



## *Cultural Studies e Fashion Theory*

di Patrizia Calefato  
(Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

**ABSTRACT:** Questo articolo ha per tema il rapporto tra gli studi di moda e i Cultural Studies. Analizzando l'eredità teorica e metodologica di questi ultimi, il mio scopo è quello di verificare quali concetti collochino, specificamente, la genealogia della Fashion Theory nella tradizione dei Cultural Studies: in particolare quelli di cultura, segno e corpo. Cercherò di spiegare come gli studi di moda siano stati declinati in ambito accademico, sia sul piano disciplinare che didattico a partire dalla fine degli anni Novanta. Indicherò quindi alcuni momenti cruciali a partire dai quali la Fashion Theory si è diffusa e radicata in ambito internazionale e nazionale, e approfondirò alcune tematiche comuni ai due ambiti nella prospettiva postcoloniale e decoloniale. Considererò come nell'epoca presente il lascito dei Cultural Studies nel campo degli studi sui media, e della moda come medium *sui generis*, è estremamente prezioso per comprendere la società digitale. Evidenzierò inoltre come il loro lascito nel campo della critica culturale si mostra quanto mai attuale per affrontare, attraverso diverse generazioni, tematiche politiche, etiche, ambientali e sociali transnazionali, anche in funzione del ruolo assunto dalla moda.

Userò, in alcune parti dell'articolo, un metodo liberamente assimilabile all'autoetnografia, raccontando come, in diversi decenni di carriera accademica, la prospettiva della Fashion Theory sia stata fondamentale nel mio percorso di studiosa,



sia nel rapporto con le discipline istituzionali che nelle pratiche di insegnamento svoltesi nelle Università di Bari e di Stoccolma.

Infine, esporrò una proposta di attività didattica universitaria sul ruolo politico e di *agency* della moda e degli abiti, a partire da un racconto di Mahasweta Devi.

PAROLE CHIAVE: fashion theory; Studi culturali; corpo rivestito; Media Studies; università italiana; *agency* di moda

## INTRODUZIONE: IL CONCETTO DI CULTURA

La moda non è una cosa o un'essenza. È invece un processo sociale di negoziazione e navigazione attraverso le oscure eppur promettenti acque di ciò che è da venire. La moda coinvolge il *divenire*, collettivamente, con altri. (Kaiser e Green 1, traduzione mia; enfasi nell'originale)

Con queste parole si apre il volume delle studiose americane Susan Kaiser e Denise Green *Fashion and Cultural Studies* dedicato ad approfondire le reciproche interferenze e i ponti teorici esistenti tra questi due campi, appunto: moda e Cultural Studies. L'approfondimento concerne almeno tre livelli di riflessione: il concetto di cultura; il concetto di moda come cultura; il ruolo dei Cultural Studies come prospettiva interdisciplinare nell'ambito delle scienze umane e sociali.

'Cultura' è certamente un termine troppo carico di sfumature e pieghe semantiche per poter essere inquadrato in un'unica dimensione. È il correlato, nonché l'opposto di 'natura'; è quello spazio dell'umano 'coltivato', cioè inciso di segni, linguaggi, forme che costituiscono una materia viva, tangibile e intellegibile; è una dimensione, dinamica e relazionale, che coinvolge insieme il divenire e l'alterità, come dicono Kaiser e Green. La moda è allora cultura nella misura in cui essa riguarda il segnarsi, l'incidersi, lo 'scriversi' del corpo attraverso abiti, rivestimenti, decorazioni, acconciature, che rendono il corpo significante in relazione ad altri, entro un contesto sociale.

Sin dal loro sorgere, nel Regno Unito dei primi anni Sessanta, i Cultural Studies hanno individuato esattamente questa dimensione dinamica e relazionale della cultura, o per meglio dire del 'culturale'. E qui l'aggettivo, come sostiene Arjun Appadurai, è preferibile al sostantivo (Appadurai 21-23), perché la 'cultura' corre a volte il rischio di venire intesa come un'essenza legata alla conservazione di ciò che si presume essere da sempre identico, intangibile, identitario in senso assoluto. Invece 'il culturale' è una prospettiva plurima, in perenne movimento, rielaborazione, negoziazione. I Cultural Studies attraversano le scienze sociali e umane, le discipline artistiche, visuali, letterarie,



e danno vita a una rete di conoscenze e di pratiche che interrogano la complessità sociale, agendo e intervenendo su di essa. Merito della loro prospettiva è stato sin dall'inizio quello di dare la parola a forme ed espressioni sociali trascurate ed emarginate dalla cultura 'alta', istituzionale, accademica.

La musica pop, le lotte studentesche, le mode di strada, le voci delle minoranze sociali, delle donne, del proletariato urbano e degli immigrati, le aspirazioni di quella parte di mondo che non si chiama solo Europa o Nord America: tutto questo entrava in modo preponderante sulla scena sociale e politica di quei primi anni Sessanta in cui nacquero i Cultural studies. Non a caso fu la vecchia Inghilterra a ospitare, nella città operaia di Birmingham, il Center for Contemporary Cultural Studies, primo nucleo di quella scuola che si rifaceva ad Antonio Gramsci e a Karl Marx, ma che accoglieva nei suoi studi la minigonna e la televisione, insieme all'identità nera diasporica e alle istanze dei "dannati della terra", per dirla con Frantz Fanon. La critica partì in quel momento storico dalla società, da movimenti di classe, di nazionalità, di genere e di generazioni, e avrebbe ben presto modificato anche il modo di fare ricerca nel mondo accademico. Come viene esemplarmente mostrato nel film *The Stuart Hall Project* (2013), le spinte alla decolonizzazione, le rivolte giovanili, la ricerca di una terza via nella politica dei due blocchi e della guerra fredda, le battaglie per il miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro delle classi subalterne, furono i fattori principali del cambiamento del clima culturale che ebbe il suo culmine a partire dalla metà degli anni Sessanta e che rivoluzionò il modo di intendere il concetto di cultura allargandolo in modo determinante alla cultura popolare.

## CRITICA CULTURALE E CULTURA POPOLARE

L'espressione 'cultura popolare' è stata oggetto di definizioni contrastanti a partire dalla seconda metà Novecento ed è tuttora ricca di ambivalenze e interpretazioni non definitive. Il che non è un difetto, al contrario: l'apertura dei significati e delle interpretazioni possibili si pone alla base di visioni "alterdisciplinari" (Bowman 69). L'alterdisciplinarietà è infatti un metodo di ricerca e di insegnamento, proprio dei Cultural Studies, che non solo taglia di traverso le scienze sociali e umane secondo il principio dell'interdisciplinarietà, ma articola azioni discorsive e di intervento nelle pratiche sociali incrementando il ruolo attivo, politico, della conoscenza e delle discipline.

Stuart Hall ha scritto che la cultura è "l'effettivo e sedimentato terreno delle pratiche, delle rappresentazioni, dei linguaggi e dei costumi di ogni specifica società storica" (Hall 224).

