

Ibridi alla moda: Iris van Herpen e le metamorfosi della coded couture

Patrizia Calefato

Abstract. This article starts from the idea that the fashionable clothed body is a fetishist hybrid (Latour 1992, 1994, 2005; Entwistle 2016; Volontè 2017). This conception connects both Latour's idea of hybrids as a way of reassembling culture with "nature", and Walter Benjamin's (1999) conception of fashion as "the sex appeal of the inorganic". According to Benjamin, the relationship between organic and inorganic is produced, in a philosophically "disconcerting" way, as an inversion of meaning between the living body and the corpse, in other words, as fetishism. On the contrary, Latour's hybrids are social subjects with agency in themselves. In the light of this theoretical framework, the chapter analyses the work of the Dutch designer Iris van Herpen, especially in her collections of 2021 and 2022 which are based on the active role of objects: clothes, fabrics, technologies, atmospheric agents such as the wind etc. In this way, the designer produces different forms of hybridization among the human body, the animal and plant worlds, and the digital ecosystem. The article will highlight the forms of the reciprocal agency between human bodies and the bodies of objects, between emotions and new technological materials, between sustainable ICTs and aesthetics in van Herpen's work showing how the current idea of "coded couture" is released from its mere algorithmic functionality.

1. Ibridi vs feticci

Nel volume di Autori Vari curato dai teorici della moda Vicki Karaminas e Adam Geczy *The End of Fashion* (2019), i curatori approfondiscono in apertura il significato di questo loro titolo che trae spunto dall'idea sviluppata a metà degli anni Dieci del Duemila dalla *trend forecaster* olandese Lidewij Edelkoort (2014), autrice di un *Manifesto anti-moda*. Secondo gli autori, l'espressione "fine della moda", a prescindere dalle intenzioni del *Manifesto* che intende dimostrare come questa sia diventata ormai obsoleta, non è da prendere alla lettera: è che la moda come l'abbiamo conosciuta nei precedenti due secoli è radicalmente cambiata, così come sono cambiate pressoché tutte le altre pratiche sociali, da quelle musicali, a quelle visive, a quelle di consumo. Sono fondamentalmente la digitalizzazione e la dimensione globale ad aver cambiato anche la moda, sia nella sua materialità sia nel modo in cui essa è percepita, consumata e immaginata. Tante sono le forme che questo cambiamento assume, tanti sono gli aspetti che se ne possono approfondire. Tra i più importanti c'è certamente quello che caratterizza la moda come un unicum rispetto ad altri sistemi culturali, e cioè che essa abbia costitutivamente a che fare con i corpi. I corpi degli umani, certamente, che però in quanto corpi rivestiti entrano in relazione plastica, sensoriale, estetica in senso ampio, con elementi non umani. Questo accade da sempre in realtà, a prescindere dalla svolta tecnologica del nostro tempo: si pensi, oltre ai tessuti, alle piume degli uccelli, alle pellicce, ai preziosi materiali dei gioielli.

Il corpo rivestito è sempre stato un ibrido, inteso nel senso di Bruno Latour, e dimostra, come ha scritto Paolo Volontè (2017), quanto pervasivo sia nella vita sociale il ruolo attivo, la capacità di agire, l'agency, per dirla con un termine caro alla sociologia, propria di "una quantità di ibridi che agiscono in quanto ibridi, e che in quanto ibridi inducono altri soggetti (altri ibridi) a intraprendere le loro azioni" (Volontè 2017, pp. 45-46).

Walter Benjamin, quando parlava della moda come “sex appeal dell’inorganico”, parlava in realtà dell’azione di un complesso di ibridi: nel corpo alla moda (corpo femminile, nell’idealtipo di Benjamin il quale era insieme attratto e atterrito da questo seducente *monstrum*) il rapporto tra organico e inorganico si produce come inversione di senso tra vivente e cadavere, cioè come feticismo. Il corpo vivente della donna diviene cadavere, dice Benjamin, e l’abito prende vita sia in quanto merce, perché la merce, in senso marxiano, sussume il lavoro vivo dell’operaio; sia in quanto l’abito conferisce sex appeal al corpo (Benjamin 1999, pp. 124 e *passim*).

