



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Skatebordering. Produzione Globale e Consumo Locale di una Cultura Popolare alla Frontiera Occidentale Messico-U.S.A.

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Corso di Dottorato in “Storia, Antropologia, Religioni”

Andrea Buchetti
Matricola 1852959

Tutor
Prof. Alessandro Lupo

Co-Tutor
Prof. Fabio Dei

A.A. 2023-2024

Abstract.

Nella tesi indago le forme di coesistenza con la frontiera di una comunità di giovani a Tijuana (Messico) attraverso una pratica di cultura popolare statunitense: lo skateboard. Le svolte neoliberiste di fine millennio (NAFTA in primis) hanno reso il confine Tijuana-San Diego impermeabile all'attraversamento di persone sud-nord e sempre più 'a disposizione' degli interessi economici statunitensi. Se i giovani tijuansen si sono trovati definitivamente esclusi dalla loro cultura popolare d'elezione, la delocalizzazione delle fabbriche di skateboard californiane nell'*industria maquiladora* di Tijuana ha però indirettamente fornito i supporti materiali con cui accedere e ridisegnare dal basso i contenuti di tale cultura california-centrica. Combinando antropologia economica, *Border Studies* e studi sulle culture popolari giovanili, per 14 mesi ho seguito intorno e attraverso il confine le 'biografie culturali' delle tavole da skateboard prodotte a Tijuana. Inizio ripercorrendo le relazioni politico-economiche opache che hanno permesso la globalizzazione di tale cultura giovanile a fine millennio, attraverso le quali gli skaters tijuansen raccontano la liberalizzazione della frontiera. Nella seconda parte seguo le circolazioni formali e informali con cui le tavole passano dalle *maquiladoras* alle mani (e piedi) dei giovani costruendo una “cornice” materiale e simbolica per intervenire socialmente sulla quotidianità del confine. In ogni tappa analizzo come oggetti e soggetti si co-costruiscono socialmente a vicenda. Dagli skaters messicani che migrano a nord per lavorare in fabbrica e 'trascendere' la frontiera tramite le tavole che producono in serie, agli skaters che con esse inventano economie 'giovani' dell'arrangiarsi. Dai circuiti di dono in cui si muovono le tavole, alle infrastrutture transfrontaliere che esse creano dal basso. Dai collettivi locali che tentano di invertire le gerarchie di frontiera 'giocando' il ruolo di custodi della cultura del nord alle comunità femminili di skaters statunitensi che 'fuggono' in Baja California per autocostruire 'spazi sicuri'. In questo ampio quadro, orientato dalla cultura materiale, l'etnografia dipinge una realtà giovanile in quotidiana negoziazione tra desiderio per la cultura del nord e auto-affermazione locale, tra retoriche d'imprenditorialità neoliberali e sforzi di riproduzione comunitaria, tra appartenenza a una comunità immaginata globale e volontà di vivere attraverso un 'gioco' in ambienti precari.

INDICE

Skatebordering. Produzione Globale e Consumo Locale di una Cultura Popolare alla Frontiera Occidentale Messico-U.S.A.

INTRODUZIONE

- Prefazione 7
- Cultura popolare e cultura materiale? 13
 - Sul doppio ‘popolare’ dello skateboard alla frontiera. 13
 - Cenni teorici su cultura popolare, cultura materiale e società di massa. 16
- Leggere la frontiera attraverso oggetti di cultura popolare: le biografie sociali degli skateboard intorno a Tijuana. 22
- Metodo: un percorso di serendipità etnografica. 27
- Struttura della tesi. 52

PARTE 1. FRONTIERE, MERCI E SKATEBOARD: I CENTRI NEI MARGINI

- 1. Studiare lo skateboard: uno stato dell’arte. 58**
 - 1.1. Una panoramica su storia e studi sullo skateboard: spazi, corpi, resistenze. 58
 - 1.2. Skateboard e gioventù, una coppia obbligata? 63
 - 1.3. Subcultura, sport, cultura popolare, scena. Alcuni concetti preliminari. 67
 - 1.4. Globalizzazione di una cultura, provincializzazione dello sguardo. Un passo oltre la California. 77
- 2. Frontiere, infrastrutture e cultura materiale. Il caso di Tijuana. 83**
 - 2.1. Gli studi sulle frontiere attraverso infrastrutture e cultura materiale. Una prospettiva antropologica. 83
 - 2.1.1. Infrastrutture e vita sociale. 84
 - 2.1.2. Infrastrutture di frontiera o le frontiere come infrastrutture? 87

3. *La frontiera omessa. Nuovo millennio, neoliberismo e la globalizzazione dello skateboard.* 116

3.1. Metà Novanta: la massificazione di una cultura giovanile tra pratiche, tecniche e media. 116

3.2. La frontiera alla soglia del millennio: liberalizzazione, inflazione, immobilità e guerra al narcotraffico. 122

3.3. Neoliberismo, *industria maquiladora* nord-messicana e produzione di massa di tavole a Tijuana. 136

3.4. Il “ground Zero” di una generazione. Cadute dell'industria globale, picchi della cultura popolare locale. 148

3.5. Fantasmì, tavole ‘*de contrabando*’ e giovani locali. La zona di contatto tra l'industria e le strade. 157

PARTE 2. *ADDOMESTICARE LA GLOBALIZZAZIONE DELLO SKATEBOARD A TIJUANA*

4. *Produrre e consumare la cultura dello skateboard.* 166

4.1. *Yo nunca he tenido un trabajo en mi vida*: la prospettiva degli skater-manager statunitensi sullo skateboard come lavoro in Messico. 170

4.1.1. Paul: la ricerca della tavola ‘perfetta’. 170

4.1.2. Tony: una comunità di eguali. 175

4.1.3. Julio: *fuerza y cerebro*. 181

4.2. *Ahí se refleja lo que yo hago*. Gli skater-operai messicani e la trascendenza verso *el otro lado*. 185

4.2.1 Gustavo e *la cultura*. 186

4.2.2. Oscar: una questione di *detalles*. 194

4.3. Produttori e consumatori. Le molte sfumature d'immaginazione nel lavorare per *la cultura*. 209

4.4. Su messicanità, americanità e invisibilità delle *maquiladoras*. Un'introduzione etnografica a informalità, infrastrutture e agency. 229

5. *Dall'industria alle strade: informalità, pirateria e arte di arrangiarsi.* 247

- 5.1. Le *maquiladoras* e la proprietà intellettuale nei trattati di libero scambio. 250
- 5.2. I professionisti del confine e l'industria formale: una gita transfrontaliera nell'infrastruttura sociale di Hugo. 255
- 5.3. L'arte di arrangiarsi con le tavole *de contrabando*. 271
- 5.4. Vivere in una comunità di *piratas* a Tijuana: lavoro, domesticità e autenticità attraverso le tavole. 285
 - 5.4.1. Il vicolo come comunità familiare. 288
 - 5.4.2. Ingresso in *familia*. 294
 - 5.4.3. Domesticità, lavoro e genere. 302
- 5.5. Essere *piratas*: autoproduzione e autenticità nei centri. 307
- 5.6. Fare pirateria: contraffazione e originalità nelle periferie. 322
- 5.7. Neoliberismo e soggettività alla frontiera: centri vs periferie, *piratas* vs pirateria, D.I.Y. vs necessità 332

6. Ritorni circolari, scambi e doni: la vita infinita degli scarti a Tijuana 318

- 6.1. Tijuana andata e ritorno. La frontiera come punto di partenza e di arrivo nelle biografie delle tavole. 338
- 6.2. I *sobre ruedas* e la caccia all'Americanità. 351
- 6.3. Dono e valore per la riproduzione di una comunità di pratiche. 356
- 6.4. Il comportamento peggiore possibile. 366
- 6.5. Dalla tavola al corpo. Marche, tecniche e consumo informale. 374
- 6.6. Arrangiarsi con gli scarti: *hustlear* e imprenditorialità giovanili. 386

7. “Ognuno cerca ciò che non ha”. Desideri opposti e reciproci di libertà. 406

- 7.1. “Qui è come L.A., ma dieci anni in ritardo”. Cronache del primo evento di skateboard “trachér” a Tijuana. 406
- 7.2. L'agentività nello skateboard di frontiera tra sport e gioco. 430
- 7.3. Fuggire in Messico dal ‘sogno americano’. O costruire rampe, spazi sicuri e reddito attraverso lo skateboard in Baja California. 443

CONCLUSIONI: C'È DEL VALORE IN QUESTO GIOCO. 463

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI. 473

Filmografia. 503

INTRODUZIONE

Prefazione

Il 26 settembre 2022, da tre giorni arrivato a Tijuana per la prima volta, ascoltando i suggerimenti dei locali mi dissi che il primo luogo da conoscere fosse la famosa porzione di muro di confine che – noncurante delle morfologie del luogo (come d'altronde i suoi ideatori) – si spinge per qualche manciata di metri nell'Oceano Pacifico, dividendo Messico e Stati Uniti proprio dove la massa d'acqua li renderebbero più indistinti che mai. In quel periodo abitavo ancora a Playas de Tijuana, zona piuttosto benestante della città, che qualcuno chiama anche la “Venice Beach di Tijuana”, paragone che non mi ha mai convinto del tutto ma che tratteneva un fondo di verità.

Ci pensavo spesso quando le prime sere, al tramonto, osservavo la spiaggia diventare un ritrovo sicuro per tante e diverse persone che durante il giorno non vi trovavano il proprio posto. Le famiglie mennonite trasferitesi dagli USA lasciavano silenziosamente in gruppo le loro case – tanto sfarzose quanto blindate da muri di cinta e telecamere – per concedersi di esporsi camminando scalze sulla battigia al riparo da sguardi indiscreti. Dietro di loro, i surfisti percorrevano le stesse scalinate di cemento armato irte di tondini di ferro sporgenti che portavano alla spiaggia. A quell'ora le onde sono ottime (dicono) e si possono cavalcare al sicuro dai guardaspiaggia che tentano di far rispettare il divieto di balneazione per gli allarmanti livelli d'inquinamento dell'acqua. Di fronte all'imponente muro arrugginito di confine, alle infrastrutture urbane dissestate, agli insediamenti informali di *indigentes* scavati nella sabbia indurita, quel mare costantemente ondosso e punteggiato dai *brincos* [salti] dei delfini sembrerebbe – come sul finale di *The Road* di Cormac McCarthy – l'ultimo baluardo salvo dalle pene della città di frontiera, un lembo di natura dove l'annichilente impronta umana non ha ancora avuto la meglio. Nessuno si immaginerebbe che, invece, anche le sue acque sono un ricettacolo di materiali tossici (la maggior parte provenienti per via fluviale dagli USA) che rendono gli spazi circostanti “*no aptos para uso recreativo*” [non adatti ad uso ricreativo] (Ortiz 2024). Ma poco male, basta non pensarci e abbandonarsi al divertimento. A volte non pensandoci anche la precarietà – in questo caso sanitaria – svanisce, o addirittura si

trasforma in una lauta occasione ludica. È questa la lezione generale che apprendereò dai miei interlocutori nei mesi successivi. A completare quel distopico litorale erano i giovanissimi che – usciti tardi da scuola o dal lavoro – si riversavano sulla spiaggia e, invulnerabili al freddo, rimanevano in costume a bere birra protetti dall’oscurità¹ e iniziavano a bruciare detriti per fare una piccola *carne asada* [carne arrosto] in compagnia. Tuttavia, nonostante la presenza dei surfisti, il paragone con la Venice Beach di Los Angeles continuava a lasciarmi perplesso.

Quando andai a visitare il muro di frontiera, però, era pieno giorno. Ne avevo letto e riletto prima del mio arrivo sul campo, ma non mi aspettavo che fosse un tale luogo di aggregazione per i frequentatori della spiaggia. Le fitte colonne di metallo non erano solamente erose dalla salsedine che le rendeva una “traccia senza presente, un passato presente solo in virtù della sua assenza” (Montezemolo 2012b), ma erano anche una ricca riserva biotica di *percebes* (i carissimi molluschi amati dai ricchi occidentali) e crostacei che la gente raccoglieva a manciate in un’abbondanza apparentemente infinita. Dal lato statunitense, lo stesso muro era invece intoccato, esposto solo agli agenti della Border Patrol che potevano solcare il cuscinetto di terra di circa trenta chilometri adibito al monitoraggio di eventuali attraversamenti illegali.

Risalgo il muro dalla spiaggia verso la strada e mi fermo a contemplarne i variopinti murales stratificati nel tempo che lo avvolgono, nonché i gruppi guidati di turisti statunitensi che – attratti dalla stessa vivacità da cui mi lasciavo trasportare – sono curiosi di vedere com’è quella struttura metallica invisibile da nord. A margine, scorgo due ragazzi che, abbracciati alle sbarre, imprecano verso i *quad* e le *jeep* della Border Patrol in corsa dall’altro lato del confine. Finita l’invettiva si siedono accanto a me, si chiamano Kevin e Andres, rispettivamente 14 e 17 anni, l’uno fattorino per una pizzeria poco distante, l’altro venditore di *artesanía tradicional* (*y no*) [artigianato tradizionale, e non] alle macchine in fila al passaggio di frontiera di San Ysidro. Andres ha con sé uno skateboard che, come altri colleghi, usa proprio per muoversi più agilmente tra le auto durante il lavoro. Mi racconta che quando non lavora – come quel giorno – condivide lo skateboard con Kevin e vengono a Playas a prendersi gioco degli agenti statunitensi. Tuttavia, non è altro che un passatempo perchè:

¹ A Tijuana bere alcolici negli spazi pubblici è severamente vietato, oltre a essere il pretesto più comune con cui i vari corpi di polizia (locali e federali) estorcono denaro ai giovani fermati per strada.

Prima, Messico e gli USA erano nemici, ora sono amici ed è una cosa buona perché, se c'è una guerra, il Messico è difeso dagli USA, e se ci fosse una guerra tra Messico e USA, molti appoggerebbero il Messico perché si ricorderebbero di tutti i turisti che negli anni ha accolto. Ci piace venire qui a urlare a *los migras* [gli agenti della Border Patrol], tanto non ci possono fare niente, e poi perché sono *pendejos* [coglioni] perché controllano che nessuno *brinque* il muro, ma questo qui non succede quasi più. (Appunti sul diario di campo, 26/09/2022).

Ancora frenato da uno spagnolo scolastico, gli domando che intendano per “*brinque*”, un termine a me nuovo. Andres allora mi spiega: “*brincar, como cruzar la linea* [il muro], *como así* [afferra lo skateboard e mima il gesto atletico con cui si esegue quello che in gergo si chiama *ollie*: un salto sul posto con la tavola attaccata ai piedi]”. Memore degli anni preadolescenziali che anche io trascorsi assiduamente sullo skateboard, la traduzione mimata fu eccellente e capii subito di che si trattasse.

In questa tesi affronto un oggetto e un campo di studio nei quali il termine *brincar* è rispettivamente essenziale, seppur con ovvie differenze. Mi rivolgo a una comunità di giovani messicani la cui vita è orientata da una pratica radicata nell’immaginario della cultura popolare californiana – lo skateboard – che qualcuno definisce essa stessa una “cultura popolare statunitense” (Kemp 2024)². Si tratta di giovani per lo più senza un visto (documento necessario per i messicani per passare il confine) e nati a cavallo del millennio, un momento focale per la frontiera Messico-Stati Uniti nell’affermarsi del neoliberismo contemporaneo, nell’inaugurazione di nuovi regimi d’ (im)mobilità transnazionale, nonché nella globalizzazione di questa cosiddetta ‘cultura popolare’.

Le svolte neoliberiste di metà anni Novanta – a partire dal North American Free Trade Agreement (NAFTA) firmato tra Messico, Stati Uniti e Canada nel 1994 – hanno reso il confine Messico-USA sempre più ‘a disposizione’ degli interessi commerciali dei secondi e gradualmente più impermeabile al movimento di persone in direzione Sud-Nord. Quest’ultima tendenza si compie con un nuovo capitolo nelle politiche migratorie statunitensi all’indomani dell’11 settembre 2001, che porta a un

² Tutte le citazioni di opere in lingua straniera riportate in italiano sono state tradotte da me.

inasprimento dei controlli di frontiera, delle procedure burocratiche per l'ottenimento di un visto e delle infrastrutture fisiche di contenimento, come il muro sotto il quale io, Kevin e Andres passammo qualche ora. Quella che nella storia messicana dei movimenti migratori diverrà nota come "l'era della marginalizzazione" (Durand 2016).