'Cultura' in questo caso assume soprattutto il senso gramsciano di 'cultura popolare', e infatti i Cultural Studies, di cui Hall è stato uno dei fondatori e principali teorici, hanno fatto riferimento esplicitamente a Gramsci sin dalla loro costituzione. Secondo Gramsci i caratteri "diffusi e dispersi" (Gramsci 1382) della cultura costituiscono il senso comune che si esprime soprattutto in ambiti come il folclore, il giornalismo, la letteratura, specialmente quella popolare, i proverbi, tutti sistemi segnici costituiti di



linguaggio, immagini, raffigurazioni, narrazioni. Il senso comune, dice Gramsci, è "equivoco, contraddittorio, multiforme" (Gramsci 1399), interpretabile in certi casi non solo come qualcosa di conformista, stereotipato e ripetitivo, ma anche all'opposto come "buon senso", cioè come quella capacità del giudizio di identificare "la causa esatta, semplice e alla mano", unita a una certa dose di sperimentalismo e di osservazione diretta della realtà (Gramsci 1334-1335). In forma ambivalente, allora, il senso comune che pervade la cultura popolare codifica i valori dominanti, ma riesce anche a esprimerne di nuovi.

Riprendendo Gramsci nel secondo Novecento, Hall era dunque ben consapevole della necessità teorica di decostruire il "popolare", non usando questo aggettivo in modo descrittivo, come "ciò che fa o pensa il popolo", né tanto meno in modo conservativo, come "l'autenticità" di una presunta organica identità del popolo (Hall 62-63). Piuttosto, Hall sottolinea le "le dinamiche del gioco nei rapporti culturali" (Hall 63); per lui la cultura popolare è caratterizzata da tensioni, scambi, antagonismi con la cultura dominante, è una forma in processo costante:

Il simbolo o lo slogan radicale di quest'anno verrà neutralizzato dalla moda dei prossimi, ma con il passare del tempo diventerà poi sicuramente oggetto di profonda nostalgia culturale. Il cantante ribelle di oggi può finire domani sulla copertina a colori di "The Observer". (Hall 64)

L'attenzione alla dimensione collettiva dei processi culturali e al ruolo di questi nel divenire trasformativo della società è caratteristica della metodologia di ricerca dei Cultural Studies che, come dice Hall, concepiscono la cultura come "intessuta in tutte le pratiche sociali" (Hall 76). Esemplare ed esplicativo in questa idea "tensiva" della cultura è, per Hall, il modello linguistico-semiotico del "segno", inteso come elemento chiave di tutte le pratiche di significazione, nell'accezione che ne diede negli anni Venti del Novecento il semiologo russo "che si faceva chiamare Vološinov" (Hall 64). Il segno, che è sempre "segno ideologico" per Vološinov, è da lui rappresentato nella metafora del dio romano bifronte Giano. Sia esso immagine, corpo, linguaggio, atteggiamento, il segno ha sempre due facce come quel dio, perché in esso si incrociano, scrive Vološinov, "accenti differentemente orientati" che gli conferiscono "una qualità dialettica interna" (Vološinov 79): vitalità, dinamismo, capacità di indirizzarsi verso un ulteriore sviluppo.

## CORPO GROTTESCO, CORPO RIVESTITO, MODA



Quando incontri il termine 'grottesco', quali immagini o figure ti vengono in mente? Un corpo deformato e sproporzionato? Un'eccedenza del fisico? Una figura disturbante che mette in crisi l'idea di armonia o di misura?

Prova a richiamare alla mente una figura (tratta dalla letteratura, dal cinema o da uno qualsiasi dei media contemporanei ivi compresi gli spazi urbani e digitali) che ti ha colpito per la sua mescolanza di deformità e forza, di eccesso e vitalità.





Adesso, soffermati sull'idea di 'mostruosità' e di 'freakishness' presenti nella tradizione letteraria britannica. A titolo di esempio, nei romanzi di Charles Dickens, il corpo grottesco assume spesso la forma di una caricatura eccessiva, in cui tratti fisici, posture e movimenti vengono enfatizzati fino a diventare segni visibili di una condizione morale o sociale. Personaggi come Quilp in *The Old Curiosity Shop*, Uriah Heep in *David Copperfield* o Mrs. Gamp in *Martin Chuzzlewit* sono costruiti attraverso una sproporzione intenzionale: sono corpi curvi, viscidati, ingombranti, ridondanti, che attraggono e respingono allo stesso tempo. In questi casi, il grottesco non coincide con il 'mostro' in senso puramente anatomico, ma nasce da una tensione visibile e percepibile tra apparenza corporea e giudizio culturale. Il corpo diventa una superficie di iscrizione dell'eccesso. Infatti, la caricatura dickensiana, non è una semplice deformazione comica: essa rende visibile una verità sociale attraverso il corpo, trasformando la fisicità in linguaggio. Il grottesco, in questa prospettiva, non riguarda ciò che il corpo è, ma ciò che il corpo significa all'interno di un immaginario condiviso. È proprio questa opposizione di contrari (tra norma e scarto, tra armonia ideale e dissonanza visibile) che permette al grottesco di funzionare come dispositivo conoscitivo, capace di rendere leggibili le contraddizioni della modernità.



Fig. A. Quilp. *The Old Curiosity Shop*.

L'immagine rappresenta il corpo grottesco che incarna l'eccesso morale attraverso la sproporzione corporea e la postura deformata.

Fonte online: <https://www.wjct.org/uncategorized/2019/05/when-tea-reaches-its-boiling-point-in-fiction-so-too-may-the-story/attachment/quilp-the-epitome-of-evil-in-charles-dickens-the-old-curiosity-shop-seen-here-with-little-nell-is-a-dwarf-with-the-head-of-a-giant-and-a-few-discolored-fangs-for-teeth-but-his-most-grotesque/?> Consultato 9 feb. 2026



Fig. B. Uriah Heep (*David Copperfield*)

In questo caso, la 'freakishness' emerge sotto forma di una fisicità viscida, intesa come superficie di dissonanza tra umiltà apparente e giudizio culturale. Fonte online: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Uriah\\_Heep\\_from\\_David\\_Copperfield\\_art\\_by\\_Frank\\_Reynolds.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Uriah_Heep_from_David_Copperfield_art_by_Frank_Reynolds.jpg) Consultato 9 feb. 2026



Fig. C. Mrs. Gamp (*Martin Chuzzlewit*)

L'immagine riflette il concetto di accumulo, di ridondanza e di ingombro corporeo condensandoli in una figura grottesca nella quale il comico ed il perturbante coesistono come critica della rispettabilità borghese. Fonte online: [https://www.meisterdrucke.us/kunstwerke/1260px/Harry\\_Furniss\\_-\\_Mrs\\_Gamp\\_Illustration\\_by\\_Harry\\_Furniss\\_for\\_the\\_Charles\\_Dickens\\_novel\\_Martin\\_Chuzzlewit-1454770%29.jpg](https://www.meisterdrucke.us/kunstwerke/1260px/Harry_Furniss_-_Mrs_Gamp_Illustration_by_Harry_Furniss_for_the_Charles_Dickens_novel_Martin_Chuzzlewit-1454770%29.jpg). Consultato 9 feb. 2026



Ora, osserva le immagini proposte, recupera il tuo esempio e rispondi alle seguenti domande:  
Quali di questi personaggi dickensiani rappresenta l'eccesso del desiderio, dell'avidità, della marginalità deviante rispetto a un ideale borghese di compostezza e autocontrollo?  
In che modo il corpo cui hai pensato originariamente eccede i confini della norma? Quali parti risultano enfatizzate, sproporzionate, esposte?  
L'immagine che associamo al corpo grottesco nella cultura popolare può richiamare l'idea di apertura, di divenire, di relazioni, scambi e metamorfosi? In breve, di un corpo che eccede sé stesso?