Nell’immaginario del corpo rivestito cui si ispirava Benjamin, oltre alla figura proustiana di Odette de Crecy le cui descrizioni egli cita più volte, può essere anche inclusa, anche se l’autore non vi fa mai riferimento, la ritrattistica femminile di Giovanni Boldini: da Donna Franca Florio, nella cui raffigurazione abito, piume e gioielli sono tutt’uno con il corpo; a Lady Colin Campbell, il cui vestito drappeggia il corpo fino a diventarne parte; alla Marchesa Luisa Casati, ritratta da Boldini con una pelliccia al collo, un cappello di piume e un aristocratico cane al guinzaglio, in un insieme che testimonia, nella presenza dell’animale vivo insieme a piume e pellicce, l’azione di umano e non umano, organico e inorganico, che suggella il fascino, allo stesso tempo erotico e lussuoso, della moda che oggi chiameremmo *animalier*. Questo genere di moda, come scrive Simona Segre Reinach, si basa su tre concetti chiave sin da quando esiste: “imitazione, invenzione e metamorfosi (Segre Reinach 2017, p. 31). L’idea latouriana del riassetto tra cultura e “quasi-natura” incarnata dall’ibrido ci permette però di andare oltre la concezione feticista cui Benjamin si ispira, che è comunque umano-centrica, e di assumere invece la capacità di agire e di sentire degli ibridi in quanto tali – compresi gli ibridi alla moda – in modo molto laico e decisamente non, se non proprio anti-, feticista. Tale idea ben si colloca nel contesto richiamato all’inizio a proposito della svolta digitale globale apertasi a fine Novecento e compiutasi nel nostro tempo, e permette inoltre di svincolarsi teoricamente da impianti schematicamente “postumanisti” che comunque un debito verso l’umano come centro dell’universo continuano a tenerlo presente, proprio denegandolo.

Volendo allora guardare ai corpi rivestiti come ibridi in senso latouriano, saranno qui approfondite alcune tipologie che rappresentano quelli che, nello stesso libro citato in apertura, Valerie Steele chiama “futuri della moda” (Steele 2019). Il futuro è, come ben sappiamo, un’invenzione: ogni volta che ne parliamo stiamo in realtà parlando del presente, se non addirittura giocando con rivisitazioni del passato, come quando, proprio nella moda (ma anche in altri ambiti) usiamo l’idea di vintage per selezionare oggetti, immagini e segni del passato che ricontestualizziamo nel presente facendoli diventare, e diventando noi stessi, *up-to-date*. Come scrive Giulia Ceriani (2020), la moda è essa stessa un “territorio dell’anticipazione”. Il futuro inoltre, o i futuri, come si può anche capire giocando linguisticamente con l’espressione inglese “futures” usata in ambito finanziario, è una scommessa, una prefigurazione, un modo di progettare oggi, qui e ora. Come dice Arjun Appadurai (2014), in un passaggio in cui fa non a caso riferimento proprio a Latour, il futuro non solo è un fatto culturale, ma è qualcosa che ha profondamente a che vedere con il progetto, il design, la relazione tra gli oggetti, che è fatta di associazioni, serie e sequenze (pp. 352 sgg.).