Tuttavia – nonostante l'impossibilità di vivere direttamente i luoghi e le risorse dello skateboard californiano – gli stessi venti neoliberali di fine millennio portarono a Tijuana anche uno stimolo imprevisto alla diffusione di questa pratica. Il NAFTA e gli accordi commerciali successivi inaugurarono, tra gli altri, un nuovo capitolo per l'*industria maquiladora* nel nord del Messico: un sistema di produzione esternalizzato dove stabilimenti produttivi posseduti da imprese straniere (spesso statunitensi) trasformano componenti e materie prime temporaneamente esportate in Messico in un regime di tassazione favorevole di frontiera, per poi ri-esportare i prodotti finiti nei paesi di proprietà delle aziende. Cavalcando l'onda della liberalizzazione, a fine millennio tutte le principali fabbriche di tavole da skateboard statunitensi delocalizzarono la produzione nelle *maquiladoras* di Tijuana. Da una parte, questa svolta macroeconomica ha rappresentato la base materiale per la globalizzazione mondiale dello skateboard a cavallo del millennio; dall'altra, i picchi e le cadute di questa industria hanno reso lo skateboard un oggetto e una pratica estremamente diffusa a Tijuana grazie alla circolazione informale della sua cultura materiale. Pertanto, se agli albori del millennio i giovani tijuanensi rimasero inaspettatamente esclusi dalla 'patria dello skateboarding', con altrettanta sorpresa si ritrovarono circondati dalla produzione globale più consistente dei beni della propria pratica d'elezione.

Mi domando dunque: può un elemento di cultura popolare statunitense – la sua pratica e le relazioni che apre – rappresentare un campo non solo per convivere con i limiti del regime di frontiera, ma anche (e soprattutto) per affermarsi come soggetti attivi e sagaci tra le alternative spesso "infernali" (Stengers e Pignarre 2017) che esso impone? Giocando con un verbo caro ai *Border Studies*: può esistere un complesso di pratiche sociali locali per addomesticare la frontiera attraverso una cultura ludica come lo skateboard, qualcosa come uno *skatebordering*? Lo skateboard a Tijuana si delinea così come un campo con cui – seguendo un fragile equilibrio analitico caro all'antropologia dello sport (Balandier 2004) – racconta le condizioni, costrizioni e

opportunità che il contesto sociale di frontiera impone ai giovani; ma anche come un ambito in parte autonomo alle condizioni culturali generali, una “cornice” (Bateson 1972; Hamayon 2016) entro la quale gesti, oggetti, pratiche e saperi condivisi diventano forme di intervento dal basso su quelle stesse condizioni.

Per rispondere a queste macro-domande affronto lo skateboard non solo come una pratica urbana, ma principalmente come un campo di investimento affettivo e d’azione collettiva – reale e immaginato – attraverso il quale soggetti giovani (e meno giovani) creano valore sociale ‘per loro’ e per la comunità globale a cui sentono di appartenere. Un presupposto euristico suggeritomi dalle particolarità appena accennate del mio campo, che mi hanno spinto a indagare questo elemento di cultura popolare un passo oltre i suoi centri canonici e, soprattutto, ad osservare come questi processi di valore si costruiscano nella relazione tra soggetti e oggetti, tra skateboarders e tavole.

Seguire ogni tappa delle biografie formali e informali di questi oggetti intorno al confine, mi ha aiutato a scomporre l’analisi in domande di ricerca più specifiche. In che modo l’esternalizzazione dell’industria statunitense dello skateboard a Tijuana ha creato un’infrastruttura che evoca poetiche e politiche di ‘intimità’ con l’altro lato della frontiera, nonostante la separazione fisica? Che ruolo ricoprono le tavole che passano in queste infrastrutture nel ricostruire la continuità (vietata dai trattati internazionali) tra una cultura popolare globale e la quotidianità locale degli skateboarders di Tijuana? Come questa continuità è invece ricercata dai giovani che migrano dal sud del paese per lavorare nelle *maquilas*, e che in fabbrica cercano di imprimere la propria personalità sugli oggetti che producono in serie per ‘viaggiare’ con loro oltre confine? In che modo le categorie di ‘formale’ e ‘informale’ si compenetrano a vicenda osservando i movimenti di tavole al confine, e come all’interno dell’informalità tijuanense i giovani elaborano sottili grammatiche di autenticità attraverso la coppia (subculturale ed economica) ‘pirata/pirateria’ per mediare tra affermazione della località e valori del mercato globale? Che ruolo ricopre la ‘biografia culturale’ transfrontaliera di una tavola nell’inserirla in circuiti di dono, e come una comunità di pratiche si riproduce tramite forme di reciprocità diffusa? Tra i giovani che setacciano i residui del mercato statunitense di ritorno a Tijuana, che funzione ricopre una tavola da skateboard per costruirsi una soggettività giovane, da *hustler*, all’interno del ‘tradizionale’ mondo dell’informalità messicana?

Infine, in che modo gli skaters tijuanensi mobilitano quello che definiscono il proprio *tercermundismo* per attrarre i colleghi californiani stanchi della sportivizzazione dello skateboard e affascinati dall'esotismo del sud, erigendosi a ultimi custodi dell'anima autentica di questa pratica e mettendola in scena tatticamente come un 'gioco'?

Queste sono alcune delle domande che articolo nei punti salienti della tesi attraverso un approccio che combina antropologia economica, studi sulle frontiere e sulle culture popolari giovanili, tre macro-campi che richiamerò teoricamente nei prossimi paragrafi dell'introduzione. Ognuna di queste domande, a suo modo, rappresenta una prospettiva con cui osservare pratiche locali per proiettarsi oltre la frontiera o per attrarre verso di sé i valori e le risorse a cui non è dato accedere fisicamente. Tattiche per ricreare, secondo pratiche e desideri locali, la propria cultura popolare d'elezione a sud della frontiera. Uso un termine astratto – 'proiettarsi' – perché nessuno degli interlocutori nei 14 mesi di ricerca (più un mese di ritorno dopo la consegna della tesi) riuscirà mai a oltrepassare fisicamente il confine, e i pochissimi che ci sono riusciti in passato raccontano di ritirate a sud da 'sconfitti'.

Infatti, nonostante a Tijuana sia diffuso il modo di dire *brincar la linea* [saltare il confine], a ben vedere esiste una sottile differenza tra *brincar* e *saltar* in spagnolo. Letteralmente, *brincar* rappresenta un salto sul posto, che può variare nel tempo di volo, ma che riporta sempre allo stesso punto di decollo. *Saltar*, invece, implica un dislocamento: si salta da un luogo per atterrare in un altro. Dunque – sempre secondo una fredda analisi letterale – sarebbe più appropriato parlare di *saltar la linea*, nel caso classico evocato anche nel bozzetto etnografico iniziale. Tuttavia, nel mio caso, *brincar* si rivela accidentalmente più adeguato. Metaforicamente, tutte le forme di scambio, convivenza, arte dell'arrangiarsi e uso tattico della differenza che indago, sono un *brinco*, un salto sul posto, con il quale non ci si sposta fisicamente di un centimetro oltre il confine. Ma, una cosa che mi trasmetteranno i miei interlocutori anche in virtù della loro 'gioventù', è che – se è vero che "il problema non è la caduta, ma l'atterraggio" come recita un film culto per molti giovani dalla mia parte del mondo – la migliore risposta è prolungare quanto più possibile quella 'caduta', o meglio 'volo' nel caso di chi *brinca* su una tavola da skate per trovare una

sospensione precaria, ma più lunga possibile, dalle insidie del mondo in cui vive e talvolta della vita adulta.

Cultura popolare e cultura materiale?

In questa tesi mi propongo di affrontare un caso di studio che per carattere, collocazione areale e lente di osservazione attraversa vari campi disciplinari interni all'antropologia, alla sociologia culturale e ai cosiddetti *border studies*. Temi quali cultura, cultura materiale e frontiere sono i tre macro-campi intorno a cui si struttura il lavoro, affrontati attraverso lo studio di gruppi sociali giovanili (per età o pratica d'elezione) in un contesto urbano. Questi temi hanno trovato ampio interesse nelle discipline appena menzionate all'interno di scuole e prospettive differenti, talvolta dialoganti tra loro talvolta no. Per iniziare dunque, ritengo opportuno partire dai primi due concetti, offrendo una breve panoramica teorica diacronica che troverà spazio di approfondimento e di confronto critico attraverso l'etnografia nei capitoli successivi.

Sul doppio 'popolare' dello skateboard alla frontiera

Quando si ripercorre la genealogia del concetto di "cultura popolare" in antropologia è inevitabile rilevare un'interruzione intorno alla sua definizione. Da una parte la nozione rimanda ai ricchi studi sul folklore e le tradizioni contadine europee, dall'altro si parla di cultura popolare con riferimento a prodotti mediatici, cibo, attività sportive, consumo e subculture che ci circolano nella contemporanea società di massa. Nonostante sia la seconda accezione quella che sposo nella tesi, alcune domande sorte dalla prima non possono essere ignorate e riecheggeranno di tanto in tanto nei capitoli che seguono.

Nel filone degli studi demo-etnoantropologici dell'Europa centro-meridionale, il termine "cultura popolare" è stato pensato fino agli anni Ottanta del secolo scorso in maniera contrastiva alla nascente e inesorabile diffusione della cosiddetta cultura di massa. Nonostante gli studi sulla cultura popolare in Europa si sviluppino in "correnti nazionali autonome e difficili da ricondurre a unità" (Dei, 2012: 113), in Italia due delle voci più autorevoli sul tema – Antonio Gramsci e Alberto M. Cirese – gettano

le basi dei primi studi di settore, proponendo una cornice analitica centrata sul concetto di egemonia culturale, nel caso del primo (Gramsci 1951), e sulla dialettica egemonia-subalternità, nel caso del secondo (Cirese 1971). Con gli sviluppi storici del secondo Novecento, l'avvento della cosiddetta società di massa e il graduale scollamento tra ambiti della produzione e del consumo (che affronterò criticamente nella tesi), anche lo scarto differenziale tra abitudini culturali "subalterne" ed "egemoniche" si rivela più sfumato di quanto si immaginava. Ciò comporta una nuova serie di interrogativi teorico-metodologici in antropologia che contestualmente si raccolgono in nuovi paradigmi, come quelli centrati sul patrimonio culturale e i processi di patrimonializzazione (Bauman 1992, Dei 2002, Lenclud 1987, Palumbo 2003), entrambi legati a un concetto talvolta statico di "tradizione". Il ritorno alla tradizione, centro di un vago approccio patrimoniale, è una delle risposte alle trasformazioni e alle preoccupazioni portate dall'avvento della cultura di massa. Una prospettiva più stimolante e puntuale è invece quella che si interroga sui significati di "popolare" che transitano all'interno della stessa cultura di massa, come ambito di consumo, di estetiche e performance particolari ispirati da prodotti culturali apparentemente standardizzati.

Quest'ultima prospettiva è ovviamente quella che si avvicina di più al caso di studio del presente lavoro. Oltre a riprendere tangenzialmente l'invito di Gramsci a concentrarsi sui dislivelli interni alla cultura contemporanea (al suo consumo in questo caso), tale approccio consente un'analisi più sottile delle differenze prodotte vivendo e consumando una cultura materiale di massa e, di conseguenza, una certa immagine di modernità (Weiss 2009). Da questo punto di vista il concetto di cultura popolare assume carattere relazionale e processuale rispetto alla modernità – dunque squisitamente culturale – a scapito dell'essentialismo di cui era impregnato in alcune definizioni folkloriche o patrimoniali. Ciò che rende "popolare" un prodotto culturale non è intrinseco all'oggetto, bensì è l'esito sempre variabile e localmente connotato delle interazioni umane che si costruiscono intorno ad esso secondo quadri culturali particolari. Tale consapevolezza è il presupposto per le diverse e talvolta antagoniste prospettive che dagli anni Settanta si sono interrogati su cultura popolare e cultura di massa.

In questo ambito, l'Italia non rappresenta un'avanguardia come nel caso del folklore e l'asse della produzione accademica si sposta a nord, nell'Europa centro-

occidentale, e oltre oceano, negli Stati Uniti. Nel nuovo quadro, il concetto di cultura popolare si sviluppa in prima battuta rispetto ai prodotti immateriali della cultura di massa (musica, televisione, film) (Hall & Jefferson, 1993), per poi immediatamente dopo concentrarsi, e fondersi, con ambiti puramente materiali quali abbigliamento, oggetti quotidiani e beni di consumo (Malinowska & Lebek, 2017). Nonostante nella ricerca adotti uno sguardo che parte e ritorna sempre dalla cultura materiale, lo skateboard ha fatto il suo ingresso nella cultura globale alla fine del secolo scorso, grazie a una convergenza tra produzione di massa di oggetti tecnici (tavole) e ingresso nei media dell'industria culturale statunitense. Da qui la mia scelta di trattarlo in generale secondo la categoria di cultura popolare (nonostante nelle pagine che seguono, previa specifica nel primo capitolo, adotterò talvolta anche altre definizioni a seconda degli spazi e dei soggetti specifici) che permette di dialogare con una gamma più ampia di studi.

Lo skateboard appena a sud della frontiera con la sua 'madrepatria' (la California) può considerarsi un ricettacolo di cultura popolare statunitense in virtù di una triplice accezione del termine secondo tre assi: diffusione, esperienza e significato. Relativamente all'appena menzionata espansione globale che a fine anni Novanta ha portato lo skateboard nelle case e negli immaginari dei giovani di tutto il mondo. Localmente, rispetto alla sua massiccia diffusione quantitativa tra i giovani tijuansenisi che vivono e reinterpretano su base quotidiana lo skateboard a partire dai residui e dai frammenti (materiali e simbolici) della cultura popolare ufficiale California-centrica. In questo senso, la posizione particolare di frontiera del mio oggetto permette di trattarlo come l'esito dell'interazione complessa e dinamica tra una cultura che si è fatta popolare su scala mondiale nello stesso momento in cui, in un'area specifica come Tijuana, essa si è resa popolare in termini più strettamente gramsciani: come l' "agglomerato indigesto" degli scarti di questa cultura 'alta' (Gramsci, 1975) proveniente da nord. Lo skateboard alla frontiera occidentale Messico-Stati Uniti è quindi secondo me un fenomeno utile per ridiscutere i confini tra un popolare globale e un popolare come 'cultura bassa' locale, mostrando quanto questi piani siano tra loro inestricabili in una delle regioni chiave del neoliberismo contemporaneo.

Tra i primi a interessarsi alla cultura popolare come fenomeno *interno* alla cultura di massa, vi è la Scuola di Francoforte che – seguita da sociologi come Zygmunt Bauman e George Ritzer – vedevano nel consumo di massa l'estrema espressione del tardo capitalismo, il cui effetto simbolico era una dittatura del desiderio, del futile e dell'illusorio a scapito di relazioni sociali "autentiche". L'edonismo e il piacere stimolato dal consumo sono i sintomi di una modernità de-umanizzante, dove le relazioni di mercato hanno la meglio sulla socialità, lo scambio e l'investimento emotivo; rimanendo sempre separate e antinomiche rispetto al campo culturalmente profondo dell'"umano".

Le prime prospettive antropologiche sul consumo di massa, che riecheggiano anche con il mondo della cultura popolare, prendono invece nettamente le distanze dalle precedenti. Tra i contributi imprescindibili troviamo Mary Douglas e Baron Isherwood (1979) per i quali il consumo – lungi dall'essere un passivo atto di assoggettamento al mercato – rappresenta invece un'arena in cui modellare il mondo e renderlo socialmente sensato, al pari di ogni altra pratica culturale. Comportamenti di consumo possono così contenere aspetti rituali, addirittura devozionali, tema ampiamente ripreso e approfondito da Daniel Miller e da una nuova generazione di antropologi della cultura materiale e della cultura di massa. Per Miller il consumo di massa è il lessico culturale imprescindibile di ogni società contemporanea, al pari dei sistemi di parentela nelle cosiddette società tradizionali. È pertanto impossibile proporre un'etnografia del presente che non si confronti anche indirettamente con questo ambito ubiquo. La cultura materiale (e non) che consumiamo quotidianamente è infatti ovunque. Sembra perciò inverosimile che attraverso di essa transitino soltanto le propaggini normative e annichilenti del potere-mercato, di cui le persone sarebbero vittime passive. Al contrario, per Miller, il consumo di cultura materiale è un ambito privilegiato per materializzare e veicolare legami sociali, per interpretare i desideri altrui, perfino per esprimere amore, ossia in generale per "darsi" all'altro (Miller, 1998).