Valentin Nikolaevic Vološinov e il suo maestro Michail Bachtin furono, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, i componenti di una cerchia di studiosi accomunati dall'interesse verso una libera ricerca sul linguaggio e la cultura ed 'eretici' rispetto alle coercizioni politiche dello stalinismo. Con il nome di Vološinov, vennero firmate alcune opere che erano in realtà il frutto di una collaborazione collettiva di questo gruppo.

Il riferimento di Hall all'autore russo e alla sua scuola è quanto mai pertinente per la riflessione sul rapporto tra Cultural Studies e studi di moda, in quanto la moda si fonda sul corpo e sui suoi segni. Bachtin ha analizzato infatti, in una delle sue opere più celebri, le forme della cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento e ha rintracciato nell'immagine del 'corpo grottesco' un fondamentale principio sociologico e letterario di questa cultura. Per Bachtin, il corpo grottesco, descritto mirabilmente nelle immagini corporee di cui è pieno il *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, è un corpo in divenire, mai dato né definito (Bachtin 346-347). Il corpo grottesco è un'immagine riconducibile alla società europea in transizione tra Medioevo e Rinascimento descritta da Bachtin. Proprio in quella cultura si costituì allo stesso tempo il corpo individuale della modernità borghese: definito, autosufficiente, un corpo inteso come proprietà del soggetto, come identità e autoriconoscimento dell'io. Rispetto a questo, il corpo grottesco indica invece la realtà materiale dei rapporti, delle interconnessioni, delle dipendenze e dei coinvolgimenti, insomma il complesso delle aperture verso l'alterità di cui il nostro 'corpo proprio' vive, malgrado le sue finzioni autarchiche e identitarie. La cultura popolare trova allora un elemento strutturale di fondo nel corpo quale entità segnica e materiale e il corpo grottesco vale come paradigma concettuale anche in epoche ben distanti da quella analizzata da Bachtin, fondando il concetto di 'corpo rivestito'.

Il corpo rivestito è la categoria semiotica che esprime il modo in cui il soggetto è al mondo attraverso la sua apparenza estetica, sensibile, le sue relazioni con altri corpi e con le proprie esperienze corporee vissute. Il rivestimento ha il potere di farci cambiare costantemente 'faccia', aspetto, modo di presentarci agli altri o a noi stessi. Per questo l'espressione 'corpo rivestito', invece che semplicemente 'corpo vestito', ci permette di esprimere l'immagine di successive, potenzialmente infinite, 'vesti' che ricoprono il corpo, esponendolo a continue metamorfosi. C'è un senso profondo del concetto di metamorfosi che proviene dal vestito, dal monile, dall'accessorio, dal maquillage, un senso che si lega ai passaggi di età, alle identificazioni legate al genere, alle





trasformazioni del tempo atmosferico, al nostro sentire il corpo attraverso l'abito. Il concetto di corpo grottesco si articola su due piani in relazione alla moda: uno è quello della sottolineatura di aspetti caricati e caricaturali del corpo che la moda performa, l'altro è invece l'elemento dell'intercorporeità e della trasformazione, anche questi elementi propri della moda.

Una volta individuati alcuni aspetti che concorrono sul piano epistemologico e concettuale all'individuazione della stretta interdipendenza tra Cultural Studies e studi di moda, torniamo alla storia 'disciplinare' o, meglio, come abbiamo visto, 'alterdisciplinare', di questo rapporto.

## I CULTURAL STUDIES E LA FASHION THEORY NELLA CULTURA ITALIANA

Nel 2000, in un articolo pubblicato su *Agalma. Rivista di estetica e studi culturali* da lui diretta, il filosofo Mario Perniola si chiedeva chi avesse avuto fino ad allora in Italia paura dei Cultural Studies (Perniola) e denunciava come in certe situazioni accademiche non fosse stato possibile nominarli senza sentirli accompagnare da espressioni come 'eclettismo', in senso dispregiativo, e 'pressapochismo'. Da parte sua, in un articolo comparso sul *L'Unità* nel 2001, Iain Chambers – che ha dedicato ai Cultural Studies in Italia un lavoro pionieristico, insieme a Lidia Curti e a un attivissimo gruppo di collaboratori e ricercatori presso l'Università Orientale di Napoli – rilevava negli studi italianisti in Italia il persistere di una rimozione spesso presente nella tradizione linguistica e letteraria nazionale, rimozione che ha espulso dalla identità e dalla tradizione il percorso possibile di una traduzione di identità, lingue e culture altre (Chambers 22). Di questa rimozione, nell'ultimo decennio del Novecento, erano però venute a galla tutte le contraddizioni, anche a partire dalla mutata condizione geopolitica dell'Italia in rapporto, per esempio, alle migrazioni interne ed esterne all'Europa che hanno fatto di questa terra il luogo dell'approdo e della costruzione di un progetto di vita da parte di cittadini provenienti sia dall'Europa dell'est (per esempio Albania, Russia, Ucraina), sia dall'Africa e dall'Asia.

Nei primi anni Duemila, divenne così possibile in Italia almeno pronunciare l'espressione 'Studi culturali' senza timore di venire tacciati di lesa accademia. Si pubblicarono e tradussero testi collocati in questa prospettiva, soprattutto presso la casa editrice Meltemi, che divenne in quegli anni l'editore di punta in questo settore (per fare solo alcuni nomi stranieri, si tradussero Stuart Hall, Homi Bhabha, Arjun Appadurai, Gayatri Spivak, Judith Butler, Rey Chow). L'editore Il Mulino fondò la rivista intitolata proprio *Studi Culturali*. Sempre negli stessi anni, per iniziativa e sotto la direzione del germanista italiano Michele Cometa, prese vita il progetto scientifico online ed editoriale *Dizionario degli Studi culturali*, un sito *in progress* e insieme una pubblicazione in volume che aveva l'obiettivo di tracciare una "cartografia delle tradizioni di studio che si fondano sull'idea di cultura e che si sono consolidate sulla scia dei *Cultural Studies* anglosassoni" (Cometa 9). Dopo un notevole ritardo italiano rispetto ad altre comunità accademiche internazionali, quel *Dizionario* indicava una prospettiva di pensiero e di ricerca interdisciplinare fino ad allora sottovalutata nel nostro paese,





benché supportato da numerose pubblicazioni pionieristiche e da un attivismo intellettuale sia dentro che fuori l'accademia italiana.