2. Iris van Herpen

Il caso che qui mi accingo a presentare è quello di alcune collezioni e look della designer olandese Iris van Herpen, basati sull’associazione tra materiali, oggetti, esseri viventi, agenti atmosferici, emozioni, realizzata attraverso la mediazione sinergica tra “la mano e la macchina”, per riprendere il titolo (*Manus ex machina*) di una mostra tenutasi al MET di New York nel 2016. Il concetto, “La mano e la macchina”, riguarda sia l’uso di una manualità sartoriale coniugata all’alta tecnologia (stampanti 3D, laser cut, tecnologie SLS – sinterizzazione laser selettiva etc.), sia la realizzazione di artefatti tecnologici che



simulano oggetti naturali, per esempio piume di uccelli, pellicce, acqua, fumo, o manufatti come il pizzo e il plissé. Per van Herpen anche processi immateriali come sogni, onde sonore, campi magnetici, insieme a strutture come i fossili, possono essere realizzati da tecnologie 3D che avvicinano in modo efficace al mondo organico (Bolton 2016).

Alcune brevi note biografiche su van Herpen: nata nel 1984 e con una iniziale formazione come ballerina, si diploma presso la Fashion Academy ArtEZ di Arnhem nel 2007 dopo uno stage con Alexander McQueen a Londra. Nello stesso anno fonda la sua etichetta e la presenta alla Amsterdam Fashion Week. Conosce il successo rapidamente, testimoniato da premi, servizi in riviste prestigiose nonché riconoscimenti presso celebrity a cominciare da Lady Gaga che già nel 2009 indossa una sua creazione, e da Björk. Dal 2010 collabora stabilmente con diversi architetti, scienziati e artisti, e dallo stesso anno comincia, tra le prime designer di moda a farlo, a utilizzare stampanti 3D per le sue creazioni (Smelik 2022). Dal 2016, dopo alcuni anni in cui ha presentato anche collezioni di prêt-à-porter, si occupa solo di haute couture, anche se in realtà, a differenza di altre case di moda, la sua si presenta come una fashion house indipendente che riceve fondi e richieste da musei, collezionisti e celebrità, e decide lei a chi vendere le sue creazioni (Smelik 2022, p. 8).

Mi riferirò qui in particolare ai temi, ispirazioni e look delle ultime tre collezioni di van Herpen, successive alla pandemia – *Roots of Rebirth* (2021), *Earthrise* (2021) e *Meta Morphism* (2022) – facendo comunque anche alcune incursioni in produzioni precedenti. La ragione della scelta è legata al fatto che van Herpen ha intensificato negli ultimi due anni la sua già lunga ricerca sul ruolo attivo degli oggetti (vestiti, tessuti, agenti atmosferici come il vento), sulla sostenibilità sia come concetto sia come scelta dei materiali (per esempio ormai usa solo plastiche riciclate e ha introdotto tessuti di insolita provenienza, come quelli fatti dalle foglie di banano), e sulle ibridazioni tra il corpo umano, il mondo animale, vegetale e dei funghi, l'acqua, l'aria, le tecnologie. In un certo senso, è come se la pandemia abbia ulteriormente accentuato nella designer l'attenzione verso diverse forme di vita, diverse “masse mancanti”, per dirla con Latour, masse che lei recupera e rimette in azione decontestualizzandole dai primitivi ambienti di esistenza e mescolandole nelle performance uniche che, agendo sia attraverso le tecnologie sia attraverso la manualità e la corporeità non solo umane (penso alla corporeità del vento), lei rende possibili.

3. Le 3 collezioni 2021-2022

Oltre a interviste e dichiarazioni che lei ha rilasciato, ho principalmente considerato il sito di van Herpen¹ e le pagine ufficiali Instagram e Facebook quali fonti complete che permettono non solo di visualizzare immagini e video degli abiti – che si collocano in modo originalissimo nel genere breve dei fashion film – ma soprattutto di comprendere il processo di produzione di ogni collezione, dalle fonti di ispirazione sino alla materialità della fattura, sino, nel caso di Instagram e Facebook, alle interazioni con l'audience. Visitare il sito è un'esperienza immersiva che permette ai lettori (uso questo termine in tutte le sue connotazioni semiotiche) di diventare partecipi del mondo van Herpen, a prescindere dalla fortuna di potere o meno indossare (e possedere) un suo abito. La disintermediazione che i Social Network Site permettono realizzando il rapporto “diretto” con la maison si trasforma così in una forma di reintermediazione comunicativa di tipo emozionale. Gli abiti non possono che essere visti nel movimento col corpo, sono in realtà corpi essi stessi che crescono e si manifestano nel processo della loro fabbricazione e nella performance vestimentaria delle modelle.