Nel campo dell'antropologia culturale le prospettive di Daniel Miller su consumo e cultura materiale hanno inaugurato fortunati filoni di studio che si orientano verso temi al centro della mia ricerca, quasi sempre orientati ai contesti del cosiddetto Sud globale. Tra tutti, gli studi sulla pirateria come forme eterodosse di consumo di concezione del valore (Pinheiro-Machado 2017, 2020) in Brasile e la sua relazione

con una moderna e flessibile identità nazionale; o gli studi sulle moderne biografie sociali delle merci prese nei traffici commerciali globali (Knowles 2014).

Gli studi culturali sono un altro ampio filone che si è confrontato con il tema della cultura materiale, legandola direttamente alle culture popolari contemporanee. Il *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), fondato nel 1964 all'Università di Birmingham, è senz'altro il caso più famoso. Ai fini della mia ricerca, il merito inequivocabile dei primi Cultural Studies inglesi è quello di declinare il concetto di cultura popolare su segmenti giovanili, talvolta marginali, della società di massa anglosassone. Mossi da una rilettura di Marx e da una sua applicazione alla nuova società dei consumi, la Scuola di Birmingham condivide l'assunto per cui i contenuti della cultura di massa sono diretta espressione della cultura egemonica, oggetto poi di possibile riappropriazione e risemantizzazione da parte delle classi popolari (e giovanili). Amplificando le tendenze dei predecessori francofortesi, i Cultural Studies enfatizzano un'analisi della cultura di massa come una sorta di testo, secondo un approccio semiotico. I "testi" culturali erano sì codificati egemonicamente e distribuiti dall'alto verso il basso, ma era la decodifica insita nell'atto del consumo ad avere l'ultima parola sul significato di un determinato prodotto culturale. La fruizione, il consumo come momenti di decodifica sono tradotti ideologicamente dai Cultural Studies in momenti di resistenza alle grammatiche culturali egemoniche. Nell'ambizioso progetto della scuola di Birmingham sta il merito di ripensare dal punto di vista del consumo, e non più solo della produzione, il concetto di subalternità e la voce attiva che le classi popolari dimostrano fruendo della cultura egemonica. Essa è, con lessici post-marxisti, restituita poi in termini di resistenza, ossia di conscia opposizione al blocco di potere che produce gli spartiti culturali a disposizione tramite (anche) il consumo. Resistenza che Stuart Hall e colleghi rivedono pressoché ovunque nelle vivaci subculture giovanili dell'Inghilterra popolare e multietnica degli anni Settanta (1993).

Rispetto ai paradigmi precedenti demonizzanti il consumismo di massa, a Birmingham si insiste sulle "possibilità" che sfuggono alle intenzioni totalizzanti del capitalismo, il quale non riesce mai a prevedere del tutto le mosse pragmatiche delle classi popolari che fruiscono dei suoi prodotti (con ovvia eco delle teorie di Gramsci sulla scuola anglosassone). Tuttavia, lo si fa posizionando le culture giovanili in una dicotomia egemonico-subalterno che forse richiama più le intenzioni

programmatiche – e politicamente orientata all’allora New Left inglese – del centro di ricerca che non le vere voci dei giovani studiati. Seppur nel paragrafo 1.2 tornerò brevemente sull’applicazione della categoria di ‘subcultura’ allo skateboard in generale, attraverso l’etnografia emergerà l’inadeguatezza di una categoria tanto politicamente connotata negli studi nel caso dei giovani che a Tijuana usano le tavole per ricostruire intimità (e autonomia) con una cultura popolare dalla quale rimangono fisicamente separati.

Recuperando tra gli altri alcuni inviti gramsciani, Michel de Certeau (2012) con il suo concetto di “tattica” e Pierre Bourdieu (1979) con quello di “campo culturale” e “distinzione”, aprono un piano di analisi del consumo di massa che riconosce agentività all’attore sociale (tutt’altro che un consumatore passivo o un puro decodificatore semantico, come ipotizzato a Francoforte e a Birmingham), smarcandosi gradualmente da binomi quali codifica-decodifica, dominio-resistenza e aprendo la strada a una ricerca graduale dei processi culturali che si sviluppano nel rendere “popolare” una dato oggetto di massa.

Ancora più importante, il lavoro di entrambi riporta al centro del discorso l’imprescindibilità di un approccio etnografico allo studio della cultura popolare e del consumo (centrale anche in Douglas e Isherwood e soprattutto in Miller), prospettiva che sposo in questo studio, a maggior ragione trattandosi di un campo all’intersezione tra mondi geografici, simbolici e culturali differenti, che complicano e moltiplicano l’applicazione di categorie derivate da altri contesti ed epoche di studio. Nel mio caso, credo che difficilmente si possa ridurre lo skateboard a cultura popolare che linearmente transita attraverso un confine geopolitico e viene “decodificata” (ovvero consumata) solo in virtù di un suo valore semantico. Infatti, per cogliere le sfaccettature problematiche e innovative che il fenomeno presenta, ho scelto un approccio etnografico che partisse dalle relazioni di soggettivazione innescati dagli oggetti principe della cultura popolare dello skateboard: le tavole, prodotte in serie a Tijuana e nei loro movimenti attorno e attraverso la frontiera.

Pertanto, trovo particolarmente interessante soffermarmi su alcuni recenti dibattiti tra Cultural Studies e antropologia, dove i temi della materialità, della cultura popolare e della costruzione del sé si intersecano criticamente. A mo’ di presupposto, concordo con John Storey quando sostiene che “le subculture giovanili sono un esempio evidente della visibilità della materialità nella cultura popolare.” (2016: 17),

ma ritengo che un approccio propriamente antropologico alla materialità possa espandere l'interessante relazione giovani-cultura popolare-cultura materiale oltre i soli termini della "visibilità" del consumo di massa canonico. Piuttosto che trattare subito gli oggetti che i giovani scelgono, intercettano, plasmano o scambiamo come "segni" (Barthes 1995), ho scelto di partire dalla considerazione che gli stessi skateboarders tijuaniensi ne danno come di oggetti strettamente materiali, deperibili, modificabili, scambiabili e catalizzatori di fantasie. Da qui è possibile osservare i densi processi di co-costruzione tra soggetti e oggetti, come questi ultimi vengono culturalizzati, le tecniche di soggettivazione a cui danno vita, come si fanno portatori di biografie, tensioni e desideri di trascendenza.

Tutto ciò richiama la necessità di un approccio "prasseologico" alla cultura materiale, che tuttavia non ha la pretesa di sostituire "un approccio semiologico o strutturalista" (Warnier 2018: 324) al significato ricoperto dalle tavole da skateboard tra i giovani della frontiera, bensì di integrarlo. Penso che tale postura, che emergerà a più riprese nei vari capitoli, porti con sé due importanti vantaggi. In primo luogo, il prendere consapevolezza delle divergenze tra prasseologia e semiotica apre finestre utili per approfondire gli scarti tra usi e discorsi che i soggetti costruiscono attorno alla cultura materiale. Finestre che difficilmente potrebbero aprirsi se si pensa tutta la materialità delle culture popolari in termini esclusivamente testuali, dove ciò che 'si dice' degli oggetti con cui si convive è pensato come la traduzione lineare dei loro usi sociali. In secondo luogo, Warnier suggerisce un approccio prasseologico a partire dalla relazione tra cultura materiale e corpi attraverso la motricità. Già questa sarebbe una prospettiva innovativa per arrivare ai corpi degli skateboarders – ambito che, insieme agli spazi urbani, ha sempre dominato la letteratura di settore – per vie finora poco esplorate.

La proposta d'integrare il celebre saggio di Marcel Mauss sulle "tecniche del corpo" (Mauss 1936) attraverso lo studio della materialità con cui i corpi (e i soggetti) si sviluppano, sta al cuore del rinnovato interesse per la cultura materiale nell'antropologia francese di metà anni Novanta a partire dal gruppo di ricerca informale *Matière à Penser* (MàP), di cui lo stesso Warnier è tra i fondatori. Le intuizioni dell'*équipe* ispirano alcuni dei principali assi euristici ed ermeneutici del mio lavoro. In primis, la combinazione tra un approccio d'indagine prettamente etnografico inserito in un programma di ricerca reticolare e aperto al dialogo con

sistemi di pensiero e approcci provenienti da altri campi delle scienze sociali e umane; quello che il gruppo definisce una “multimodalità” (Douny e Mohan 2020: 4) e che nel mio caso si riflette in un dialogo con gli studi sulle frontiere e sulle culture giovanili attraverso l’osservazione delle relazioni sociali soggetti-oggetti. Proprio quest’ultimo punto dialettico ritorna in molti capitoli della tesi quando si tratta di analizzare i processi di costruzione di soggettività ‘di frontiera’ o ‘giovani’ attraverso la costante “incorporazione e disincorporazione” (Ibid) di oggetti significativi. Al pari dei cicli di mercificazione e demercificazione delle tavole da skateboard – i due estremi con cui, secondo Appadurai (1986), studiare le biografie degli oggetti – l’invito del MàP rimane fondamentale per mostrare come, in fondo, spesso si può parlare dei giovani skaters di frontiera come “soggetti materiali” per descrivere i processi interculturali di creazione del soggetto attraverso la corporeità e la materialità.” (Douny e Mohan 2020: 6). Mercificazione e demercificazione, incorporazione e disincorporazione, sono dunque due vettori (talvolta stridenti nel dibattito teorico sulla cultura materiale) che decido di intrecciare per descrivere il posto della materialità nei processi di costruzione del sé collettivo tra i giovani del mio campo.

Tuttavia, ci sarebbe di più. L’attenzione alla prassi, agli usi, ai movimenti e alle reti di circolazione in cui gli oggetti di una determinata cultura popolare si muovono riporta l’attenzione alle pratiche minute, ai gesti quotidiani, ed è potenzialmente applicabile alle diverse tappe che le tavole da skateboard attraverseranno nei seguenti capitoli: produzione seriale, produzione autonoma DIY (Do-It-Yourself, letteralmente fai-da-te, ma con una genealogia particolare nella cultura dello skate, come vedremo), circolazione “illegittima”, scambio e uso quotidiano. Ampliare la “testualità” degli oggetti non significa affermare che la loro innegabile materialità equivalga ad un significato monolitico, intrinseco, da cui i soggetti si fanno semplicemente permeare. Non comporta cioè limitare le possibili forme di significato e culturalizzazione che questi oggetti possono dischiudere. Al contrario, credo che porti a considerare come queste forme possibili e innumerevoli si basino sulla materialità dell’oggetto, la penetrino e lo rendano una “cosa culturale” in stretto dialogo con le culture in cui questi beni si muovono. Le tavole da skate sono per così dire impregnate dalla soggettività, delle emozioni, dei desideri e della motricità dei giovani coinvolti a vario titolo nella cultura dello skateboard nord-messicana.

In effetti, così come i vestiti (Miller 2009), anche le tavole da skateboard in sé stesse sono oggetti piuttosto banali, transitori, inanimati. Una frase piuttosto diffusa tra i praticanti parlando di tavole e industria dello skateboard, ritrovata anche negli scambi sul campo con produttori anglofoni, è “skateboard decks is not rocket science” (O’Haver 2018: 7)³. Però, allo stesso tempo, le tavole, le marche che rappresentano, i motivi che vi vengono disegnati, i suoni che emettono, le loro biografie, sono tra i riferimenti principali per articolare un sé, a volte individuale a volte collettivo sia nelle fasi di produzione che di scambio e consumo (categorie che si fonderanno nel corso del lavoro). Le tavole sembrerebbero semplici contenitori inerti; riempiti poi di significato, di personalità, dai soggetti umani portatori invece di una profondità che renderebbe densi e culturali gli altrimenti vuoti sette strati di legno di una tavola. Tuttavia, questi stessi soggetti spesso non riescono a parlare di sé stessi senza riferirsi alle tavole che utilizzano. Viene quindi il sospetto che il “sé” che si costruisce in questa relazione sia qualcosa di più della lineare trasmissione dal soggetto (umano, profondo, culturale) all’oggetto (materiale, superficiale, impersonale) e che invece si articoli in modo biunivoco ribaltandone talvolta posizioni e ruoli.

Gli skateboard, per quanto ormai diffusi in tutto il mondo, non hanno però la stessa ampiezza di circolazione dei vestiti, o altri beni di consumo ormai globali. Essi sono acquistati, ottenuti, consumati, prodotti da una particolare categoria di soggetti, legati a essi quasi sempre per pratica o affezione. A Tijuana gli skateboard sono oggetti di estrema diffusione tra i giovani, oggetti di devozione per i praticanti di tutte le età e anche chi vive in case di fortuna agli estremi della città può possederne oltre una decina. Questo avvicina tali oggetti al vestiario ma non tanto da poterne parlare come veri e propri oggetti di cultura di massa (anche se intrattengono una relazione stretta con essa). Da qui la preferenza di parlarne come il cuore materiale di una cultura popolare specifica, talvolta ma non sempre giovanile, che ha la sua patria ideale e storica in California, a pochi passi dal mio principale centro etnografico: Tijuana.

Leggere la frontiera attraverso oggetti di cultura popolare: le biografie sociali degli skateboard intorno a Tijuana

³ Frase ricorrente per alludere che le tavole da skateboard, in quanto semplici oggetti di legno pressati, non hanno non contengono gran che di complesso, sia nei loro processi produttivi che di consumo.

Come accennato, alla base di tutti gli studi sulla cultura di massa e le contemporanee culture popolari vi è la fine di quel mondo dove le persone producevano il mondo e gli oggetti che consumavano. La scissione definitiva tra sfera del consumo e sfera della produzione è la cesura centrale di ogni prospettiva su materialità e modernità. Tale cesura è senz'altro vera anche per il mio oggetto e nella mia regione di studio. Tuttavia, a Tijuana, all'interno della cultura popolare dello skateboarding si osserva un'insolita coincidenza, o convivenza, tra spazi di consumo e produzione che complicano la presunta incomunicabilità tra i due ambiti. Come spiegherò nei paragrafi successivi, con l'approvazione dei trattati di libero commercio nordamericani a fine secolo scorso, le maggiori industrie statunitensi produttrici di tavole da skateboards hanno delocalizzato i propri stabilimenti a sud del confine (e successivamente alcuni in Cina). Tijuana è dunque il centro produttivo della cultura materiale che fa degli Stati Uniti la patria globale dello skateboarding e rifornisce anche ampie fette di mercato extra-continentale.

Tale coincidenza di spazi e livelli tra produzione globale e consumo locale stimola una lettura critica, o quantomeno una puntualizzazione, dei netti confini tra sfera del consumo e sfera della produzione, serialità e artigianalità, in uno spazio alla soglia del Nord Globale. Affinché la particolarità del campo rappresentasse uno stimolo per una critica sulla teoria citata, ho adottato un'euristica metodologica che mi permettesse di osservare almeno una parte dei luoghi in cui le categorie di produzione e consumo finiscono per compenetrarsi.

A partire da Tijuana, mi sono proposto di seguire quelle che si definiscono in letteratura come le "biografie culturali" (Kopytoff 2021) delle tavole da skateboard attorno e attraverso il confine. Una delle intuizioni più illuminanti di Igor Kopytoff – padrino e teorico della prospettiva citata – è quella di rendere evidente l'artificiosità, e l'etnocentrismo, della "polarità concettuale di persone individualizzate e cose mercificate" (Kopytoff 2021: 102). Un'estesa letteratura antropologica dimostra che la mercificazione, così come l'individualizzazione, sono uno dei vari passaggi nella formazione della biografia di un soggetto o di un oggetto specifico (Meillasoux 1975, Vaughan 1977, Patterson 1982). Non solo, ma tali tappe possono ripetersi e un particolare oggetto può attraversare contestualmente vari momenti di mercificazione, e altrettanti di individualizzazione, non sempre secondo

le medesime traiettorie o forme. Mercificazione e demercificazione sono inoltre alcuni dei poli da cui possono dipendere i processi di articolazione soggetti-oggetti secondo un già citato approccio prasseologico *à la* Warnier. La particolarità “di campo” che per forza si inserisce in tale paradigma complicandolo e rendendolo intrigante è che ci troviamo in una città di frontiera con il Nord Globale e con i luoghi originari della cultura che mi propongo di indagare.