Tra i numerosi lemmi di quel *Dizionario*, è inclusa la voce 'Fashion Theory', il campo a sua volta interdisciplinare e transnazionale della teoria di moda nato a metà degli anni Ottanta del Novecento nella prospettiva di considerare la moda da diverse angolature o, per usare la metafora di Elizabeth Wilson, simultaneamente attraverso "diverse paia di occhiali" (Wilson 11). Gli "occhiali" in questione sono le differenti discipline nell'ambito delle scienze umane e sociali che guardano alla moda come un sistema di produzione di senso che esprime molto più del 'vestito', pur da questo partendo. La voce venne affidata a me. Come scrivo in apertura di quella voce del *Dizionario*,

L'espressione *Fashion Theory* indica un ambito interdisciplinare che concepisce la moda come un sistema di senso entro cui si producono le raffigurazioni culturali ed estetiche del corpo rivestito. (Calefato, *Dizionario* 194)

## FASHION THEORY COME AMBITO DI RICERCA INTERNAZIONALE

Da quale storia di ricerca, accademica e personale proveniva questa definizione? Introduco a questo punto una piegatura più personale assimilabile, in modo molto libero, all'autoetnografia. Come semiologa di formazione, mi sono avvicinata agli studi sulla moda all'inizio della mia carriera accademica alla metà degli anni Ottanta. Roland Barthes, l'autore che più amavo allora, aveva scritto nel 1967 *Sistema della Moda*, un libro tanto bello quanto astruso che con la moda vera e propria non c'entrava molto, ma che dimostrava come essa fosse un sistema di produzione di senso, sia linguistico che sociale (Barthes 10). La moda, insomma, esprime molto più del vestito, ed era, allora come adesso, questo 'di più' ad affascinarmi. Incontrai così, con i sistemi esistenti all'epoca, cioè libri, riviste e posta cartacei, alcuni degli studiosi che già allora, prevalentemente in ambito anglosassone, stavano creando questo nuovo campo disciplinare: la Fashion Theory. Nel 1993 partecipai alla Conferenza internazionale *Style, Fashion and the Negotiation of Identities* all'Università di California, a Davis, organizzata da Susan Kaiser e lì conobbi, insieme ad altri colleghi e colleghe, Valerie Steele, la direttrice del Fashion Institute of Technology di New York che avrebbe fondato nel 1997 la rivista intitolata proprio *Fashion Theory*, del cui Advisory Board entrai a far parte. Sono dunque oltre trent'anni ormai che la Fashion Theory si è costituita come campo di ricerca internazionale.

Nell'aprile del 2000, su iniziativa di Djurdja Bartlett, si tenne nella città croata di Dubrovnik, presso l'Inter-University Centre, il primo convegno internazionale *Disciplines of Fashion* al quale parteciparono un po' tutti, o quasi, i componenti della rete dei *Fashion theorists*: da Christopher Breward, a Barbara Vinken, a Caroline Evans, a Valerie Steele, a Simona Segre, a me. Sono solo i primi nomi che mi vengono in mente, ma ricordo tutti i partecipanti con affetto e nostalgia per quei bei giorni insieme a Dubrovnik, in una *full immersion* di teoria di moda e primo sole della primavera croata, che fu replicata anche l'anno successivo.



Da allora in poi, la presenza accademica ed extra-accademica della Fashion Theory è stata determinante, si sono moltiplicate esponenzialmente le pubblicazioni dedicate alle sue diverse declinazioni: dalle riviste – oltre a *Fashion Theory*, cito qui, tra le più prestigiose, *l'International Journal of Fashion Studies* – alle collane di case editrici come Bloomsbury e Intellect. I corsi di studio universitari in moda sono migliaia in tutto il mondo, e anche in Italia le discipline della moda si sono stabilmente insediate nelle università. Ricordo che proprio alle 'discipline della moda' venne dedicato nel 2003 dall'Università di Urbino un convegno internazionale che ebbi l'onore di organizzare insieme al sociologo Bernardo Valli e alla docente di moda e modella Benedetta Barzini, al quale parteciparono come relatori quasi tutti i presenti a Dubrovnik, e tanti/e altri/e studiosi e studiose provenienti da tutto il mondo.

Diverse figure professionali si sono formate alla luce della metodologia della Fashion Theory: designer, curatori, addetti alla comunicazione, professionisti dei nuovi media, oltre ai teorici in ambito accademico. La disciplina, già costitutivamente trans-disciplinare, ha accresciuto la sua complessità. Una complessità che rispecchia quella del mondo contemporaneo in cui si confrontano globalità e micro-località, eredità culturale e innovazione rivolta al futuro. Pur lavorando sulla moda, la Fashion Theory va oggi oltre la moda.

La moda, vista attraverso la prospettiva trans-disciplinare della Fashion Theory, rappresenta nella nostra epoca un elemento di congiunzione tra diversi linguaggi: da quello dei media, a quello letterario, a quello musicale, dal linguaggio delle strade metropolitane a quello delle uniformi e dei mestieri. La Fashion Theory costituisce un ambito di ricerca che considera la moda sotto diversi aspetti: come cultura popolare, come componente della vita quotidiana, come industria culturale, come processo creativo, come sistema di rappresentazione del gusto, come senso comune.

Come il segno Giano bifronte, di cui parla Hall citando Vološinov, anche la moda ha sempre almeno due facce. Da un lato ha la faccia disegnatale addosso da tutti quegli aggettivi che la caricano di valori negativi, tra i quali: irragionevole, elitaria, inquinante, sessista, esclusiva, dittatoriale, mortifera, e via dicendo. Dall'altra, al contrario, ha la faccia creativa, sensuale, inclusiva, etica, scioccante, aperta al futuro, affascinante, e altri aggettivi ancora, che la connotano in senso positivo, come ha dimostrato Angela McRobbie la cui ricerca, nell'ambito del CCCS e oltre, costituisce un significativo ponte tra Cultural Studies e Fashion studies (McRobbie, *Zoot Suits; Fashion Design*). La Fashion Theory lavora scientificamente dentro questa contraddizione del suo oggetto di studio, contraddizione intrinseca in tutti i processi culturali e ancora più stridente nella nostra epoca. In quanto teoria – parola che nella sua etimologia greca significa 'guardare', 'osservare' – essa 'guarda' alla moda (Barnard 41) con gli "occhiali", per riprendere la metafora di Wilson, anche della critica culturale. Per questa ragione, la Fashion Theory non può che essere un campo del sapere complesso, molteplice, che traduce la grande forza del corpo umano quale produttore di segni e significati imprevedibili, ma anche le costrizioni, gli stereotipi, i rischi che il corpo vive attraverso le modalità produttive e simboliche della moda.

La Fashion Theory ha ulteriormente arricchito la complessità dei suoi ambiti di ricerca, approfondendo il confronto continuo tra globalità e micro-località, moda e



orientalismo, decolonialità e appropriazione culturale. La sostenibilità, l'etica, il rapporto tra Oriente e Occidente, tra Sud e Nord del mondo, il ruolo della moda nella costruzione di identità multiple concernenti il genere, il rapporto tra moda e tecnologie, tra moda e mass media, le nuove forme culturali ed economiche che il lusso assume nella nostra epoca, l'incrocio tra linguaggi e culture, il senso del tempo e le narrazioni che la moda porta con sé sono tutti temi portanti dell'attuale Fashion Theory.