¹ www.irisvanherpen.com; www.instagram.com/irisvanherpen/?hl=it; www.facebook.com/irisvherpen. Tutto il materiale visivo e audiovisivo di van Herpen è rintracciabile nelle diverse pagine del suo sito web e delle sue pagine Facebook e Instagram, oltre che in vari video su Youtube, cui si farà ogni volta riferimento nello specifico. L'ultima data di mio accesso a tali piattaforme è il 4/1/2023.



*Roots of Rebirth*²:

La collezione è stata presentata a Parigi nella settimana dell'alta moda a gennaio 2021. Il concetto di base ripropone il rapporto tra alta tecnologia e manualità – tema che, come già detto, attraversa l'intera produzione di van Herpen – e si realizza in 21 look ispirati alla riflessione sulla vita sotto i nostri piedi rappresentata dalle radici e dal mondo dei funghi. Questo regno è in costante metamorfosi e la collezione presenta proprio l'idea di flusso e cambiamento di esseri, corpi e materiali che non sono mai fissi. Le radici della rinascita fanno evidentemente riferimento metaforicamente alla rinascita post-pandemia che evoca il richiamo alla responsabilità che nei cicli di vita, compresa quella che chiamiamo vita sociale, è riposta in una complessità di elementi: piante, funghi, insetti, batteri, virus, sequenze di numeri e geometrie. Le radici richiamano in particolare l'apparato vegetativo dei funghi, il micelio che non è una radice in senso stretto, costituito da sottili fili vitali (le ife) ricreati in diversi abiti della collezione. "Entangled Life" (vita intricata), ad esempio (look nn. 4 e 11³), prende spunto dal libro scritto dallo scienziato Merlin Sheldrake (2021) che ha lo stesso titolo e che definisce i funghi come il tessuto connettivo ecologico, la cucitura vivente attraverso cui gran parte del mondo è collegata e vive in una costante relazione.

*Earthrise*⁴:

La collezione è ispirata all'idea di uno "sguardo dal di fuori", quale fu quello fuori dall'atmosfera terrestre della missione dell'Apollo 8 (dicembre 1968), la prima navicella con equipaggio umano a bordo (gli astronauti Borman, Lovell e Anders) a lasciare l'orbita della terra per girare intorno alla luna. Da quel punto di vista, la terra tutta, dice van Herpen, appare come un organismo vivente. Nello short film le modelle sono riprese da droni a Passo Falzarego, sulla vetta del Lagazuoi nelle Dolomiti. Della collezione fa parte la performance "Skydiving" realizzata in collaborazione con la skydiver Domitille Kiger, che "vola" in un tunnel del vento⁵. L'abito che la protagonista indossa è progettato con un composto di neoprene elastico per non disintegrarsi durante la caduta libera. Una serie di dischi cuciti a mano integrati nell'abito sono stati realizzati utilizzando materiali forniti dal network ecologista Parley for the Oceans, che ricicla la plastica oceanica.

*Meta-morphism*⁶:

La collezione, presentata alla Paris Fashion Week nel luglio 2022, riflette sulle nostre identità corporee in relazione all'ambiente genericamente definito metaverso. Van Herpen pone la domanda se sia il digitale che sta plasmando i corpi quali elementi flussi e in metamorfosi, oppure la metamorfosi non sia sempre stata un carattere strutturale del corpo, che oggi il digitale rivela completamente e potenzia (V. Casarin, Fornari 2010, p. 4).