Sin dalle primissime settimane sul campo, cercando di familiarizzare e carpire informazioni sulle rotte intricate di tali oggetti, ciò che spiccava era un doppio regime di circolazione che le tavole da skateboard intraprendevano a seconda di chi vi mettesse le mani sopra. Da una parte una “carriera ideale” (Kopytoff 2021: 105) che passava attraverso la frontiera in direzione nord (almeno nella sua prima tappa) e che rappresenta il percorso canonico della globalizzazione che le infrastrutture produttive dello skateboarding rappresentano. Dall’altra quella che si potrebbe dire una carriera accidentale che si muove in Messico intorno al confine e che rappresenta le conseguenze mutevoli, impreviste e locali di quelle che Knowles definisce le “backroads” (2014) della globalizzazione.

In ogni tappa delle biografie delle tavole che ho potuto seguire etnograficamente ho diretto l’attenzione agli spazi interstiziali di con-fusione tra persone e oggetti; dove con persone intendo tanto individui quanto gruppi formalizzati (crews) o gruppi di affinità (secondo gusti, consumi, pratiche e spazi di vita etc.). Nel tentativo di dare un ordine analiticamente consequenziale che permettesse di comprendere passo dopo passo i percorsi talvolta complessi di tali oggetti, ho organizzato la tesi partendo dalla produzione delle tavole nelle fabbriche di Tijuana e concludendo con il consumo di quelle stesse tavole quando fanno ritorno in Messico come beni di seconda, terza, quarta mano. In mezzo a questi due estremi sta la mole più grande del lavoro di ricerca. Per selezionare tale tragitto circolare ho tratto ispirazione, oltre che dal contesto di campo, anche da alcuni contributi più recenti intorno ai processi di circolazione di merci ‘banali’ nelle catene globali. Caroline Knowles (2014), combinando e superando tanto il metodo archeologico-biografico di Kopytoff quanto quello domestico di Miller, nella sua estesa etnografia sulle biografie delle *flip-flops* pone l’accento sul momento della fabbricazione sul “making and unmaking of the object – rather than on its end-shape” (Knowles 2014: 4). Come nel suo caso, seguire i tragitti delle tavole da skateboard in vari contesti di produzione tra loro irriducibili,

mi ha portato ad attraversare e mappare luoghi remoti della città, sobborghi e spazi di frontiera interni alla Tijuana città di confine e alla vicina San Diego. Tale approccio metodologico mi ha portato (talvolta inaspettatamente) ad osservare forme stratificate e sommerse di vita nello spazio urbano tramite la cultura popolare dello skateboarding.

L'enfasi posta sulla produzione, sulle sfumature tra tale categoria e quella di consumo, e la partenza del tragitto di ricerca proprio dai centri dell'industria globale dello skateboarding, comporta però due specifiche preliminari che approfondirò in due capitoli a ciò dedicati (rispettivamente cap.3 e 4).

In primo luogo, ripercorrere a partire dalla produzione seriale un oggetto di consumo suggerirebbe di condividere concetti propri dell'economia politica come quello di "global commodity chains" (GCC) o "global value chains" (GVC) adottati sia nella letteratura specialistica che nel mondo non-accademico (Lee 2010). Per Gary Gereffi, sociologo e eminente teorico delle GCC, "una GCC consiste in un insieme di reti interorganizzative raggruppate intorno a una merce o a un prodotto" (Gereffi et al. 1994: 2) e possiede tre principali dimensioni: una struttura input-output, una territorialità e una struttura governativa. Proprio nella relazione tra input e output, sempre secondo Gereffi, risiederebbe il grande vantaggio di derivare poi un'analisi (GVC) che si interroghi proprio sui processi di creazione e appropriazione del valore delle merci.

Tuttavia, tale prospettiva è stata profondamente criticata da diverse direzioni per il fatto di non soffermarsi sufficientemente sul concetto di valore che pone al centro dell'analisi (Dickens et al. 2001), postulandolo come un semplice processo lineare e cumulativo tra input e output (Foster 2006: 288). Tali impianti d'analisi hanno riscosso grande fortuna anche nello studio delle *maquiladoras*⁴ nord-messicane che fanno parte della mia ricerca (Kenney & Florida 1994, Fonseca Alfaro 2020, Haytko et al. 2007).

Tuttavia, di fronte agli spazi di circolazione articolati incontrati sul campo, alla particolarità del bene che ho scelto di seguire e alle generali teorizzazioni di "valore"

⁴ Anticipo il termine specifico con cui chiamare le fabbriche di proprietà straniera che operano appena a sud della frontiera, di cui anche le fabbriche di tavole da skate fanno parte. I dettagli sui caratteri di quest'industria di frontiera, sulla loro storia e significato locale attuale saranno oggetto di approfondimento nel capitolo 3.

che esso evoca, preferisco adottare una coppia di concetti alternativi che lascino maggior respiro alle relazioni e agli spazi che le tavole da skateboard attraversano.

Di nuovo con Knowles, alla lineare e consequenziale metafora della catena è più verosimile opporre quella di “trial”, per osservare i processi, spesso interstiziali, in cui tali oggetti vengono culturalizzati come beni di valore. Il concetto lascia aperta una pluralità di movimenti simultanei in cui gli oggetti possono muoversi, come ho verificato sul campo, e si declina bene con un altro filone di studi antropologici su informalità, infrastrutture e pirateria centrato sulla nozione di circolazione (autorizzata o non-autorizzata) (Larkin 2008; Dent 2012; Pinhero-Machado 2018) nel Sud Globale, che esplorerò nella seconda parte della tesi. Il concetto di *trail* proposto da Knowles porta ad affrontare la seconda specifica del mio campo e del mio approccio ad esso.

Sempre parlando di produzione seriale, movimenti globali, merci e lavoro, *trail* è stato adottato in lavori antropologici che abbracciano la sfida di osservare in forma ‘ecologica’ ambiente, circolazioni globali, geopolitiche, lavoro e consumo (Barndt 2002; Tsing 2015; Marriott & Minio-Puluello 2012). Tuttavia, in altri campi e soprattutto nel linguaggio comune, il concetto di “trails” sembra essere stato caricato di un progetto morale e applicativo volto a svelare, e talvolta denunciare, le origini feticizzate delle merci che abitano il nostro mondo globalizzato. Un imperativo che ha sposato battaglie per la giustizia sociale globale, dove il concetto di “trails” serve a mostrare quanto e come i salari, le condizioni di lavoro e i termini dello scambio non sia affatto equo. La condivisibile tensione verso l’*advocacy* ha però spesso prodotto analisi talvolta semplificate che si adagiavano sull’equazione Nord Globale (consumo) – Sud Globale (produzione). Come brevemente accennato e come riprenderò in ogni capitolo, una rigida separazione del genere è scivolosa sia sul piano etnografico che epistemologico.

Nelle prime tappe della ricerca mi rivolgo ad una categoria di attori particolari ma fondamentali nei *trails* internazionali delle tavole da skate: gli skaters messicani che hanno deciso di lavorare (talvolta migrando a nord) nelle *maquiladoras* di skateboard di Tijuana. Nei loro racconti, a partire dal loro ruolo particolare come produttori e consumatori degli oggetti evocatori di cultura popolare, presto attenzione alle interazioni tra lavoro, desiderio, pratica dello skateboarding e vita nella frontiera.

Dalla loro voci emergono esperienze di sfruttamento, frustrazione e immobilità che tuttavia raramente occupano tutto lo spazio del discorso, convivendo invece in maniera dualistica (Miller 1994) con orizzonti di immaginazione, sensi di comunità e tensioni alla trascendenza della frontiera che arricchiscono il quadro. Pertanto, pur parlando di lavoro, cercherò di declinare tale ambito a partire dalle storie di vita che loro hanno condiviso con me e dalla loro posizione di consumatori della cultura globale dello skate, osservando come il lavoro in fabbrica sia tanto un elemento di affaticamento e frustrazione quanto un'arena per costruire immagini e storie di vita coerenti, rivendicabili personalmente e di fronte ai propri pari. Tali prospettive complicano l'assetto lineare e verticale con cui si leggono tanto i *trails* delle merci quanto gli spazi di frontiera secondo un asse Nord-Sud. Parlare di lavoro attraverso le vite di questi giovani skaters-operai – e non declinare le loro vite solo di fronte al dato lavorativo – permette di considerarli seriamente come soggetti attivi, interessati a dotare di senso un ambito che spesso li vorrebbe (come dipinti in certe analisi delle GCC e GVC) come soggetti astratti che esistono solo in virtù della forza lavoro che gli viene espropriata.

Infatti, come già detto, ciò che complica un'applicazione diretta e non filtrata delle prospettive antropologiche finora accennate è la localizzazione di frontiera del mio campo. Per quanto diversi tra di loro, tutti i luoghi in cui mi sono mosso facendo ricerca sono presi o segnati dalla soglia che Tijuana, fisicamente e simbolicamente, incorpora sia nel senso comune globale sia nelle esperienze quotidiane locali. Parlare di biografie degli oggetti in questo contesto, quindi, non può che alludere sempre, seppur in misure e qualità diverse, a un'alterità che si intravede e si concretizza negli oggetti. Un'alterità tanto rispetto all'altro lato della frontiera quanto al centro del Messico, percepito a volte come più estraneo degli Stati Uniti. L'influenza in questo caso è quindi reciproca. Da una parte la condizione di frontiera è uno stimolo a complicare, combinare e scuotere diversi filoni di studio sulla cultura materiale. Dall'altra, adotto un focus sugli oggetti in cui si rifrange una cultura popolare per osservare come i giovani tijuanensi convivano creativamente con le infrastrutture ufficiali che impone la frontiera (Larkin 2013) ricostruendone di proprie dal basso (Sandoval 2012). Ciò permette di arricchire il generale senso di intimità e distanza (Yeh 2016) che i giovani tijuanensi vivono rispetto all'altro lato del confine, non solo come abitanti della frontiera geopolitica, ma anche come soggetti coinvolti in una

cultura popolare California-centrica che costituisce un'esperienza della frontiera propriamente culturale.

Metodo: un percorso di serendipità etnografica

Il percorso accademico ed etnografico che mi ha portato a centrare la ricerca intorno a Tijuana è stato come spesso succede l'esito di alcuni inaspettati imprevisti apparentemente drammatici agli occhi di un volenteroso dottorando per la prima volta alle prese con il campo. Iniziai tuttavia a comprendere, e apprezzare, che proprio la duttilità e la sagacia tipica dell'etnografo e tanto decantata sui manuali (Calhoun 2004), quella condizione spesso definita "serendipità" (Rivoal e Salazar 2013), sul terreno è molto spesso "mascherata da catastrofe" (Pertti e Peltto 1978: 185).

A settembre 2022, forte di un anno di preparazione teorica e fresco di una tesi magistrale sulle politiche e le estetiche delle comunità chicane negli USA sud-occidentali, sono partito verso la frontiera per dare consistenza etnografica al percorso di ricerca già avviato. Sin dalla partenza, le condizioni economiche e burocratiche proibitive della California e i pochi contatti che avevo costruito sul versante messicano (sempre più di quelli statunitensi, che si limitavano agli ambienti accademici), mi suggerirono di stabilirmi temporaneamente a Tijuana; almeno finché non avessi costruito una minima rete sociale a San Diego attraversando quotidianamente la frontiera e familiarizzando con i supposti spazi di ricerca chicani.

I ripetuti tentativi di stanziamento a San Diego – centro etnografico del progetto originale – si rivelavano però sempre più impercorribili contando solo sulle finanze offerte dal mio dottorato; agevolmente sufficienti per una buona etnografia in Messico (o in Italia) ma del tutto inadeguate per i costi della vita in California. Inoltre, avevo speso gran parte del primo anno di dottorato cercando un'affiliazione accademica negli Stati Uniti, condizione necessaria (e talvolta non sufficiente) per richiedere un visto di studio che mi permettesse di risiedere per un anno in California ed entrare serenamente nella quotidianità della ricerca di campo. Tentativi che, almeno fino al mio arrivo nel continente americano, avevano portato a vari e frustranti buchi nell'acqua. Così come si rivelava piuttosto frustrante, e farraginoso, l'alternativa che mi proposi di percorrere nei primissimi tempi di soggiorno a

Tijuana: attraversare pressoché quotidianamente la frontiera in possesso di un ESTA⁵. Purtroppo, però, le mie intenzioni di ricerca non erano congruenti al modello burocratico che ero stato costretto a scegliere, come confermatomi in una capillare intervista doganale di tre ore appena entrato su suolo statunitense. Allo stesso modo, anche il passaggio semi-quotidiano del confine – nonostante il privilegio della mia pelle bianca, del mio documento europeo, del trilinguismo e della dimostrabile rete di sostegno accademico – destava spesso perplessità, complicando la logistica già fortemente limitante degli spostamenti.

Se da un lato tale condizione precaria precludeva le possibilità di una presenza lenta e quotidiana sul campo necessaria per un'etnografia minuziosa, è proprio muovendo i primi passi e le prime interviste in California che iniziai a riconsiderare un ambito per me da sempre legato all'ozio come un potenziale spazio di ricerca e di estraniamento.

Appena atterrato negli Stati Uniti, passai ai primi due giorni in un ostello a Venice Beach (Los Angeles), leggendaria culla dello skateboard, patria della “prima” mitica crew di skaters Z-Boys e della successiva Dog Town (Peralta 2001, Ové 1978). Avvicinandomi all'iconico skatepark locale, pullulante di talentuosi skateboarders e frequentatori della spiaggia, mi si avvicinavano due ragazzi sui vent'anni dai tratti chiaramente latinos.

Gli chiedo se sapessero dove fosse qualche skate-shop, che di solito funzionano da magneti per i giovani skaters locali. Imbarazzati mi rispondono che non parlano inglese, erano entrambi appena arrivati dal Guatemala con l'intenzione di trattenersi almeno otto mesi per lavoro. Intuisco che fossero arrivati senza documenti, affidandosi alla rete di conoscenti e parenti già presenti nell'ampia Los Angeles Area. [...] Li raggiungono due amici, entrambi con la tavola sottobraccio. Il primo, Jonathan, immigrato nel 2005 dal Guatemala a 14 anni, l'altro messicano discendente con il padre di Guadalajara. Senza che mi proponga, forse anche per mio imbarazzo, mi prestano entrambi

⁵ Permesso temporaneo per turismo o affari che può essere rilasciato a cittadini europei previa intervista e verifica da parte delle autorità doganali statunitensi. Tuttavia, uno degli aspetti non normati del permesso è la possibilità, e la frequenza, di attraversamento dei confini nazionali durante il periodo di validità dell'ESTA. Questo buco legislativo rendeva ogni singolo attraversamento imponderabile, in aggiunta ai ritmi lenti e alle interminabili attese tipiche dei passaggi da sud a nord.

le loro tavole e insistono affinché faccia un giro e mi goda quel luogo da sogni visto solo in documentari e famosi videoclip. (Diario di campo 18/09/2022).

In quel momento rimisi piede per la prima volta su una tavola da skateboard dopo diversi anni di assenza, o quantomeno di incostanza. Come spiegherò in vari esempi nel corso della tesi, per essere riconosciuto a pieno merito come skateboarder dai propri pari bisogna quantomeno dimostrare una dedizione semi-quotidiana alla pratica. La sola frequenza degli spazi dove si pratica lo skateboarding non è affatto sufficiente. Rientrare tra le fila degli ‘skateboarder autentici’ richiede una sottile combinazione di tempo, sacrifici esibiti, attitudini alla socialità, conoscenza enciclopedica subculturale, tecniche del corpo e immedesimazione con la tavola che, nel mio caso, non potevo più vantare.

Sono salito per la prima volta su uno skateboard intorno ai quattro o cinque anni (1999/2000, un periodo non casuale, come spiegherò nel terzo capitolo), quando i miei genitori lo scelsero casualmente come regalo di Natale. Da lì fino alla primissima adolescenza sono passato per intensi periodi di pratica e saltuarie competizioni, in un periodo in cui in Italia le strutture per fare skate erano molto rare, per non parlare delle federazioni sportive che oggi attraggono e coordinano giovani atleti nazionali. Le limitate soddisfazioni raggiunte sfumarono però intorno ai quattordici anni in seguito a un inaspettato intervento chirurgico e alla conseguente riabilitazione di quasi due anni. Da quel momento in poi, la mia distanza dalla tavola è andata sempre aumentando, diventando quasi incolmabile con l’inizio dell’università e del lavoro a Roma, che lasciavano ben poco spazio allo svago dello skateboarding. Fuori dalla mera pratica, sono sempre rimasto affezionato alla convivialità che lo skateboard mi aveva insegnato da piccolo, seppure in un contesto isolato come la provincia lucchese dove sono nato e mi sono formato, sempre circondato da pochi skaters molto più grandi di me, muovendoci tra spazi e architetture urbane avverse allo skate e in un contesto nazionale ancora acerbo per il suo riconoscimento.

