura di), *op. cit.*, p. 149.

☿ T. Servant, *art. cit.*

☿ *Ant Farm, Interspecies Communication: Dolphin Embassy Press Conference*, in Id., *Video Communication Unit*, Stati Uniti d'America, 20 luglio 1976, a partire da 6:16 min, www.media-burn.org/video/video-communication-unit, consultato il 07/10/2022.

☿ *Ibid.*

☿ *Ibid.*

☿ Si veda D. Michels, *op. cit.*

☿ J. C. Lilly, *Man and Dolphin*, cit., pp. 123-124.

☿ Il testo originale riporta l'espressione "delphic civilization"; R. Kinsuke Nakamura segnala come il termine "delphic" sia utilizzato da D. Michels in un'e-mail del 21 settembre 1998 a Teresa S. Peri. Si veda R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, nota 2, p. 153.

☿ Ivi, pp. 152-153.

☿ Ivi, p. 172.

☿ Si veda C. Nolte, *The Art of Conversation with Bottlenosed Dolphins*, in "San Francisco Chronicle", 14 gennaio 1977, citato in R. Kinsuke Nakamura, *op. cit.*, nota 51, p. 171.

☿ Si veda L. Uddin, *Zoo Renewal: White Flight and the Animal Ghetto*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, p. 8, citato in R. Kinsuke Nakamura *op. cit.*, nota 52, p. 172.

☿ D. Michels, *op. cit.*

☿ *Ibid.*

☿ J. Marchessault, *op. cit.*, p. 225.

☿ J.C. Lilly, *The Mind of the Dolphin*, cit., p. 155.

☿ T. Servant, *art. cit.*

☿ I. Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Open Humanities, London 2015, p. 153; ed. or. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Editions la découverte, Paris 2009, citato in J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021, p. 218.

☿ J. Leveratto, *op. cit.*, p. 165.