Tre narrazioni, riprese dalle *Metamorfosi* di Ovidio, sorreggono l'impianto visionario e materiale della collezione: il mito di Aracne, quello Narciso, quello di Dafne e Apollo⁷. Nella progettazione del lavoro, van Herpen ha collaborato con il regista Michael Langan che ha usato la cronofotografia per riprendere la ballerina Yuanyuan Zhang allo scopo di fissarne le metamorfosi del corpo in silhouette e movimenti che sono stati poi tradotti nei diversi look della collezione⁸. Tra questi, l'abito "Glitched growth"⁹

² www.irisvanherpen.com/collections/roots-of-rebirth

³ www.irisvanherpen.com/collections/roots-of-rebirth/runway-5

⁴ www.irisvanherpen.com/collections/earthrise

⁵ www.irisvanherpen.com/collections/earthrise/skydiving

⁶ www.irisvanherpen.com/collections/metamorphism

⁷ www.irisvanherpen.com/collections/metamorphism/collection-1

⁸ www.instagram.com/p/CgwZ9duMZJU/

⁹ www.instagram.com/p/CgJya_4sWgK/



(crescita irregolare) realizzato in similpelle tagliata a laser tridimensionale e cucita poi a mano per formare il bustino. A mano è anche effettuato il ricamo con cui delle perline di cristallo sono cucite sulla punta di ogni “penna” che decora il corpetto. L’abito sulla modella richiama il *camouflage* e il mimetismo di cui ha parlato Caillois (1960) a proposito del mondo animale, e concentra sul corpo rivestito la forza di operare una metamorfosi del vivente. Interessante è a questo proposito introdurre l’ipotesi etimologica della parola *camouflage* che è stata avanzata da Paolo Fabbri (2008), da “carmen” (poesia) e dal correlato termine “charme”, in virtù della quale “il *camouflage* sarebbe un incanto gettato sulle cose, perché abbiano un senso diverso da quello consueto”.

4. Il movimento

Il motivo del “glitched” inteso come irregolarità, imperfezione, è anche presente in precedenti collezioni a partire dal 2016, per esempio nel “glitch dress”, realizzato nel 2017 in collaborazione con l’architetto Philip Beesley, fatto di Mylar, un tessuto espandibile sviluppato dalla NASA, tagliato al laser¹⁰. Per “glitch” si intende comunemente un malfunzionamento digitale che si può tradurre in uno sfavillio dell’immagine su un display, o in una vibrazione anomala in una traccia musicale. Integrando manualità e tecnologie digitali, questa vibrazione viene tradotta nell’abito: un difetto digitale si trasforma dunque in un elemento di valorizzazione estetica ed emozionale. “Quando una modella indossa il glitch dress questo sembra vibrare e insieme sembra come se la modella stia fluttuando nell’aria”, commenta Anneke Smelik (Smelik 2022) che considera la moda di van Herpen una moda di tipo “affettivo” in quanto le sue “pieghe frattali”, come le chiama, sono costantemente rivolte a realizzare connessioni e trasformazioni.

L’elemento dell’affettività è profondamente legato al movimento che i suoi abiti realizzano, quali corpi viventi veri e propri, elementi vitali benché tecnologicamente realizzati. Un esempio può essere rappresentato dal fashion film “Transmotion fashion” del 2020¹¹, che vede come modella l’attrice Carice van Houten (che in *Game of Thrones* interpreta il personaggio di Melisandre) con indosso un abito che, traendo ispirazione da Escher, si basa sul movimento del plissé, sui campi magnetici e sulla metastabilità delle prospettive. Nei mesi in cui la moda, insieme a molte altre pratiche sociali, si spostava sulle piattaforme digitali (ricordiamo le sfilate virtuali), van Herpen presenta il suo progetto in un’intervista a Vogue, richiamando il profondo collegamento tra movimento, crescita e cambiamento, tutti concetti che la pandemia ha posto al nostro mondo, e che si intrecciano poeticamente nel linguaggio del design. Se penso a un’ispirazione di questa idea di movimento, che van Herpen ha sicuramente in mente, penso al designer recentemente scomparso Issey Miyake e al suo plissé, protagonista della collezione “Pleats Please” (1993), anch’essa non a caso legata alla danza (Miyake collaborò per questa con il Frankfurt Ballet e con il coreografo William Forsythe) ed egregiamente rappresentata nella mostra Making Things (1998-99) alla Fondation Cartier di Parigi.