Quando arrivai in California, ero dunque più che consapevole di trovarmi nella lontana regione che avevo sempre sognato da giovane consumando videogiochi, riviste e video di skateboard. Al primo traballante ritorno sulla tavola, mi parve dunque di trovare uno spazio di superficiale e ritardata conciliazione con i miei sogni

giovanili. Tuttavia, il quadro si presentava da subito più sfaccettato rispetto all'immagine idilliaca di una terra a misura e rispetto di skateboarder, dove architetture urbane e senso comune sembravano rendere giustizia ad un'attività fino a quel momento vissuta e pensata come marginale.

A darmi un primo indizio delle galassie di tensioni sociali, etniche e di genere che attraversano lo skateboard nella sua patria di origine fu Abel Macías, artista chicano e skateboarder di 49 anni. Intervistai Abel quando ancora facevo avanti e indietro con San Diego per tentare la strada del primo progetto. Fui colpito dalle opere che realizzava su tavole, vestiti e adesivi combinando riferimenti al discorso indigenista nazionale messicano con la cultura dello skateboard. Abel si identifica come

“Indigenous Chicano [even though] an indigenous person is someone who speaks a native language, who practice their culture and their traditions. That's how they define indigeneity. [...] And if you don't, you can't say your vision. [But] Even native people from the US tribes, they're like, they don't live on reservations anymore... Does that make me not Indian? I'm an urban Indian! So, does that mean I'm not a real Indian on me? [...] In 2000, for example in North American native forums or indigenous forums, North American native tribes said 'no, you Chicanos, you are not indigenous!'. I'm not going to say no names, but I have heard people say that Chicanos are like Zionists, that we're taking land away, we're occupying land of indigenous people and I'm like. Colonized colonizers... And my passions for skateboarding, which is a culture too, how can I put those two together? So, I was like, I would think of ideas, you know, how could I do it? So, then I started writing. [...] Mixing what is ancient, indigenous culture etc. So, then I said, well, they [Olmecs] used to wear helmets all the time. Like, every all the stone heads that you see, they always have a helm. And I was like, well, skaters wear helmets, so I'm going to put a skateboard helmet on the Olmec head, which is a skate rent. [...] I'm familiar with José Guadalupe Posada, the original artist from the early 20th century, you know, and so I wanted to do designs that reflected my culture. I want to do my culture reflect in the skateboarding culture. So, I talked about my designs, but why I did it was because I see all the major [skateboard] brands like Santa Cruz, Independent Trucks, all these brands, and I started to notice they were using our symbols. They had their whole design, their whole brand was Mexican American! [...] It's that brand or that company taking my culture and then selling it back to me! So, you know what I mean, it's like

appropriation. Commodifying it, appropriating it, and I said, 'I should be the one behind these things, not other people outside of our people'". (Intervista. San Diego, 14/10/2022)

Seppur il percorso di serendipità etnografica seguito non abbia portato al centro della tesi gli interessanti temi sollevati da Abel, decisi comunque di seguirne alcune tracce coerentemente con il progetto di ricerca iniziale, confluite poi in lavori paralleli, ma integrativi, a questa tesi (Buchetti e O'Connor 2024).

Al netto dei temi specifici, Abel mi metteva per la prima volta di fronte a delle differenze eclatanti rispetto al contesto italiano ed europeo a cui ero abituato. Lo skateboard Californiano mi si mostrava come un'arena aperta di posizionamento sociale e attraversata da non pochi conflitti sovrapposti. In questo caso dal punto di vista etnico, prestandosi come ambito pratico ed estetico per esprimere urgenze e frizioni identitarie. Gli spazi di pratica, la cultura di consumo dello skateboard e i suoi media apparivano tutti come campi di normazione e al contempo di flessibile intervento per l'autorappresentazione sociale. Il sud-ovest della California – a prima vista – coincideva dunque con lo stereotipo globale di culla dello skateboard, di regione dal clima ideale per gli sport con tavola, di spazio dello svago, dell'edonismo e del non-lavoro (Roberts e Lawler 2024); ma veniva subito complicata da chi viveva lo skateboard come ambito in cui la fuga e la distensione erano sempre agitati da più ampie urgenze di posizionamento e dal relativo lavoro immateriale che richiede. Nonostante mi sia poi rivolto principalmente (ma non solo) al lato sud della frontiera e i temi etnici non stiano al centro del lavoro, rimango in debito con Abel e con tutti gli skaters conosciuti nei primi incontri californiani per aver ispirato l'oggetto attuale di questa tesi.

Tuttavia, il momento prolungato che mi ha posto di fronte ad uno skateboarding ampiamente distante dalle mie categorie di riferimento non si è consumato in California, bensì a Tijuana durante i primi mesi di obbligato soggiorno a sud del confine. Dopo i primi giorni in città mi concessi una finestra di svago dalle fatiche del movimento transfrontaliero quotidiano e, durante una passeggiata nel downtown, incappai casualmente in un negozio di skate ufficiale della zona. Già nei giorni precedenti, muovendo i primi passi nel centro città, ero rimasto sorpreso dalla

quantità di giovani che apparivano e sparivano repentinamente tagliando la strada ad auto e pedoni in piccoli gruppi su tavole a rotelle. Fresco dei primi scambi avuti in California e incuriosito da tali incontri estemporanei pensai di entrare in negozio.

Gli skate-shops nascono come luoghi fulcro di aggregazione per le comunità di skateboarder locali (Camoletto, Genova e Marcelli 2023: 42). Di solito, questi vi si ritrovano per poi disseminarsi tra le strade cittadine (Dupont 2014, Chivers Yochim 2010), presi nell'oscillazione quotidiana tra convergenza e disseminazione nella città. Nonostante quello in questione non fosse dei più frequentati – a detta dei locali un posto da ‘falsi skaters’ per i prezzi alti dovuti alla vendita di merce quasi solo statunitense – uscii dopo quasi due ore con un inaspettato bottino: una tavola della marca “locale” Border Skateboards (la più economica in negozio) e due nuove amicizie, Ricardo e Nicol: commessi del negozio che sin dal giorno successivo iniziarono ad invitarmi a sessioni di skateboard in zone a me sconosciute della città. Da quel giorno la mia conoscenza dell'irregolare area urbana di Tijuana (e successivamente delle città limitrofe della Baja California) si è sviluppata sempre in simbiosi ad una tavola da skateboard, sia che la usassi per la pratica sia che ne seguissi i tragitti come cultura materiale.

Duncan McDuie-Ra introduce il concetto di “rolling ethnography” nella sua ricerca su comunità di skateboarders e spazi urbani in Asia come: “un modo di approcciare la città su ruote che rivela le complessità della superficie, della tensione, della topografia tra gli attori umani e non umani” (McDuie-Ra 2021: 41). Come estensione della più celebre “walking ethnography” (Vergunst e Ingold 2008), McDuie-Ra propone una postura metodologica per comprendere l'interazione che gli skateboarders sviluppano con lo spazio costruito, attraversandolo in skate e archiviandolo sottoforma di video, condividendo uno sguardo “below the knee” (Vivoni 2013) che gli skaters producono attraverso gli obiettivi delle loro videocamere. Tale approccio sarebbe utile per esplorare certe concezioni del corpo che gli skateboarders messicani sviluppano in relazione con l'ambiente locale, disegnando “tecniche del corpo” (Mauss 1936) e concezioni di motricità particolari, sempre misurate sulle morfologie di Tijuana e sull'immaginata alterità urbana statunitense. Tuttavia, se a Tijuana mi sono mosso fianco a fianco con i partecipanti praticando una sorta di *rolling ethnography*, il focus della mia ricerca non è direttamente lo spazio urbano, né i prodotti multimediali con i quali gli skaters lo

leggono, riproducono e archiviano (McDuie-Ra 2023). Attraverso il mio lavoro quindi vorrei gettare il seme per una potenziale contaminazione tra metodologie diverse che intrecci i ricchi studi multidisciplinari sullo skateboarding con solide tradizioni antropologiche.

Dato che il macro-impianto metodologico con cui mi sono mosso nell'etnografia multisituata (Marcus 1995) è stato seguire le biografie sociali delle tavole da skateboard, propongo di espandere i confini della cosiddetta *rolling ethnography* oltre la pura pratica del *fare* skateboarding includendo il *farsi* skateboarders e il *fare* skateboards. Le tavole da skateboard sono oggetti triviali, consumabili potenzialmente come giocattoli, attrezzatura sportiva, mezzi di locomozione urbana, veicoli di fuga dalla noia verso l'ozio, ecc. In ogni caso, però, se si dovesse stabilire una proprietà ontologica di questi oggetti, trasversale ai molteplici usi che se ne possono fare, credo che questa sarebbe la mobilità. Le tavole da skateboard – quando avvitate ai *trucks* [basi d'acciaio], ruote e cuscinetti che ne fanno uno skateboard completo – sono strumenti che autorizzano ed evocano movimento, sia fisico che simbolico. Nelle varie interviste condotte con giovani skateboarders messicani, quasi tutti ponevano l'enfasi sulla possibilità di “movimento” che solo lo skateboard gli aveva concesso entro i confini nazionali (e più raramente fuori). Il movimento a cui essi alludevano non era però quasi mai quello dello spostamento urbano, dei tragitti casa-scuola, casa-lavoro, casa-skate-spot⁶. Infatti, l'urbanistica di Tijuana – seppur più favorevole dei luoghi rurali da cui molti di loro provenivano – è piuttosto grezza per la pratica dello skateboarding, soprattutto quando si oltrepassano i confini del centro, dove le strade delle *colonias* raramente conoscono il lusso di un selciato d'asfalto. La mobilità più enfatizzata (ma non esclusiva) era quella che lo skateboarding concede non come veicolo materiale ma come ambito contestualmente di socialità, lavoro, svago, convivenza, gusti e affetti. Nel corso del lavoro fornirò vari racconti di giovani messicani emigrati al nord abbandonando i contesti rurali di origine grazie alle reti sociali sviluppate tramite lo skateboard.

In modo simile, le tavole da skateboard si muovono non solo dopo essere state avvitate su due *truck* di acciaio con relative ruote. Paradossalmente, intorno alla

⁶ Con skatespot, o più semplicemente spot, si intende una specifica architettura urbana su cui si possa praticare lo skateboarding. Essi sono di solito le mete di frequenti missioni da parte degli skaters locali nonché, nei casi più celebri, di colleghi stranieri professionisti o amatori.

frontiera tra Messico e USA, esse consumano più chilometri quando sono ancora dei semplici fogli di legno pressati che quando diventano un oggetto finito, assemblato e utilizzabile nelle strade.

Pertanto, nella mia etnografia mi sono scontrato con quattro regimi di mobilità che lo skateboarding catalizza: 1. Una mobilità intraurbana che chiamerei “di pratica” 2. Una mobilità trans-locale, tra centri urbani o tra regioni, che direi “sociale” o “di scena” 3. Una fatta di simboli, immaginari e fantasie che transitano tra gli ‘scapes’ della globalizzazione (Appadurai 2007) e ne creano di propri intorno alla cultura dello skateboard (McDuie-Ra 2021) 4. Infine, una mobilità di produzione, scambio, intervento e consumo, che chiamerei di “circolazione” e che interessa la cultura materiale dello skateboarding, ossia le tavole.

McDuie-Ra (2021), quando ripercorre i significati di ‘mobilità’ che emergono dallo skateboard in Asia annovera:

“Anche altre mobilità: il legno proveniente da tutto il mondo, compreso il sud-est asiatico, va alle falegnamerie in Cina per essere trasformato in tavole da skateboard secondo i progetti immaginati e approvati a Los Angeles, [...] queste vengono spedite negli Stati Uniti, in Australia e in Europa [...] e a volte ritornano in Cina” (20).

Sostituendo “Tijuana” a “China” avremo una prima idea del fulcro del mio lavoro nonché una panoramica sui due centri più produttivi al mondo di quest’industria ludico-sportiva.

In ognuno dei regimi di mobilità che elenco esistono soggetti che non solo riconoscono alle tavole il merito del movimento della propria persona, ma che talvolta attraverso le tavole – come oggetti incorporati – sentono di muoversi ben oltre i confini fisici tra cui sono costretti.

Seguire le biografie culturali delle tavole da skateboard mi ha condotto a muovermi simultaneamente tra questi quattro regimi di mobilità, spesso intrecciati nella pratica. Vorrei quindi utilizzare questo paradigma strutturato degli studi antropologici per ‘contaminare’ ed espandere la proposta più specifica e settoriale di una *rolling ethnography*. Il concetto di “rolling” di McDurie-Ra evoca come detto movimento ma anche un particolare punto di vista, uno “sguardo da skater”, una cultura condivisa di geografie ludiche e gioco, mischiate a movimento libero e lieve

delinquenza” (2021: 163). Attraverso il caso etnografico di Tijuana sostengo che tale sguardo e complesso di attitudini possono essere intraviste non solo nella relazione tra skaters e paesaggi/architetture urbane (come suggerisce il sociologo), ma anche negli atteggiamenti che tali soggetti sviluppano nei confronti dei molti altri ambiti che fanno parte di un’ampia cultura (o scena) dello skateboard alla frontiera.

Come analizzerò nel capitolo successivo, lo skateboard è una cultura che si è resa definitivamente globale – materialmente e simbolicamente – a partire dalla fine del secolo scorso. Due elementi fondamentali di tale globalizzazione sono stati la produzione di massa di oggetti tecnici per la pratica e una pervasiva industria culturale che ha portato all’estremo la commercializzazione dello skateboarding, facendolo entrare a pieno titolo negli spazi di consumo giovanile. Estendere il concetto di “movimento” alla cultura materiale dello skateboarding e osservarlo da una regione marginale nelle geografie ufficiali di tale cultura – ma centrale nelle reti globali – lascia intravedere i segni di una cultura ludica, mimetica, talvolta delinquenziale ma codificata, che giovani soggetti sviluppano localmente attraverso la relazione con le infrastrutture dell’industria dello skateboarding, i suoi prodotti e poetiche evocative della cultura popolare del nord. L’intenzione è dunque estendere il concetto di movimento aperto da McDuie-Ra applicandolo a una regione etnografica al contempo marginale e centrale (Cap. 2) e osservare come con esso esperienze sociali misurate, ispirate e costruite con gli oggetti aiutino a spiegare certe dicotomie che da sempre segnano tanto le culture dello skateboarding (mainstream-subcultura, consumo-autoproduzione, sport-delinquenza) quanto le comunità giovanili di frontiera (intimità-distanza, imitazione-indipendenza, americanità-messicanità, violenza-condivisione).

La prima serie di apparenti opposti ha spesso portato a definire in letteratura lo skateboard come un oggetto di studio ambiguo, definito da alcuni addirittura “un mistero” (Glenney e Mull 2018, Hölsgen e Glenney 2024). Parlare di ‘mistero’ per una cultura sicuramente sfuggente – ma, direi, non più degli altri fenomeni umani contorti, contraddittori e sfuggenti del nostro presente – mette in luce una seria questione metodologica ed epistemologica molto diffusa negli studi sulla materia; emica ed etica. Infatti, se lo skateboarding è “un mistero” per chi lo osserva, ciò viene spesso tradotto come segretezza o esoterismo culturale da parte di chi lo pratica. Tra gli skaters è molto diffusa l’idea – confermata in innumerevoli scambi sul campo –

che “solo uno skater può capire cosa significhi lo skateboard”. Un’affermazione che, per contenuto e diffusione, apre una serie di riflessioni molto estesa (e problematica) che ritornerà in vari punti del lavoro, coerentemente con gli aspetti di volta in volta affrontati.