Ora osserva le immagini che seguono, tratte dal mondo della moda e dell'arte:



Fig. D. Rei Kawakubo, Comme des Garçons

Fonte online: [https://pixulovesk.click/product\\_details/52875181.html](https://pixulovesk.click/product_details/52875181.html) Consultato 8 feb. 2026

L'immagine rappresenta due silhouette grottesche che richiamano al concetto di deformazione del corpo nella moda contemporanea. In particolare, si tratta di abiti sperimentali presentati in sfilata, caratterizzati da volumi eccessivi, strutture quasi scultoree e proporzioni volutamente innaturali. Le silhouette alterano il corpo umano fino a renderlo un oggetto ambiguo, oscillante tra eleganza e squilibrio, armonia e disarmonia. In questa prospettiva, il grottesco opera come strategia critica: la deformazione diventa un mezzo per mettere in discussione i canoni di 'bellezza classica' e la funzione stessa dell'abito come rivestimento. In questo caso, si potrebbe addirittura pensare che l'abito diventi una seconda pelle che conferisce, a chi lo indossa, una nuova identità.

La seconda figura rappresenta un'installazione scultorea composta da forme gonfiabili multicolori e arti ibridi, che vengono presentati come sospesi nello spazio espositivo. L'opera, infatti, evoca un corpo espanso, dall'equilibrio instabile e dalle forme eccedenti. Sembra quasi che la dimensione ludica dell'opera conviva con una sensazione di disagio negli occhi di chi guarda.

Il grottesco emerge qui come categoria estetica centrale: attraverso la moltiplicazione e la distorsione degli elementi, il corpo diventa un territorio critico che sfida i confini della moda canonica, rivelando la natura performativa dell'identità corporea, ed in particolare di quella femminile.



Fig. E. Nancy Davidson, scultura

Fonte online: <http://www.ephemeralist.com/2012/09/big-bouncy-boots.html> Consultato 8 feb. 2026

Tieni a mente queste immagini. Prova a traslare lo sguardo sulla moda e sul concetto di 'corpo rivestito'. Riesci a individuare una pratica, un'estetica o una rappresentazione contemporanea (nella moda, nei media digitali, nello spazio urbano) in cui il corpo appaia trasformabile, stratificato, non riconducibile ad un'identità unica e stabile?

Infine chiediti, senza cercare risposte definitive:

In che senso questo corpo può essere letto come 'grottesco'?

Che ruolo giocano l'abito, il rivestimento, l'ornamento nel rendere visibile questa eccedenza?

Questo corpo ti appare come qualcosa di 'finito', o come un corpo in divenire?

Quali elementi di intercorporeità, di apertura all'altro, di metamorfosi continua emergono attraverso il rivestimento?

In che modo il contrasto tra ideale di armonia e discordanza fisica aiutano nella comprensione dell'idea di 'grottesco', come qualcosa che trascende la realtà visibile, ma piuttosto attinge al nostro bagaglio culturale ed a ciò che noi conosciamo del mondo?

## MODA COME TRADUZIONE CULTURALE, AGENCY E CURA

In diversi decenni di carriera accademica, la prospettiva della Fashion Theory è stata dunque fondamentale nel mio percorso di studiosa, sia nel rapporto con le discipline entro cui ho collocato la mia appartenenza istituzionale di docente – filosofia del linguaggio, semiotica, sociolinguistica, sociologia dei processi culturali e comunicativi – che nelle pratiche di insegnamento che ho continuativamente svolto nell'Università degli studi di Bari Aldo Moro dal 1984, e, dal 2007 a tutt'oggi, anche nell'Università di Stoccolma. In quest'ultima Università ho collaborato con il Center for Fashion Studies fondato nel 2006 e diretto da Louise Wallenberg, docente di Fashion Studies con una formazione accademica in Film Studies, poi con il Dipartimento di Media Studies che ha inglobato il Center. Ho tenuto e tengo tuttora conferenze, discusso e seguito tesi di MA e di PhD, partecipato a seminari e convegni con studenti e studiosi di tutto il mondo,





svolto ricerche in collaborazione con colleghi e colleghe svedesi, vedendo diventare l'Università di Stoccolma tra i più prestigiosi punti di riferimento per la teoria di moda a livello internazionale, con tre livelli di corsi di studio. In questa esperienza ho verificato come il campo degli studi di moda possa costituire un riferimento disciplinare e didattico per l'insieme delle scienze umane e sociali.

A Bari, per tre decenni, ho insegnato a studenti di Lingue e Letterature straniere, cercando sempre di coniugare la teoria di moda con le problematiche interculturali che i miei studenti e studentesse affrontavano attraverso le lingue e le letterature. Riporto qui il caso di un incontro teorico molto produttivo per me, all'inizio degli anni 2000, che fu quello con le tematiche postcoloniali, già incluse nella prospettiva dei Cultural Studies come mostrano esemplarmente le opere di Hall, e non solo. In quegli anni avevo avviato una collaborazione con la casa editrice Meltemi di Roma, sia per il coordinamento di una 'rete fashion' di autori e autrici, sia contemporaneamente per le mie pubblicazioni monografiche e per la cura delle edizioni italiane dei libri di due studiose fondamentali per il pensiero postcoloniale: Rey Chow e Gayatri Spivak. Della prima curai la traduzione (fatta da Maria Rosaria Dagostino) di una serie di saggi tratti da alcuni suoi libri che raccogliemmo nel volume del 2004 *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*; della seconda, la ponderosa e complicatissima traduzione (di Angela D'Ottavio) della *Critica della ragione postcoloniale*, che fu pubblicata nello stesso anno (Spivak, *Critica*).

Trovai in entrambe queste autrici dei concetti che mi condussero a parlare della moda come forma di traduzione culturale. In Chow, individuai una stimolante teoria della visualità cinematografica, concepita da lei come forma di traduzione tra culture nell'epoca postcoloniale. Trasferii il suo modello dal cinema alla moda, che è una forma di visione sia perché 'proietta' il corpo umano nell'abito, sia perché la moda è anche un sistema riproducibile di immagini. Vediamo infatti la moda nella vita quotidiana, nella fotografia, nel cinema e in tutte le tecnologie visive della nostra epoca. Il corpo rivestito è allo stesso tempo oggetto e soggetto dello sguardo sociale in quanto guarda altri corpi per imitarli e si lascia guardare, diventando così un modello di distinzione. Abiti e rivestimenti corporei 'toccano' il corpo definendone allo stesso tempo l'aspetto, la sua visibilità pubblica. Quando questa visibilità ci spinge a interpretare chi lo indossa come avente un particolare ruolo sociale o un'identità 'etnica', stiamo usando i vestiti come un vero e proprio veicolo di traduzione. A volte ciò avviene attraverso ragionamenti stereotipati. Ad esempio, una donna che indossa il velo islamico verrà quasi istintivamente 'tradotta' da uno spettatore, a seconda del contesto pubblico in cui appare e dello spettatore stesso, come 'immigrata', 'pudica', 'modesta', 'religiosa', 'sottomessa', 'affascinante' e così via. Allo stesso tempo, vestendosi, lei si 'traduce' anche come oggetto dello sguardo sociale e delle rappresentazioni sociali. Ma lei è una donna, non il suo velo. E inoltre, quanti veli islamici ci sono? Cosa pensa questa donna del velo che indossa? Quanto può questo velo essere di moda di per sé e insieme ibridarsi con altri segni di moda, magari un paio di jeans? Rispondere a queste domande apre le porte a una concettualizzazione ampia della moda come traduzione transculturale. Ho dunque cercato di spiegare questo agli studenti, parlando della moda come visione, come linguaggio e come traduzione.