5. Mode future e Metamorfosi della Coded Couture

In una intervista riportata nel volume *Fashion Futures*, di Bradley Quinn (2012), van Herpen afferma:

Le mode future potrebbero includere modi di vestirsi con sostanze che non sono tangibili o stabili, ma che in realtà si muovono e cambiano con gli stati d’animo e le espressioni di chi le indossa. Invece di indossare abiti fatti di sostanze solide, in futuro le persone potrebbero essere vestite con cose come fumo, gocce d’acqua, vapori colorati o onde radio (Quinn 2012, p. 50).

¹⁰www.facebook.com/watch/?v=468042181060962

¹¹www.youtube.com/watch?v=aS4emRhmRHM

Ne sono splendidi esempi già alcuni modelli dei primi anni di attività di van Herpen, come il Water dress, realizzato in stampa 3D e incluso nella collezione Crystalization del 2009, poi riproposto in Capriole del 2011¹². O gli abiti della collezione Refinery Smoke, sempre del 2009, ispirati alla bellezza del fumo delle raffinerie, che, dice van Herpen, è tanto bello quando lo si guarda, ma tanto tragicamente inquietante se si pensa che non dovrebbe essere lì¹³.

La coded couture comunemente intesa riguarda oggi pratiche vestimentarie motivate da funzionalità specifiche, per esempio mediche (tessuti che rilasciano medicinali o che misurano la pressione del sangue), ma soprattutto di consumo: dallo shopping online, alla individuazione della taglia individuale attraverso la realtà virtuale e aumentata; alle app che permettono di creare abiti “personalizzati” attraverso la mediazione di avatar, la memorizzazione dello stile di vita e usi algoritmici vari; sino al commercio di vestiti nel metaverso.

L’opera di van Herpen ha introdotto invece una connotazione molto più ampia e libera del concetto di coded couture, e ha aperto la strada a numerosi progetti a lei ispirati, come quelli raccolti in una mostra intitolata proprio *Coded Couture*, tenutasi nel 2016 presso la Pratt Manhattan Gallery di New York, che ha riunito alcuni designer che lavorano sulla codificazione digitale di emozioni e stati d’animo e sulla loro traduzione in movimenti dei vestiti. Questa metamorfosi di senso, pienamente espressa nell’opera di van Herpen, permette dunque di svincolare la coded couture dalla mera funzionalità algoritmica e di aprirla invece a una agency reciproca tra diverse forme di corporeità, tra emozioni e nuovi materiali, tra tecnologie ed estetiche sostenibili, di aprirla dunque anche a una riflessione sullo stato delle diverse forme di corporeità che abitano il pianeta.

6. Conclusioni

La crisi ecologica che oggi viviamo ha al centro una complessità che potremmo definire la dimensione corporea del globo, una corporeità ibrida che comprende i corpi individuali in reciproca relazione e i corpi di ciò che chiamiamo impropriamente “natura”, ma che – dagli animali ai beni primari e comuni come l’acqua e le foreste, sino ai virus e ai funghi – costituiscono gli elementi basilari di fondamentali reti culturali e valoriali della società, certamente in questo senso “riassemblata”. Con Latour, possiamo definire questo ambito il Terrestre, includendo nell’universo di discorso coperto da questo concetto l’accoglimento delle valenze etiche in base a cui, come lui dice, siamo passati da un sistema solo produttivo, modellizzante fino al XX secolo, a un sistema generativo, il cui interesse è “generare i terrestri e non solo gli umani” (Latour 2017, pp. 18 sgg.).