È un fatto che tale opinione non sia solo condivisa dagli skateboarders – come forma di capitale subculturale (Thornton 1995), come segno di autenticità o opposizione al mondo esterno – ma anche da una nutrita letteratura sul tema. Statisticamente, tra i lavori che hanno trattato dello skateboarding in forma multidisciplinare (Cap. 1.1) la netta maggioranza dei contributi proviene da soggetti attivamente coinvolti nella cultura dello skateboarding come atleti (Glenney e Mull 2018) ex-atleti (Howell 2005), attuali imprenditori (Almada Flores 2010, 2014) produttori di media (Hölsgens 2021), amatori o più spesso figure ibride. Seppur non sia ancora mai stato dichiarato apertamente in pubblicazioni accademiche, ho spesso avuto modo di confrontarmi con illuminanti amici, colleghi, compagni e *skater-scholars* sul tema, riscontrando piuttosto spesso l’idea che solo chi pratica lo skateboard può capire, e spiegare, cosa esso significhi. Sia personalmente che alla luce della mia esperienza di ricerca non mi sento affatto di condividere questa affermazione; tuttavia, la ritengo molto interessante per un antropologo e soprattutto per uno che si muove in un campo al confine – tra i tanti – dell’antropologia dello sport.

È infatti molto comune che in tale sotto-disciplina chi si propone di studiare comunità o contesti sportivi parta da una pregressa familiarità pratica con un certo sport (Borenstein 2021, Nardini 2016, Levi 2008, Crawley 2022). È compito classico dell’etnografo condividere spazi e tempi lenti con i propri informatori, spesso familiarizzando con le tecniche e le pratiche quotidiane che impernano la loro vita. Così che correre insieme a comunità di atlete etiopi (Crawley 2022) o allenarsi con i lottatori di *lucha libre* messicani (Levi 2008) per penetrare il complesso mondo delle palestre risultano passi di ricerca non solo legittimi, ma anche scientificamente proficui per restituire il processo relazionale di costruzione e mediazione del sapere tra ricercatore e partecipanti. Il caso dello skateboard, però, secondo le posizioni appena riportate, sposta forse l’asticella del discorso un po’ più avanti, comportando dei rischi o quantomeno dei fraintendimenti. O’Connor (2024) – seppur skater da decenni – è ad oggi l’unico ad aver sollevato un necessario punto critico sul tema. Se

è vero che campi come sport, subcultura, arte, delinquenza e tempo libero hanno sempre dipinto quadri parziali sul tema, reazioni manichee che dichiarano lo skateboard (secondo una posizionalità di ricerca per forza di parte) ‘unico’ o ‘un mistero’, solleva grosse perplessità che rischiano di minare alla base lo stesso apporto di ricerche invece molto dense di analisi e contenuti. Alla luce della mia esperienza, sottoscrivo quindi la sua perplessità quando elegantemente sostiene: “sono solidale con l'ineffabilità dello skateboarding, ma non sopporto l'idea che sia sui generis perché è escludente [...] la pretesa di distinzione dello skateboard è in qualche modo essenzialista e, nel peggiore dei casi, protezionista” (O'Connor 2024: 4). Tale postura ‘pericolosa’ è, a mio avviso, anche il motivo per cui la maggior parte degli studi sullo skateboard hanno tracciato complesse articolazioni argomentative combinando teorie da altri campi, fornendo raramente dei resoconti etnografici densi *da cui* – semmai – derivare nuove teorie. Se lo skateboard è un campo tanto nuovo e ricco per l'indagine antropologica, credo che le ricerche a riguardo non siano ancora mai entrate a pieno titolo nei dibattiti della disciplina proprio per la mancanza di una riflessività critica che parta dall'etnografia. Assumere per un oggetto così ‘contemporaneo’ una postura che richiama le ‘antiche’ idee di un Eliade (1959 in O'Connor 2024) quando rifiutava ogni interpretazione del religioso che non venisse dallo sguardo del credente, immobilizza l'analisi di un tema altrimenti molto dinamico. Lo skateboard, e l'essere skater-ricercatori, apre a una vasta serie di spunti riflessivi e, a mio avviso, la loro elusione è motivata anche del grande ritardo degli studi antropologici sul tema.

È infatti raro incontrare delle etnografie in cui il ricercatore si sofferma sui processi di familiarizzazione corporea e sociale con specifiche comunità di skateboarders. O meglio, credo che un simile processo di familiarizzazione tecnico-culturale rientri in tutte le etnografie sul tema, ma raramente si trovi una sua seria restituzione come parte integrante del percorso e dei risultati di ricerca. Nella maggior parte dei casi si tratta infatti di ricercatori-praticanti che assumono la propria dimestichezza con l'oggetto di studio come un vantaggio analitico e di sguardo (condividendo le retoriche emiche degli skaters) o di ricercatori “distaccati” che osservano minuziosamente le realtà studiate decidendo di porre una distanza metodologica tra sé e i gruppi di praticanti, evitando di ‘sporcarsi le mani’ o di perdere l'equilibrio sulla tavola (Beal 2013). Ciò che in ogni caso non viene posto in risalto è lo scarto – diverso in ognuno dei due casi – tra le categorie del ricercatore

(anche, volendo, skater) e quelle degli skater studiati, le aporie tra visioni del mondo, nonché i possibili momenti di coincidenza o sfasamento che aprono spazi di ripensamento e interrogazione epistemologica. In poche parole, nel caso del ricercatore esterno raramente si presta attenzione alle coincidenze tra pensiero proprio e pensiero dell' 'altro', tra ascolto e autorità (o autorevolezza) specialistica di chi osserva, scrive, racconta e traduce. Una delle derive forse più scivolose di tale approccio è non prendere adeguatamente sul serio le voci dei propri interlocutori e perdere quegli spazi di con-fusione tra sguardi in cui anche l'esperienza e la visione del mondo di uno sportivo o di un giovane può dirci qualcosa di diverso circa le possibilità più generali del mondo sociale in cui siamo immersi. Alcuni paradigmi subculturali, come vedremo, hanno spinto al limite tale deriva del soggetto di ricerca – giovane e indisciplinato – come essenza ermetica rispetto sia al mondo adulto che a quello del ricercatore.

All'altro estremo troviamo invece chi, dopo anni trascorsi solcando le strade su una tavola, ha scelto di farne il suo oggetto di studio. Molto spesso – oltre che dal punto di vista tematico – anche geograficamente tali ricerche si concentrano su spazi già familiari per il ricercatore (Borden 2016, Yochim 2010) – seppur con varie e significative eccezioni (Hölsgens 2021, O'Connor 2018, Novotny 2020, McDuie-Ra 2021). Niente di sbagliato sul piano programmatico. Se non che – di nuovo – molto poco spazio è lasciato alla restituzione dello sforzo di estraniamento che richiede la pratica del passare dall'occhio dello skater all'occhio del ricercatore nell'osservazione di spazi e soggetti familiari (Garfinkel 1967). È molto raro incontrare lavori sullo skateboarding in cui si metta a tema la scontata naturalezza dei contesti sociali che si decide di analizzare, delle tecniche del corpo condivise con i propri interlocutori, delle convenzioni discorsive, delle figure retoriche che costruiscono la maglia d'intimità di una collettività di skateboarders. Tale sforzo, che credo sia esperito (e talvolta non riconosciuto) da qualsiasi skater-scholar, è spesso messo invece in evidenza relativamente a due vettori di differenza specifici: l' etnia (McDuie-Ra 2023) e il genere (Chivers Yochim 2010, Beal 1995).

In questi due ambiti si osserva ripetutamente una tensione a riprendere la seconda metà di una massima proverbiale dei manuali di antropologia: “rendere il familiare esotico” (Moore 1998, Myers 2011). Se è evidente – come mi ha insegnato Abel Macías – che “lo skateboarding in diversi contesti urbani del mondo racconta storie

diverse sulla razza” (McDuie-Ra 2023), ciò è valido dal mio punto di vista anche per altri assi culturali che attraverso le comunità di skaters, tanto in contesti lontani quanto in altri familiari. Si dovrebbe quindi quantomeno parlare di culture dello skateboard (al plurale, come già è convenzione nell’antropologia dello sport) e soffermarsi sugli sforzi di familiarizzazione, sulle sorprese di estraneità all’interno *anche* delle proprie cerchie intime, sui fraintendimenti e le frizioni che si vivono quando, nelle vesti di ricercatori sulla tavola da skate, ci si rivolge ai propri simili ricevendo spesso occhiate perplesse. Un approccio antropologico alla materia può senz’altro aprire interessanti spazi di interrogazione in tal senso.

Questo appunto tra il metodologico e l’epistemologico non è affatto volto a derubricare il fondamentale focus sugli scarti di genere ed etnici come se fosse anacronistico, bensì a prendere ispirazione dai lavori che offrono esempi a riguardo per espandere la relativizzazione anche ad altri vettori culturali. Infatti, anche nel mio caso non penso di esagerare quando dico che sarebbe stato pressoché impossibile produrre una simile ricerca se non avessi affrontato il mio campo su di una tavola e se non fossi stato un uomo, socializzato come tale. Ritengo più utile fornire qualche spunto su questo aspetto di posizionamento lungo i capitoli invece che dedicarvi una specifica sezione qui. Mi limito a segnalare però che proprio alcune centrali liturgie, discorsi e spazi di intimità che hanno costruito il delicato rapporto di fiducia etnografico con le comunità di skaters tijuanensi sarebbero stati inimmaginabili se i partecipanti non avessero percepito un terreno di complicità determinato dal mio genere. In tutte le tappe in cui le biografie delle tavole da skateboard mi hanno condotte sono presenti (seppur minoritarie) delle donne. Mi confronto con esse in diversi punti della tesi, particolarmente quando ripercorro i riti di passaggio per l’ ‘ingresso in famiglia’ nella microcomunità in cui ho speso più tempo (Cap. 5) e infine quando parlo di (Cap. 7) della Baja California come nascente luogo di fuga in cui autocostruire (materialmente e simbolicamente) spazi di libertà, imprenditorialità e indipendenza femminile. Tuttavia, non è una lente di genere a orientare il corpus organizzativo e euristico della tesi. Pertanto una ricerca dal punto di vista femminile nel mio stesso campo (tra gli stessi skater uomini o tra le colleghe donne) sarebbe quanto mai indispensabile e dischiuderebbe altri interessantissimi assi di osservazione e interrogazione che a me sono stati sicuramente preclusi.

Analogamente, la pigmentazione chiara della mia pelle e il mio aspetto da *gringo* [statunitense in gergo dispregiativo] che veniva puntualmente smentito dal mio inglese zoppicante sono stati spesso un appiglio per innescare la curiosità e lo spaesamento (né messicano, né statunitense!) da cui ho potuto sviluppare percorsi di avvicinamento alle realtà che mi proponevo di osservare. Nel mio caso, dunque, sono partito da una differenza etnica, ma anche da una similarità di genere (statisticamente, la stragrande maggioranza degli skaters nel mondo sono uomini), su cui ho cercato di interrogarmi esercitando uno sforzo di estraniamento – a volte riuscito, spesso fallito. Ritengo però, come detto, che tale sforzo – che si potrebbe dire anche d’interpretazione o d’empatia (Graeber 2015) – possa essere applicato con le dovute specificità anche ad altri assi culturali che paiono familiari, propri dello skateboarding.

Come ricorda Carlo Ginzburg, la tecnica dell’estraniamento è sia una strategia narrativa che una chiave di approccio alla realtà sociale, volta a trasformare “qualcosa di familiare—un oggetto, un comportamento, un’istituzione in qualcosa di strano, di insensato, di ridicolo” (Ginzburg 2006: 116). Una tecnica piuttosto antica e trasversale alla letteratura, alla storia e all’antropologia, che spesso ne ha fatto il centro di dibattiti che hanno rivoluzionato la vocazione critica (Marcus e Fisher 1986, Graeber 2006, Comaroff e Comaroff 1992) e letteraria (Clifford e Marcus 1986) della disciplina. Sempre Ginzburg, citando un passo di Voltaire, vede lo straniamento come una tecnica di decostruzione, o riduzione, di soggetti ed eventi ai loro componenti essenziali; procedimento propedeutico a trasformare i gesti più scontati in strani, inconsueti, insensati, perfino ridicoli (Ginzburg 2006: 116). Nel caso dello skateboard, partire dall’osservazione della sua cultura materiale è una possibile tattica per scomporre – nelle sue parti materiali, di valore e sociali – un oggetto intimo e osservarlo come qualcosa di ‘altro’ che dischiuda possibilità inaspettate e spazi di immaginazione che raccontino diversamente la realtà sociale in cui è immerso.

Non solo sostengo che questo sia un sentiero proficuo per una seria analisi scientifica, ma che apra anche risvolti squisitamente politici, persuadendo il “pubblico e i decisori politici che la nostra familiarità condivisa è insolita o che i nostri strani mondi sono di qualche utilità” (Myers 2011: 9), ossia che anche una pratica triviale come lo skateboard può dischiudere spazi inaspettati di alternative,

fantasie e immaginazione tali da farci vedere con occhio diverso contesti che consideriamo già noti.

Nel mio caso, lungo lo sviluppo della tesi, tenterò di tanto in tanto di dare risalto a tali dimensioni estranianti. Saranno quelli i momenti in cui darò risalto a un approccio narrativo. Non tanto a fini di pura speculazione metodologica quanto perché credo che senza di esse molti eventi, incontri etnografici e le relative ispirazioni che hanno destato rimarrebbero drammaticamente opache, sacrificando parte del loro potenziale esplicativo.

A Tijuana, come già accennato, ho in un certo senso riscoperto una pratica che aveva appassionato tutta la mia infanzia e preadolescenza. Tuttavia, lo skateboarding che ho ritrovato alla frontiera aveva poco in comune con i miei ricordi infantili di provinciale giovane toscano. La distanza, fisica e simbolica, che ha impregnato ogni momento della ricerca derivava tanto da uno sforzo di ritorno sulla tavola da skate in mezzo a skateboarder esperti – dove l'inclusione nei loro ranghi non poteva prescindere dalla dimostrazione di un minimo grado di abilità, o meglio di sacrificio – e dal complesso di attitudini di consumo, interazioni con lo spazio urbano, liturgie subculturali, usi e performance del corpo strettamente legati a un complesso di significati e convenzioni locali.

Dal punto di vista fisico, ritornare dopo anni di immobilità a praticare quotidianamente lo skateboard tra le strade dissestate di una città sconosciuta ha comportato un lento e laborioso processo di allenamento corporeo e mentale, di ascolto e sperimentazione dell'insieme di rischio, dolore da contusioni, rapporto con l'ambiente urbano e senso del superamento dei propri limiti che, nelle parole dei miei informatori, fanno dello skateboarding “pura vida” o “la cosa più bella del mondo”. Non posso fingere che questa narrazione romantica spesso sia stata incongruente rispetto alle frustrazioni fisiche e psicologiche che andavano di pari passo con il ritorno sullo skateboard. Le innumerevoli giornate concluse a casa in solitaria con articolazioni escoriate, i polsi doloranti che rallentavano la scrittura dei diari di campo, la fatica delle missioni a piedi nei luoghi più remoti della città alla ricerca di spot o del respiro pesante dopo giornate di serigrafia su tavole da skate con prodotti chimici, erano piuttosto lontane dalla mia passata esperienza di skater solitario “del fine settimana” in appositi “spazi costruiti” (Borden 2001) dedicati (skateparks). La

quotidianità di strada e la convivialità subculturale delle comunità di skaters tijuanensi con cui ho lavorato risuonavano molto poco con le mie pregresse esperienze; quando a praticare lo skateboard erano nei migliori dei casi una decina di persone in una città di provincia di 60.000 abitanti.

Le due dimensioni – fisica e simbolico-subculturale – vanno ovviamente di pari passo. La legittimità a partecipare quotidianamente alle attività di questi gruppi era – almeno su un piano discorsivo – consequenziale ad un atteggiamento corporeo in relazione a fatica, audacia e sacrificio da condividere sempre collettivamente. Di conseguenza, data la mia timidezza tecnica, la mia origine europea percepita come più ‘pulita’ e ‘decente’, il percorso di inclusione nella crew di skateboarders locali con cui ho passato più tempo è stata tutt’altro che lineare, rapida e priva di sospetti.

Come accennato, è stato lo skateboard ad aprirmi delle relazioni inaspettate a Tijuana che hanno riorientato il percorso di ricerca. Non posso quindi negare che la comune – seppur minima e imparagonabile alle abilità dei locali – conoscenza della materia è stata un elemento imprescindibile per poter penetrare comunità di praticanti che di solito mantengono un doppio regime di confidenza e apertura a seconda che l’interlocutore sia ‘dei loro’ o un estraneo. Essere percepito come appartenente alla stessa “comunità immaginata” globale di skaters (McDuie-Ra 2021: 131) è il primo dato fondamentale da cui ricostruire il percorso di ricerca. L’auto-percezione di marginalità tra gli skaters tijuanensi, il desiderio di riscatto e la tensione – fisica o immaginata – verso il mondo globale che lo skateboard evoca, hanno fatto sì che spesso i primi incontri fossero mossi da stupori per la mia origine né nord- né latino-americana e che i successivi continuassero all’insegna della curiosità nello scoprire gli scarti di esperienza che attraversano una pratica comune come lo skateboard.