Da Spivak ho ripreso in particolare il tema della *agency* riferendola al ruolo attivo e critico che la moda e l'abito possono avere. Ho affrontato questo tema sia a partire dalla *Critica della ragione postcoloniale*, sia attraverso la lettura della cura e traduzione in inglese che Spivak ha fatto dei racconti della scrittrice bengalese Mahasweta Devi, in cui compaiono diverse funzioni 'politiche' assunte da indumenti come il sari e il corsetto, considerati non come abiti 'della tradizione', ma come capi di moda. Negli ultimi undici anni ho insegnato a studenti di Scienze politiche, e qui la spiegazione proprio di questo ruolo politico e attivo della moda e dell'abito è stata cruciale sul piano didattico. La moda può infatti trasmettere contenuti di impegno sociale e di partecipazione. A partire dal corpo e dall'intercorporeità, pratica e simbolica, che il vestito esprime, può essere trovato uno spazio sempre nuovo per identità di moda plurali e relazionali che non richiedano la corrispondenza del corpo a definizioni già date e imposte.

Negli ultimi anni, e oggi, ho maturato ulteriormente i temi della moda come critica culturale e come cura. Indossare abiti che 'stanno bene' in tutti i sensi; seguire una moda che entra in armonia con il proprio corpo e la propria sensibilità; favorire nuove modalità di fare moda nella dignità del lavoro (McRobbie *et al.*), a partire da reti di collaborazione, riciclo, riuso, circolarità e reciprocità; contrastare l'obbligo di indossare abiti e indumenti regolativi e oppressivi; diffondere informazioni su pratiche virtuose di produzione di moda e muovere azioni contro lo sfruttamento, sono valori comuni che la moda già in parte persegue, ma può ancor più perseguire. La moda e il vestire possono essere una forma di cura nel restituire alle persone dignità, conoscenza, forza e capacità di agire, persino nei momenti in cui il corpo soffre, come in parte ci ha mostrato l'esperienza della pandemia. Vestire abiti belli, truccarsi, prestare attenzione all'estetica del corpo, agisce in modo effettuale sul benessere sia collettivo che individuale, anche in esperienze di depressione e scoraggiamento, così come nelle condizioni di subalternità ed emarginazione.

## MEDIA DIGITALI E MODALIZZAZIONE: ATTUALITÀ DELLA "DECODIFICA OPPOSITIVA" DI HALL

Anche la tecnologia in relazione con i sensi umani diviene, attraverso la moda, un'occasione per poter stare bene e poter estendere il più possibile questa condizione al genere umano. Proprio il lascito dei Cultural Studies nel campo degli studi sui media (penso, oltre a Hall, a Raymond Williams, particolarmente in *Culture and Society*) è estremamente prezioso per comprendere la società digitale, e la critica culturale si mostra quanto mai attuale per affrontare, attraverso diverse generazioni, tematiche politiche, etiche, ambientali e sociali transnazionali, anche in funzione del ruolo assunto dalla moda.

Oggi è possibile parlare non solo della moda come medium e come sistema ampiamente mediatizzato, ma anche della "modalizzazione dei media" (D'Aloia e Pedroni 35), vale a dire della profonda influenza che gli ambiti e i meccanismi propri della moda esercitano sull'ecosistema mediale. I media, particolarmente quelli digitali, funzionano con meccanismi analoghi alla moda, includendo chiaramente la moda al



loro interno, e fanno di questa una sorta di 'grimaldello' universale attraverso cui si svelano molti loro aspetti. Pensiamo al corpo come ambito primario della moda, nella forma del corpo rivestito: i media sono oggi parte integrante del nostro corpo, protesi metaforiche, oltre che letterali, di quello che definiamo il 'corpo proprio', non solo fisico, ma anche semiotico. Pensiamo allora al rapporto tra 'natura' e cultura che il corpo rivestito mette in atto, quando, per esempio, un abito alla moda performa il genere sessuale in modo non convenzionale, un segno di make-up attenua una cicatrice, un piercing invece la enfatizza, un tatuaggio copre la pelle di segni. Ebbene, cosa fanno i media, in particolare i media digitali, se non costantemente agire sulla trasformazione di impulsi in segni e messaggi, proprio come fa la moda negli esempi su citati? Cosa fa l'intelligenza artificiale quando trasforma i nostri dati, compresi i nostri corpi datificati, in variegati sistemi di senso, creando mondi simulati, immagini, testi, opere? Semplicemente si comporta 'come fanno tutti', in fondo: segue la moda, termine che, per una non troppo strana coincidenza, in matematica indica il valore che si presenta con maggiore frequenza in un insieme di dati statistico.

La moda oggi, tra influencer, celebrità, con il suo ruolo nella politica, nel dibattito pubblico, nel cinema, nei linguaggi audiovisivi, è il centro in cui avviene una vera e propria convergenza culturale dei media quali luoghi e mezzi di produzione e riproduzione dei discorsi sociali. Le star mediali – le celebrity – sanciscono oggi l'ingresso della moda in ogni ambito del vivere sociale, dalla politica allo spettacolo, all'arte, alla vita quotidiana come rappresentazione del sé/l'io costante. Persino la letteratura, con autrici come ad esempio Amanda Gorman e Chimamanda Ngozi Adichie, è incorporata nella moda: la scrittrice stessa è una modella o una designer, e viceversa. La moda 'la fa da padrona', se pensiamo anche a come tanti aspetti della vita quotidiana, tramite un selfie o un video sui social, possono diventare piccoli eventi di moda.

Come altri sistemi di comunicazione, la moda non è però un codice che passa nel mondo come un 'pacco postale', ma viene rielaborata, reinterpretata, ricontestualizzata, nelle pratiche concrete e quotidiane di cui essa consiste. Il processo aperto di codifica e decodifica dei messaggi (Hall 33-50) è ben presente nella moda. In particolare, tra i posizionamenti di "decodifica" individuati da Hall, quello che egli definisce "oppositivo" e critico, appare oggi determinante, anche per il destino della moda stessa. Diventa allora interessante guardare agli aspetti del sistema che più presentano valori insoliti ed eccedenze inattese, nella ricerca di una possibile tensione, pur sempre instabile, tra la logica della riproduzione sociale e la sua ricezione e rielaborazione estetica e sensoriale da parte di soggetti concreti.