In questa prospettiva proprio la moda, tecnica del corpo (per dirla con Mauss), assume oggi su di sé la responsabilità per tutte le forme di corporeità, per tutto ciò che, a suo modo, è corpo. Come scrive Joanne Entwistle, la moda “rappresenta la realizzazione finale di interventi complessi sul mondo naturale, ed è invischiata in reti di attori in tutto il mondo, umani e non umani” (Entwistle 2022, p. 387). Le mode future, già oggi presenti, coinvolgono aspetti che vanno oltre la moda stessa e che hanno a che vedere con le molteplici e interconnesse forme ibride di corporeità che l’opera di van Herpen ci permette di scorgere in inattese e splendide prefigurazioni.

¹² www.irisvanherpen.com/collections/capriole/runway-17#img-2742

¹³ www.irisvanherpen.com/DOCS/IVH-Refinery_Smoke.pdf



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Appadurai, A., 2013, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, New York, Verso; trad. it. *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Benjamin, W., 1999, *The Arcade Project*, Cambridge, The Belknap Press; trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi 1982.
- Bolton, A., 2016, *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Caillois, R., 1960, *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina 1998.
- Casarin, C., Fornari, D. 2010, *Estetiche del camouflage*, Milano, et al.
- Ceriani, G. 2020, "Visione e anticipazione", in Pezzini, I., Terracciano, B., a cura, *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi*, Milano, Meltemi.
- Edelkoort, L., 2014, *Anti_Fashion: A Manifesto for the Next Decade*, Paris, Trend Union.
- Entwistle, J., 2016, *Bruno Latour: Actor-Network-Theory and Fashion*, in Rocamora A. and Smelik A., eds., *Thinking Through Fashion*, London, Bloomsbury, 2016, pp. 269-284; trad. it. *Bruno Latour. Teoria dell'Attore-rete e moda*, in Rocamora, A., Smelik, A., a cura, *Pensare attraverso la moda*, Milano, Meltemi 2022, pp. 383-404.
- Fabbri, P., 2008, *Lo sguardo dell'altro. Strategie del camouflage*, Intervista di Tiziana Migliore, "Revista de Occidente", Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Número 330, Noviembre 2008 (tit. orig.: *Paolo Fabbri: Estrategias del camuflaje*). www.paolofabbri.it/interviste/sguardo_altro/
- Geczy, A., Karaminas, V., eds., 2019, *The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization*, London, Bloomsbury.
- Latour, B., 1992, *Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts* in Bijker, W. E., Law, J., eds., *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 225-58; trad. it. *Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune*, in Mattozzi, A., a cura, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi 2006, pp. 81-124.
- Latour, B., 1994, *On technical mediation – Philosophy, sociology, genealogy*, "Common Knowledge" 3(2), pp. 29-64. www.bruno-latour.fr/sites/default/files/54-TECHNIQUES-GB.pdf
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale. Actor-network theory*, Milano, Meltemi 2022.
- Latour, B., 2017, *Où atterrir - comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte; trad. it. *Tracciare la rotta*, Milano, Raffaello Cortina 2018.
- Quinn, B., 2012, *Fashion Futures*, London, Merrell.
- Segre Reinach, S., a cura, 2017, *Jungle. L'immaginario animale nella moda*, Roma, Drago Publishing.
- Smelik, A., 2022, *Fractal Folds: The Posthuman Fashion of Iris van Herpen*, "Fashion Theory", 26, 1, pp. 5-26.
- Steele, V., 2019, *Fashion Futures*, in Geczy, Karaminas 2019, pp. 5-18.
- Volontè, P., 2017, *Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti*, "Politica e società", n. 1, pp. 31-58.