Tuttavia, l’ingresso tra le reti di intimità su cui si reggono crew o progetti locali ha comportato un processo lento e cadenzato di messe alla prova, verifiche di conformità a stili di vita e apprendistato al fare. La prima volta che misi piede nello skatepark auto-costruito ‘La Bandera’ (Parque 18 de Marzo, Colonia Morelos) tutti pensarono subito che fossi uno degli arditi skaters professionisti statunitensi che di tanto in tanto si avventurano a sud per filmare acrobazie in nuovi ambienti. Quando le mie scarse capacità tecniche e il mio spagnolo fluente smentirono le aspettative, tutti rimasero sorpresi dalla mia ascendenza europea e subito Miguel – 26 anni, emigrato da Culiacán (Sinaloa) – mi prese sottobraccio e mi insegnò il saluto tipico

locale. Niente di diverso da altri saluti diffusi tra skaters che avevo incontrato altrove: una vigorosa stretta di mano con il gomito a novanta gradi (la posizione del classico ‘braccio di ferro’) e un successivo pugno tra le nocche delle rispettive mani destre. Miguel però, alla mia affrettata confidenza, mi interrompe dicendomi “*Aguanta... Ahora te enseño como lo haces aquí, para que sea más cálido, más de compas, a lo latino* [Aspetta... ora ti mostro come si fa qui, affinché sia più caldo, più tra compagni, stile latino]”. Così ripetiamo i gesti ma questa volta intramezzati da un abbraccio che per vigore e decisione mi spiazza. Non appena mi lascia andare e conclude con il pugno Miguel mi sorride “*así que si quieres quedarte aquí te acostumbras a la cura latina* [così che se vuoi rimanere qui ti abitui al modo di fare latino]”.

Questa semplice overture al campo (una tra le tante) riflette in termini molto generali sia le forme con cui si vive lo skateboard come cultura al contempo globale e locale a Tijuana, sia la mia posizione tra i giovani del luogo. Tutti gli spartiti principali da cui sorge la ‘scena’ skate locale derivano da standard globali diffusi (una stretta di mano e un pugno) a cui si tenta sempre di aggiungere un tratto che lo renda diverso, unico, che lasci intendere che è qualcosa *di qui* (anche se retoricamente). Un qui che quasi sempre è misurato sull’altro lato della frontiera e viene descritto in termini di maggiore profondità, personalità e calore umano evocando tatticamente una comunanza *latina* o *messicana*. L’accoglienza a partire dal saluto riflette anche lo scarto tra l’essere percepito parte della stessa comunità immaginata globale di skaters, ma al contempo come un estraneo ai modi di fare locale. *Acostumbrarse* al modo di fare *latino* – a quel ‘di più’ aggiunto a un modello globale – rimarrà una messa alla prova costante nei miei confronti durante tutto il soggiorno tijuanense per testare fino in fondo (tramite prove di complicità, sacrificio, resistenza e convivialità) se davvero fossi diverso da un qualsiasi skater *del otro lado* che si affaccia a Tijuana con timore e opportunismo⁷.

⁷ La retorica *latina* o *messicana* come tratto che parla di maggiore convivialità e autenticità umana è una narrazione trasversale condivisa a seconda dei casi dagli skaters messicani e da quelli statunitensi più romantici. Tuttavia, i suoi usi sociali divergono molto non solo in base a chi la enuncia, ma anche all’agency con cui gli stessi skaters messicani la mobilitano spesso di fronte ai loro simili del nord per coincidere sui loro stereotipi e accedere a risorse materiali o simboliche.

Da settembre 2022 ho vissuto a Tijuana continuativamente fino a novembre 2023. Dopo le primissime settimane dal mio arrivo, ho iniziato a frequentare quotidianamente i centri nevralgici dove si radunano – e da cui si disperdono – le comunità di giovani skaters tijuansenisi. All’inizio il parco 18 de Marzo (La Bandera), nella colonia Morelos, dove si trova lo skatepark auto-costruito più centrale della città. Immediatamente dopo lo skatepark di San Angel (nell’omonima colonia) insieme alla frequentazione sempre più assidua del collettivo di skateboarders (e non solo) da tutti riconosciuto come il più iconico della città: *Manos Sucias Tijuana*.

Il collettivo ha sede in un vicolo del downtown, gradualmente “occupato”⁸ nel corso di sette anni dalle persone che abitano l’edificio all’angolo dell’ingresso principale. La vibrante collettività del vicolo – spazio abitativo, luogo di svago, di lavoro, di scambio di oggetti e storie spesso detta *familia* (Cap. 5) – si è rivelato in breve tempo la piattaforma quotidiana da cui ho poi esteso le mie reti di relazioni e gli spostamenti nelle zone periferiche tra Tijuana e le città limitrofe. È dopo il primo periodo di frequentazione assidua del luogo – costruendo le relazioni su cui si sarebbe imperniata la ricerca – che decisi di trasferirmi lì vicino, a circa dieci minuti dal vicolo, dato che in quel momento non vi erano locali disponibili nell’edificio in cui alloggiare. O almeno così mi fu detto, ma è del tutto verosimile che la mia estraneità all’inizio non mi abbia permesso di accedere all’intimità abitativa di uno spazio tanto

⁸ Il termine “occupazione” in questo caso è utilizzato nella sua accezione letterale, fuori da modelli politico-ideologici a cui è associato per esempio nel contesto Europeo. L’edificio che ospita i locali del collettivo e le stanze dei rispettivi membri è ceduto a fronte di un informale affitto mensile a un proprietario invisibile. Tutta l’estensione del vicolo invece, è stata letteralmente e gradualmente “occupata” e gestita dai membri del collettivo come estensione degli spazi interni. Per sancirne la paternità, interrompervi il traffico di veicoli, evitare il transito della polizia e riempirla di socialità, è stato con il tempo riempito di strutture di cemento auto-costruite per fare skate, ricoperta di graffiti e spesso isolata dalle uniche due vie di accesso usando i veicoli degli abitanti dell’edificio.

Non si può parlare di “occupazione” né di “squat” nell’accezione europea del termine sotto molteplici punti di vista. 1. Gli stessi membri del collettivo – come spiegherò – insistono per smarcarsi da qualsiasi connotazione politico-ideologica formalizzata. Termini quali anarchismo, autogestione, lotta sono quantomai stigmatizzati tra i membri fondatori. 2. Il luogo non è uno spazio d’aggregazione volto all’impegno politico o alla militanza (come di solito sono le occupazioni europee, o il movimento delle *okupas* nel Messico centro-meridionale), né un semplice edificio invaso per puri fini abitativi. Il nesso tra stili di vita, pratiche, frequentazione subculturale e luogo specifico sembra essere l’unico che motivi la presenza dei membri del collettivo. 3. A Tijuana, come mi spiegarono poco dopo il mio arrivo un gruppo di amici, non esiste una tradizione di occupazioni a scopo politico per due motivi principali. Essendo una città di “stranieri”, di persone in transito, in cui anche i locali raramente possono vantare più di una generazione in loco, è difficile che si formino comunità in cui gli stessi individui avviino progetti di militanza politica sul lungo periodo. Inoltre, e principalmente, considerando il potere para-statale dei cartelli della droga (tra cui lo storico Cartel de “los hermanos Arellano Félix” al quale dal 2015 si è aggiunto il “Cartel Jalisco Nueva Generación”) nella politica locale e nazionale, l’occupazione di stabili rivendicata a fini di attivismo comporta una negoziazione non con le istituzioni cittadine, ma con questi gruppi armati preceduti dalla loro fama sanguinaria.

denso di comunità e per questo ‘tutelato’ dai suoi membri (cosa che si è andata attenuando con i mesi fino all’ingresso ufficiale nella *familia*).

Tuttavia, gli spazi di Manos Sucias – il laboratorio di tavole da skate al piano terra, quello di tatuaggi adiacente, le abitazioni improvvisate che riempivano i restanti spazi sui due piani – sono diventati in poco tempo il luogo dove ho speso la maggior parte delle mie giornate, rincasando solo per dormire e facendomi ospitare tra le varie pertinenze del vicolo. Con questa comunità ho condiviso letti, lunghi e freddi viaggi sui cassoni dei pick-up verso le gare di skate, cadute, il lavoro (che è sempre anche tempo libero) sulle tavole e per la costruzione di strutture in cemento per la città, la cura dei figli, la manutenzione del laboratorio, l’organizzazione di eventi di skate e il fondamentale ozioquotidiano. Tra il vicolo e gli skateparks (prima quelli citati, poi sempre più periferici) ho raccolto le prime informazioni sulle fabbriche di tavole da skateboard che operano a Tijuana, sui giovani skaters locali lì impiegati e a poco a poco sui movimenti e le catene di soggetti tra cui transita questa cultura materiale.

È così che a inizio febbraio 2023 decisi che una buona strada per approfondire la prima tappa delle biografie delle tavole da skateboard fosse farsi assumere, almeno per un periodo, in una di tali fabbriche. Mi feci accompagnare la prima volta da Ricardo (il primo che a Tijuana mi portò a fare skate con lui): skater, amico nonché ex lavoratore per sette anni in una delle tre fabbriche attualmente attive. Le mie richieste di lavoro non hanno però mai trovato soddisfazione alla luce del mio status migratorio e soprattutto delle recenti vicende che avevano interessato lo stabilimento, dove pochi mesi prima era stato scoperto un traffico di decine di migliaia di tavole dirottate verso diversi mercati informali locali e nazionali; evento che innalzò gli standard di controllo e sospetto per i mesi successivi. Alla luce di tali fallimenti, decisi comunque come primo passo di rivolgermi agli skaters-operai (e, in casi mirati, a semplici operai) in altri spazi, frequentandoli quotidianamente negli skateparks, nei loro ambienti di vita privati e aspettandoli ai cancelli della fabbrica all’inizio o alla fine dei turni per accompagnarli a casa e condividere la distensione e il meritato ozio successivo alle dieci ore di lavoro quotidiano.

A Tijuana sono attualmente attive tre manifatture di tavole da skateboard: American Skateboard Factory (ASF), PSSStix manufacturing e BBS Baja. In tutti e tre i casi, è stato comunque possibile penetrare ripetutamente le mura degli stabilimenti grazie a diversi incontri di campo inaspettati. In un caso la conoscenza

di un ex skater-lavoratore, in un altro il reperimento del contatto personale con il proprietario dello stabilimento (figura leggendaria dello skateboard californiano), in un altro ancora grazie al mio ruolo di accompagnatore di un gruppo di skaters professionisti statunitensi venuti in tour a Tijuana. In due casi ho condotto interviste semistrutturate dentro e fuori le fabbriche con i proprietari e i manager degli stabilimenti, con i quali altrimenti non ci sarebbero stati spazi di scambio quotidiano informale. In un terzo caso, invece, essendomi inizialmente avvicinato nelle vesti di skateboarder straniero in cerca di lavoro, una volta rifiutato non ho potuto interloquire con i piani amministrativi della fabbrica, i quali inoltre non hanno mai risposto ai miei solleciti via mail. Mi sono quindi concentrato particolarmente sui lavoratori dell'area di produzione, con cui avevo conoscenze più solide.

Nonostante abbia citato i nomi delle fabbriche attualmente attive a Tijuana, nelle pagine successive li ometterò, insieme a quelli dei singoli informatori, quando parlerò di vicende specifiche che le interessano. Ne citerò invece i nomi quando ne parlerò in forma indiretta riportando le rappresentazioni che ne danno gli skaters nel folklore locale, o in rari casi quando si tratta di interviste con informatori in cui non emergono dati o eventi sensibili. In questi ultimi casi vi è sempre stato un accordo previo con i quadri amministrativi delle fabbriche circa le finalità delle interviste e la possibilità di citare il loro nome e quello delle manifatture. In questa fase e in tutte le successive ho lavorato in accordo con una dichiarazione di conformità etica della ricerca rilasciata dal mio tutor di dottorato e redatta secondo le linee guida previste dal comitato etico de La Sapienza (non ancora operativo all'inizio della mia ricerca di dottorato).

Nei vari spazi formali dove fare skate a Tijuana, hanno lavorato con me i giovani skaters che vivono quotidianamente quei luoghi, soggetti che vanno dai 7 ai 40 anni. Le loro parole, quando saltuariamente citate, sono state appuntate sui diari in momenti collettivi dove personaggi, età e voci si confondevano in un insieme indistinto.

Negli skateparks ho dedicato attenzione, in primo luogo, all'uso che viene fatto delle tavole da skateboard, agli scambi tra skaters di tali oggetti e ai racconti che ne ripercorrono le storie, le peripezie di 'caccia' e il valore associato a determinati simboli, marchi o nomi riportati sulle tavole. In ogni caso ho cercato di prestare attenzione alla relazione tra differenze d'età e differenze di valore associato agli

oggetti e il ruolo che esso gioca nei sottili processi di fare corpo (Warnier 2005) con le tavole tra relazioni materiali e fantasie globali. Mi sono reso ben presto conto che un approccio ‘standard’ a questi contesti era piuttosto improduttivo. Nonostante la comune pratica dello skateboard, ogni qual volta cercassi di forzare la mano chiedendo interviste formali o momenti dedicati alle (mie) domande di ricerca quasi tutti divenivano sfuggenti, elusivi o semplicemente (e legittimamente) svogliati. Dato che il *fare* (skate, serigrafia, progetti etc.) e lo *stare* (per ozio, missioni di scambio etc.) insieme erano gli unici ambiti in cui mi era concessa una fiducia abbastanza limpida, e dato il proverbiale fascino per la cultura visuale nello skateboard (Glenney et al. 2023; McDuie-Ra 2021), pensai su richiesta dei partecipanti rivolgermi a quegli spazi come videomaker dilettante potesse essere profittevole e stimolante. Così la mia macchina fotografica ha accompagnato pressoché tutti i momenti di ricerca dentro e fuori gli skateparks. A volte erano gli stessi giovani a concedersi a interviste solo a patto che fossero video-registrate – con grande disappunto quando lo davano per scontato e scoprivano che non era nelle mie intenzioni –, ma molto più spesso il mio ruolo di *filmer* è stata una chiave d’accesso a conversazioni informali e dibattiti sul valore di produrre contenuti visuali per un pubblico globale. Questo artificio è rimasto di carattere più che altro metodologico, dato che non era mia intenzione concentrarmi su questo tipo di produzioni. Allegherò qualche foto nella tesi, ma in misura molto limitata dato che il fine pragmatico di questi prodotti era restituirli agli skaters locali affinché incrementassero le loro immagini mediali pubbliche su cui tanto si sforzano di lavorare.

Dopo lo step iniziale nei movimenti di frontiera delle tavole, mi sono affacciato sulla galassia di intermediari, progetti collettivi e singoli che sono in varia misura coinvolti nei movimenti informali di tavole da skateboard a Tijuana e a cavallo del confine. Sono stato loro compagno nelle spedizioni nei magazzini di San Diego (sedi legali delle fabbriche operanti a Tijuana) dove le tavole vengono talvolta recuperate e consegnate ad altri mediatori che si incaricano di riportarle in Messico eludendo gli oneri d’importazione, costruendo così una fine infrastruttura sociale (Sandoval 2012) che combina formale e informale, lavoro e affetti, senso di comunità e negoziazione con reti criminali.

Ho seguito i movimenti delle tavole quando rimangono invece all’interno di Tijuana, osservando con chi le acquista e scambia, confrontandoci sul tipo di

comunità che si figurano compiendo certe scelte di accesso o intervento su questi oggetti. Ho frequentato i laboratori nascosti ai margini della città (e oltre) in cui si producono alcune tavole ‘pirata’, collaborando con giovani skaters locali per coronare il loro sogno imprenditoriale di lanciare la propria serie di skateboard.