## CONCLUSIONI: MODA COME CRITICA E CULTURA

Nel 2014, la *trend forecaster* olandese Lidewij Edelkoort avanzò l'ipotesi provocatoria della "fine della moda": in un manifesto in dieci punti, l'autrice liquidava la moda individuando le cause della sua fine nel profondo cambiamento delle sue modalità di produzione e consumo – in particolare il *fast-fashion* –, nel conseguente rapporto della



moda con il tempo anche alla luce della diffusione dei media digitali e del web, nelle relazioni tra marchi globali e mode locali, nella distinzione sempre meno percepibile tra moda e arte e infine nella dissoluzione e fluidificazione dell'idea di identità in relazione all'abito (Edelkoort). Tutte ragioni valide e fondate: solo che da quando l'ipotesi della sua fine è stata formulata dall'autrice, la moda è diventata nel frattempo ancora più forte e pervasiva, presentando però, certamente, nuove modalità di funzionamento.

È finita la moda? Io rispondo negativamente a questa domanda, ma sono consapevole di come le nuove modalità di produzione, scambio e consumo abbiano trasformato in maniera irrevocabile il concetto stesso di moda. Non è la moda a essere finita, ma l'idea di una moda intesa solo come ornamento, posticcio, accessorio sociale. Nella sua concezione etica e critica, infatti, la moda entra a far parte integralmente della preoccupazione globale nei confronti della sostenibilità dei nostri comportamenti produttivi, comunicativi e di consumo.

#### PROPOSTA DI ATTIVITÀ DIDATTICA A PARTIRE DAL SARI NEL RACCONTO "DRAUPADI" DI MAHASWETA DEVI: AGENCY FEMMINILE E CORPO RIVESTITO

La proposta didattica può essere inserita in un insegnamento universitario (triennale e/o magistrale) di vari ambiti disciplinari: Sociologia dei processi culturali e comunicativi, Studi culturali, Cultura della moda, Letterature comparate, Translation Studies, Semiotica.

Il testo di partenza è il libro di racconti edito in italiano (traduzione di Ambra Pirri) con il titolo *La trilogia del seno* della scrittrice bengalese Mahasweta Devi. La traduzione, cura e commento inglesi dei racconti è di Spivak. Il primo, ha come protagonista Draupadi una guerrigliera naxalita (ribelli contadini bengalesi tra fine anni Sessanta e primi Settanta) che, catturata dalle forze armate del governo indiano, viene sottoposta dai soldati a uno stupro di gruppo che lacera il suo corpo. L'immagine più forte del racconto è quella finale, quando Draupadi si presenta con il seno scoperto e ferito, potente e autorevole nella sua nudità, davanti al suo persecutore Senanayak. Draupadi è nuda in questa scena perché ha strappato con i denti, prima di rialzarsi, il sari bianco che le era stato restituito dai suoi carnefici affinché se lo mettesse addosso per presentarsi vestita e 'ricomposta' davanti al comandante. Invece, nuda e con i capezzoli scarnificati, lei sputa oltraggiosa addosso a Senanayak un grumo di sangue e lo sfida in una sorta di duello simbolico e verbale che è lei a vincere, in modo impensato e fuori misura rispetto alla logica autoritaria e maschile.

La discussione, dopo la lettura del racconto può partire dalla domanda: Cosa è il sari?

Il sari è quel pezzo di stoffa lungo e più volte ripiegato, completo di blusa e di intimo, che indossano le donne indiane. (Questa definizione parafrasa quella che Spivak dà nella sua Introduzione al racconto diventata poi un capitolo del volume *In Other Words*) (Spivak, *In Other Words* 187).

Il termine 'sari' deriva dal sanscrito *chaira* che vuol dire semplicemente "pezzo da indossare" e indica essenzialmente "un pezzo di tessuto senza cuciture, né tagli, da





drappeggiare in diversi modi” (Bhatia 331, traduzione mia). A dispetto dell’immagine orientalista che vede questo capo come uno dei segni della “tradizione” e della “identità” vestimentaria delle donne indiane, un elemento del costume tradizionale sempre uguale a se stesso, il sari ha conosciuto invece nei secoli, fino ad oggi, varie formule e modificazioni, “in base alla casta, alla setta religiosa, all’affiliazione regionale o allo status sociale di chi lo indossa, così come ai continui cambiamenti della moda” (Bhatia 331, traduzione mia).

## IL SARI NELL’EPICA INDIANA

Nell’epica indiana del *Mahabharata* compare un sari sacro, quello di Draupadi, figlia di re Drupada di Panchāla e sposa dei cinque fratelli Pandava. Il più anziano di questi la perde però in una partita a dadi truccata dai cugini rivali, i Kaurava, e Draupadi riceve da costoro l’umiliazione di venire portata, come una prostituta, nell’assemblea, dove il suo sari comincia a venire tirato da ogni parte. Come spiega Spivak,

Il capo dei nemici comincia a tirare il sari di Draupadi. Draupadi silenziosamente prega il Krishna incarnato. L’Idea del Sostegno alla Legge (Dharma) si materializza come vestizione, e sebbene il re non cessi di tirare continuamente il sari, sembra che questo non abbia fine. Draupadi è infinitamente vestita e non può essere denudata pubblicamente. È uno dei miracoli di Krishna. (Spivak, *In Other Words* 183, traduzione mia)

L’immagine potente della Draupadi mitologica ritorna attraverso il suo nome e il suo sari nella Draupadi letteraria contemporanea di Devi. Come dice Spivak, la storia raccontata da Devi riscrive l’episodio di Draupadi del *Mahabharata*, in particolare il suo passaggio da una singolarità monogamica (la Draupadi naxalita è infatti la vedova del guerrigliero Dulna Majhi) ad una ‘esposizione’ a più uomini, nello stupro della *gang band* dei militari. In questo stupro si riproduce a sua volta la poliandria con i Pandava della Draupadi del mito e il tentativo dei Kaurava di umiliarla davanti a molti uomini svolgendole il sari di dosso (Spivak, *In Other Words* 183-184, traduzione mia). Il sari della Draupadi (detta familiarmente anche Dopdi) di Devi è però ridotto a pochi panni bianchi che è lei a strappare coi denti prima di presentarsi davanti al suo persecutore.

Gli uomini riescono facilmente a spogliare Dopdi – nel racconto questo è il culmine della sua punizione politica da parte dei rappresentanti della legge. Ella però resta pubblicamente nuda di sua volontà. Invece che salvare la sua modestia tramite l’intervento implicito di un compagno benigno e divino (in questo caso sarebbe stato come un dio), la storia insiste sul fatto che sul suo corpo e sul suo improvvisato sari si arresta l’autorità maschile. (Spivak, *In Other Words* 184, traduzione mia)

Egli ha veramente paura, davanti alla nuda Dopdi, “una paura tremenda di stare in piedi davanti a un *obiettivo* disarmato” (Devi 53). Se il sari della Draupadi epica non aveva mai fine, questo della Dopdi tribale, secondo Spivak, è “una traccia assente” che segnala il passaggio attraverso il “differenziale sessuale nel campo di ciò che *può*



*accadere solo a una donna*" (Spivak, *In Other Words* 184, traduzione mia). Ed è qui che Dopdi emerge come soggetto potente di fronte a tutti.

Attraverso la lettura parallela del racconto di Devi e del commento di Spivak, alla luce di una conoscenza della Fashion Theory, può essere operata una decodifica critica del rapporto tra l'abito e il suo rivestimento, in cui si evidenzino: la funzione politica degli indumenti, la riappropriazione dei segni vestimentari femminili in senso oppositivo e le pratiche sociali di *agency* di moda (Calefato, *Sociologia* 31-33).

Può essere proposta agli/alle studenti la produzione di un testo scritto o per immagini in cui un indumento di moda assume un valore politico e simbolico simile (es. la ragazza col reggiseno azzurro di Piazza Tahrir; il *pussy hat* come simbolo di lotta contro il maschilismo portato in manifestazioni di piazza e introdotto anche in una sfilata di Missoni; la mostra itinerante sul tema dello stupro *Com'eri vestita?*, ecc. (Calefato, *Sociologia* 205-212; Giannone e Treuther).

## BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, Arjun. *Modernità in polvere*. Raffaello Cortina, 2012.
- Bachtin, Michail M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Traduzione di Mili Romano Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland. *Sistema della Moda*. Traduzione di Lidia Lonzi. Einaudi, 1970.
- Bowman, Paul. *Cultural Studies. Teoria, intervento, cultura pop*. Traduzione e cura di Floriana Bernardi. Progedit, 2011.
- Calefato, Patrizia. "Fashion Theory." *Dizionario degli Studi culturali*, a cura di Michele Cometa, Meltemi, 2004.
- . *Sociologia della moda. Un'introduzione*. Carocci, 2026.
- Chambers, Iain. "Il nostro inconscio post-coloniale. Le storie italiane e 'straniere' che hanno formato e continuano a formare la nostra lingua." *L'Unità*, 28 lugl. 2001, <https://archivio.unita.news/browse/2001/07/28>. Consultato il 1 ott. 2025.
- Chow, Rey. *Il sogno di Butterfly*. Traduzione di Maria Rosaria Dagostino, a cura di Patrizia Calefato. Meltemi, 2004.
- Cometa, Michele, a cura di. *Dizionario degli Studi Culturali*. Meltemi, 2004.
- Cultural Studies*. <http://www.studiculturali.it/>. Consultato il 1 ott. 2025.
- D'Aloia, Adriano, e Marco Pedroni, a cura di. *I media e la moda. Dal cinema ai social network*. Carocci, 2022.
- Devi, Mahasweta. *La trilogia del seno*. Traduzione di Ambra Pirri. Filema, 2005.
- Edelkoort, Lidevi. *Anti\_Fashion: A Manifesto for the Next Decade*, Trend Union, 2014.
- Fanon, Frantz. *I dannati della terra*. Traduzione di Carlo Cignetti, a cura di Liliana Ellena. Einaudi, 2007.
- Giannone, Antonella, e Christina Threuter. *Protestkleider. Kleidung und die ästhetische Politik der Straße*. Transcript, 2024.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere (1929-1935)*. Einaudi, 1975.
- Hall, Stuart. *Il soggetto e la differenza*. Traduzione e cura di Miguel Mellino. Meltemi, 2006.



- Kaiser, Susan, e Denise N. Green. *Fashion and Cultural Studies*. Bloomsbury, 2021.
- McRobbie, Angela, a cura di. *Zoot Suits and Second Hand Dresses. An Anthology of Fashion and Music*. Unwin Hyman, 1988.
- . *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* Taylor and Francis, 1998.
- McRobbie, Angela, et al. *Fashion as Creative Economy. Microenterprises in London, Berlin and Milan*. Polity, 2023.
- Perniola, Mario. "Chi ha paura degli Studi Culturali?" *Agalma*, vol. 1, 2000. [https://www.unite.it/UniTE/Engine/RAServeFile.php/f/File\\_Prof/RUGGIERO\\_2080/Perniola,\\_Chi\\_ha\\_paura\\_degli\\_studi\\_culturali.pdf](https://www.unite.it/UniTE/Engine/RAServeFile.php/f/File_Prof/RUGGIERO_2080/Perniola,_Chi_ha_paura_degli_studi_culturali.pdf). Consultato il 1 ott. 2025.
- Spivak, Gayatri C. *In Other Words. Essays in Cultural Politics*. Methuen, 1987.
- . *Critica della ragione postcoloniale*. Traduzione di Angela D'Ottavio, a cura di Patrizia Calefato. Meltemi, 2004.
- The Stuart Hall Project*. Diretto da John Akomfrah, produzione di Lina Gopaul, Smoking Dogs Films, 2013.
- Vološinov, Valentin N. *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Dedalo, 1976.
- Williams, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*. Penguin, 2017.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Virago, 1985.

---

**Patrizia Calefato**, Honorary doctor presso la Stockholms Universitet, è Professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università degli studi di Bari "Aldo Moro", ora in pensione. I suoi ambiti di ricerca comprendono la teoria di moda e il corpo, la comunicazione e i linguaggi della contemporaneità, gli studi culturali e postcoloniali, gli studi di genere, il linguaggio come pratica sociale. Tra le sue pubblicazioni: *Sociologia della moda. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2026; *Fashion as Cultural Translation*, London-New York, Anthem, 2021; *Luxury. Fashion, Lifestyles and Excess*, London-New York: Bloomsbury, 2014.

<https://orcid.org/0000-0002-6217-3383>

[pat.calefato@gmail.com](mailto:pat.calefato@gmail.com)



Attività didattiche a cura di Ana Maria Ghica, docente presso Liceo Statale Giuliano Della Rovere, Savona (SV) e specializzato presso il centro multidisciplinare per la formazione degli insegnanti dell'Università degli studi di Genova (ciclo 2024-2025).

[g.ana712@gmail.com](mailto:g.ana712@gmail.com)



TITLE: *Cultural Studies and Fashion Theory*

ABSTRACT: This article focuses on the relationship between Fashion Studies and Cultural Studies. By analyzing the theoretical and methodological legacy of the latter, my aim is to examine which concepts specifically situate the genealogy of fashion theory within the tradition of Cultural Studies: specifically, those of culture, sign, and body. I will attempt to explain how Fashion Studies have been developed in academia, both disciplinarily and didactically, since the late 1990s. I will then highlight some crucial moments from which fashion theory has spread and taken root internationally and nationally, and I will explore some common themes between the two fields from a postcolonial and decolonial perspective. I will consider how, in the present era, the legacy of Cultural Studies in the field of Media Studies, and of fashion as a medium sui generis, is extremely valuable for understanding digital society. I will also examine how their legacy in the field of cultural criticism remains ever more relevant for addressing transnational political, ethical, environmental, and social issues across generations, including the role played by fashion.

In some sections of the article, I will employ a method based on a sort of 'autoethnography', explaining how, over several decades of my academic career, the perspective of fashion theory has been fundamental to my profession as a scholar, both in my relationship with institutional disciplines and in my teaching practices at the Universities of Bari and Stockholm.

Finally, I will present a suggestion for a university teaching activity on the political role and agency of fashion and clothing, based on a story by Mahasweta Devi.

KEY WORDS: fashion theory; Cultural Studies; clothed body; Media Studies; Italian university; fashion agency.

---