L’enfasi posta da molti giovani sui brand e le concezioni del valore associate alle tavole “americane” o “internacionales” mi hanno suggerito di seguire uno dei principali canali di ritorno di questi oggetti in Messico dopo le loro peregrinazioni di circolazione e consumo negli USA. Con vari giovani skaters di Tijuana mi sono recato più che settimanalmente negli innumerevoli mercati di beni statunitensi usati – o trafugati – che si tengono a giorni alterni in ogni *colonia* della città, noti con il nome di *sobre ruedas*. Lì è dove è più comune – e avvincente – ‘andare a caccia’ di tavole da skateboard di marche statunitensi; prodotte a Tijuana ma inaccessibili nei pochi skate shops formali locali e quindi consumabili solo come ‘beni di scarto’ quando ritornano in Messico. A dispetto di una visione formale che associa lo status di rifiuto alla morte sociale degli oggetti, ho continuato a seguire tali tavole *internacionales* nei circuiti di dono che in cui entrano una volta acquistate nei *sobre ruedas*. La frequentazione di tali spazi di consumo informale, attraverso le tavole mi ha condotto infine a seguire le storie e le strategie dell’arrangiarsi di alcuni giovani tijuanensi che scambiano e rivendono (a colleghi benestanti o a statunitensi) *chacharas* (cianfrusaglie) legate allo skateboard e alla cultura popolare californiana. In questi ultimi casi ho tentato di ricostruire il fine equilibrio che tali *hustlers* costruiscono intorno alla propria informalità di strada mediata da oggetti di cultura popolare del Nord, tra sopravvivenza e gusto del consumo, tra sviluppo personale e sogni imprenditoriali di *hacer historia* collettivamente.

È fondamentale specificare che in pressoché tutti i casi a parte le due spedizioni in USA seguendo due infrastrutture sociali del commercio di tavole (spesso profondamente imbricate con quelle formali), i partecipanti alla ricerca non erano in possesso di un visto per recarsi *al otro lado*.

Nell’ultimo capitolo, deviando leggermente dalla stretta ‘biografia sociale’ degli oggetti, affronto un fenomeno in rapida crescita in Baja California dove desideri di libertà, autocostruzione e discorsi di genere si incontrano. Mi riferisco agli spazi che sono sorti negli ultimi quattro anni di skater donne che hanno deciso di acquistare appezzamenti di terra isolati in cui autocostruire materialmente rampe da skateboard

e simbolicamente degli spazi sicuri di pratica collettiva per soggetti non-binari (nelle narrazioni pubbliche di questi luoghi). Si tratta di skaters sia statunitensi che messicane, dalle biografie diverse e progetti di vita profondamente diverse ma tutte mosse da un desiderio di ‘libertà’ che alcune realizzano emigrando a sud del confine, altre (senza visto) attraendo nelle stesse zone le attenzioni degli statunitensi. Mi soffermerò particolarmente sui processi del costruire *insieme* tra statunitensi e messicani come momenti di frizione dove le contraddizioni, aspettative e concezioni culturalmente diverse di ‘autonomia’ e ‘spazio sicuro’ si scontrano.

Tangenzialmente a tali movimenti, tutti concentrati a Tijuana e nelle pertinenze periferiche, mi sono recato spesso *al otro lado*⁹ per interventi di ricerca specifici: in primis gli organizzatori californiani del primo evento di skateboard di risonanza internazionale organizzato a Tijuana (accessibile ai locali) a nome della rivista Thrasher Magazine.

A San Diego, ho avuto la fortuna di conoscere un accogliente contesto accademico alla San Diego State University, che mi ha dato accesso all’unico archivio universitario esistente di pubblicazioni a tema skateboard e surf. Insieme a viaggi mirati poco più a nord per visitare i centri californiani di patrimonializzazione della cultura dello skateboarding (come lo Skateboarding Hall of Fame di Simi Valley), tale versante di ricerca mi ha permesso di rendermi conto dello scarto di riconoscimento istituzionale e pubblico riguardo allo skateboard tra Stati Uniti e Messico.

Al netto di tutto ciò, nonostante abbia avuto modo di muovermi attraverso contesti articolati, debbo delimitare quali tappe delle biografie delle tavole da skateboard sono riuscito a esplorare nei quattordici mesi di etnografia. Parlare di ‘biografia culturale’ delle tavole può essere fuorviante non perché il caso non si adatti alla cornice teorico-metodologica scelta, ma perché il termine biografia viene di solito inteso come “resoconto dei fatti collegati alla vita di un personaggio” (Treccani 2024). Tralasciando che qui parlo di oggetti per poi parlare di personaggi, quello che offro nella ricerca è sì un resoconto delle vite sociali di tali artefatti, ma un resoconto che per forza di cose non si sofferma con la stessa profondità su ogni tappa nel viaggio

⁹ Forma nord-messicana per riferirsi agli Stati Uniti. Letteralmente ‘all’altro lato’ della frontiera.

di questi beni. I tempi e le risorse di un dottorato di tre anni non mi hanno permesso di seguire tutte le affascinanti fasi che – dalle foreste di aceri del Wisconsin – portano a consumare, scambiare, rompere o elevare a effigie una tavola da skateboard in Messico o negli Stati Uniti. Mi sono ispirato alle migliori etnografie che hanno aperto percorsi di ricerca innovativi secondo tale metodo (Tsing 2015, Knowles 2014), ma nei fatti per evitare dispersioni ho scelto di concentrarmi intorno al luogo secondo me catartico di tali movimenti, dove le tavole da skateboard transitano per tanti e contraddittori regimi di valore. Escludendo dunque le affascinanti catene che portano i materiali grezzi a diventare merci, mi sono focalizzato sull'area in cui le tavole nascono e muoiono come merci, dove vengono prodotte e talvolta consumate come bene di scarto dopo il consumo ufficiale in USA. Tra questi due estremi, il loro status di merce e il loro valore cambia ripetutamente a seconda delle mani in cui passano, dei processi di scambio, delle persone che le usano (o le hanno usate), dei motivi grafici che rappresentano e dei territori in cui transitano.

Questa è quindi una ricerca centrata a sud della frontiera, che parla di Messico, ma di un Messico quanto mai particolare perché osservato attraverso una cultura popolare statunitense da un avamposto etnografico di frontiera, in cui spesso ci si sente più stranieri rispetto ai connazionali del centro-sud che rispetto agli statunitensi (più spesso ancora ci si sente estranei a entrambi). Allo stesso tempo, è una ricerca che parla di Stati Uniti attraverso una delle sue culture popolari più rappresentative dell'ultimo mezzo secolo – osservata però dalle sue periferie extra-nazionali – per interrogarsi sulle relazioni tra politiche neoliberiste e cultura popolare, nonché sulle “strade secondarie” (Knowles 2014) opache dei processi che rendono tali culture al contempo globali e locali.

Controbilanciare l'esperienza del farsi-skater a Tijuana da una prospettiva interna al Messico è un posizionamento necessario su almeno due livelli. Per prendere sul serio gli itinerari biografici della maggior parte dei giovani skaters di Tijuana, con esperienze dirette o familiari di migrazione verso il nord. Per non dare per scontato uno ‘sguardo da gringo’ – come saggiamente mi ricordò l'amica e collega Valentina quando le sottoposi la bozza di un capitolo di questa tesi durante la ricerca sul campo.

Disfarsi di uno ‘sguardo da gringo’ significa smarcarsi dall'idea che questa pratica, al netto delle ricostruzioni storiche sempre più profonde che se possano offrire, continua a rimanere culturalmente ancorata a dei centri egemonici da cui poi

osservare l' 'esoticità' delle periferie. In questo lavoro difendo il fatto che gli Stati Uniti e la California in particolar modo continuano ad esercitare un fascino che plasma le fantasie dei miei partecipanti. Questo non comporta però un ordine o una gerarchia su cui misurare le forme che il farsi-skater assume da entrambi i lati del confine. Nel mio soggiorno americano ho incontrato skaters che imitavano i modelli egemonici statunitensi, altri che dal Messico si rifacevano a un'immagine 'tradizionale', autentica e passata del 'vero' skateboarding statunitense; skaters statunitensi che andavano in Messico a ricercare le radici della loro cultura popolare, altri terrorizzati da Tijuana, alcuni che la romantizzavano; skaters messicani che vogliono rifondare l'orgoglio del proprio paese con lo skateboarding, altri che ne vogliono fuggire (verso gli Stati Uniti o verso l'Europa).

La California continua a rappresentare il centro principale dello skateboard, ma per avvicinarsi all'esperienza del diventare un ragazzo-con-tavola a Tijuana è più utile misurare l'osservazione su un altrove a volte identificato con la California, a volte invece vago e contraddittorio, che rappresenta l'essenza di un desiderio globale.

Infine, abbandonare uno 'sguardo da gringo' significa – facendosi ispirare dalle voci dei partecipanti – evadere la visione morale con cui il mondo dello skateboarding statunitense guarda al sud della frontiera. Come già accennato e come riprenderò nel caso degli skaters-lavoratori delle *maquiladoras*, è fattuale che le diseguaglianze politico-economiche imposte dal confine si riflettano nelle condizioni, e autopercezioni, sociali dei giovani skaters di entrambi i lati. Altra cosa è però sposare acriticamente l'assunto morale diffuso che vede i giovani locali come 'naturalmente' poveri, svantaggiati, bisognosi a cui tendere la mano. Tale dato per scontato, è tra l'altro condiviso da chi, proveniente dal nord, spesso si vive il Messico (quando supera la paura del varco) come terra di fuga e libertà denunciando (talvolta) lo stato di deprivazione in cui si trovano i giovani locali. Gli stessi giovani locali che su questi stereotipi costruiscono le basi per farsi portatori dell' 'essenza' della cultura nordamericana per rivenderla ai vicini *gringos*, accedere a risorse e creare spaccati spazio-temporali in cui invertire momentaneamente le gerarchie della frontiera.

Basta quindi sporgersi una spanna oltre, seguire i gesti e le aspettative locali, per avvertire che l'equilibrio è più complesso di come si vorrebbe e per vedere che spesso, chi è più consapevole, esperto e protagonista (a proprio favore) in questo gioco di sguardi vittimizzanti sono proprio gli skaters tijuanensi.

Nel mio caso, disfarsi di uno ‘sguardo da gringo’ non è stato immediato, sia per i preconcezioni con cui mi sono affacciato inizialmente al campo sia perché, di primo acchito, agli occhi di tutti i partecipanti io di fatto ero un ‘gringo’.

Questo è dunque un lavoro che si posiziona nel cuore di contraddizioni e contrasti e cerca di darne un’interpretazione, domandandosi come si inventi quotidianamente dal basso una coerenza tra i cortocircuiti (culturali, linguistici, cognitivi) imposti dalla frontiera tramite la propria cultura popolare d’elezione: lo skateboard. In una costante tensione tra desiderio e rivendicazione, tra messicanità negata e americanità edulcorata, tra consumo di massa e autoproduzione, tra spagnolo e inglese, tra lavoro e ozio, tra globale moderno e locale ‘arretrato’, tra costruzione del sé e tensione verso l’altro cerco di restituire almeno una piccola parte delle tattiche con cui i giovani messicani usano lo skateboard come cultura per assemblare modi di ‘giocare’ con i loro contesti ed esperienze di vita alla frontiera.

Struttura della tesi

Ho deciso di dividere il lavoro che segue in due macro-sezioni che richiamano il titolo della tesi. Il primo blocco si intitola *Frontiera, merci e skateboarding: i centri nei margini*. In questa parte, che accoglie i primi tre capitoli, offro le coordinate politico-economiche areali e tematiche che spiegano perché, sul finire degli anni Novanta, una cultura giovanile america-centrica come lo skateboard si è potuta globalizzare proprio grazie ai rapporti di confine tra Messico e USA, particolarmente a Tijuana. È quindi questa la parte del lavoro che risponde alla prima metà del sottotitolo della tesi: *la produzione globale di una cultura popolare*. In questo percorso passo dal generale al particolare, dalla teoria all’etnografia; quest’ultima entrerà a pieno titolo nel terzo capitolo e accompagnerà il resto del lavoro fino alle conclusioni.

Nel primo capitolo offro una panoramica sullo stato dell’arte degli studi di scienze umane e sociali sullo skateboard. Sottolineo che per gli stessi eventi politico-economici neoliberali che si mostrano con estrema chiarezza a Tijuana, non solo hanno portato alla massificazione di una cultura giovanile statunitense, ma hanno anche stimolato i primi studi sul tema. Ripercorrendoli, sottolineo gli assi che hanno e continuano a orientare pressoché tutti questi studi: la relazione fenomenologica tra

skateboarders e spazi urbani, un'interpretazione semantica della posizione dei giovani skaters nelle città e spesso un conseguente lettura 'resistenziale' di tale cultura. Nel ripercorrere l'ampiamiento recente del campo su tematiche che interessano le produzioni culturali visuali, le tematiche di genere, e lo sport per lo sviluppo o l'*advocacy* sociale, sottolineo che rimane però un grande assente in questi lavori: la cultura materiale. Se la relazione skaters-città è ampiamente studiata, sembra che il veicolo materiale e commerciale che permette tale interazione rimanga invece marginale.

Per approssimarmi alla centralità delle tavole nel mio campo, nel secondo capitolo presento l'area della ricerca – Tijuana – ripercorrendo le teorie recenti antropologiche e di *border studies* che hanno proposto di leggere le frontiere contemporanee *anche* attraverso la cultura materiale globale che le attraversa quotidianamente. Ciò mi porta a considerare un altro concetto centrale per il mio studio, quello di infrastruttura, che in antropologia ha trovato grande risonanza negli ultimi quasi vent'anni e che nel mio caso declino a partire da (ma non limitato a) una prospettiva materiale. L'articolazione centrale delle infrastrutture che considero in questa tesi – formali e informali – rimangono le *maquiladoras*, da cui derivano complesse micro-relazioni sociali di frontiera. Ripercorrere la storia dell'*industria maquiladora* nel Messico settentrionale comporta affrontare alcune rappresentazioni dicotomiche spesso date per scontate quando si parla di questa frontiera, tra tutte quella Sud Globale-Nord Globale e quella associata marginalità-centralità. Attraverso il mio oggetto di studio, ma soprattutto iniziando a introdurre le voci dei partecipanti alla ricerca, mostro come queste rappresentazioni burocratiche della frontiera siano tutt'altro che fisse nelle esperienze quotidiane dei giovani locali. Propongo infine che il focus su tavole e frontiere (*boards and borders*, da cui il titolo della tesi) possa offrire una lente nuova anche per leggere i campi tradizionalmente al centro degli studi sullo skateboard: i corpi e gli spazi urbani.

Apro il terzo capitolo con un excursus sui momenti salienti della globalizzazione dello skateboarding e della liberalizzazione del commercio alla frontiera Messico-USA (e in generale in tutto il mondo) a seguito dell'approvazione del North American Free Trade Agreement (NAFTA) nel 1994. Riporto i momenti che – secondo i miei informatori più adulti – hanno segnato uno stravolgimento della quotidianità alla frontiera all'indomani del NAFTA determinando una definitiva

separazione fisica con gli USA (esperita spesso tramite la cultura dello skateboard): la svalutazione del *peso* messicano, l'evoluzione securitaria delle politiche migratorie, la violenza diffusa dalla 'guerra al narcotraffico'. Ripercorro poi brevemente lo stato della produzione di tavole da skateboard a Tijuana a partire da quel periodo per poi introdurre un caso etnografico centrale: la crisi delle *Fabricas Zero* e la nascita di una nuova generazione di skateboarders locali, da cui deriva un folklore locale e un'attitudine di consumo tutt'oggi diffusa tra i giovani. Concludo quindi considerando quel caso come un momento (o zona) di contatto tra Nord e Sud attraverso l'interazione tra giovani locali e “*fantasmas*” delle *maquiladoras* nelle economie di strada informali tijuanensi, da cui nasce quella che considero l'attuale cultura popolare dello skateboard a Tijuana.

La seconda parte compie la promessa della seconda metà del sottotitolo della tesi: *consumo locale di una cultura popolare*. In essa inizio a seguire i movimenti contemporanei delle tavole nei loro momenti di produzione e consumo (categorie che si compenetrano) a Tijuana per mano di attori diversi.

Con l'intenzione di iniziare a sfumare la dicotomia rigida produzione-consumo quando si parla di oggetti d'affezione, cultura di massa o beni di cultura popolare, ho deciso di partire considerando coloro che si dipingono come consumatori e produttori di tavole da skateboard. Nel quarto capitolo entro quindi all'interno delle *maquiladoras* (o a volte fuori dai loro cancelli) per considerare le prospettive dei manager 'leggendari' nella cultura dello skateboard di confine comparando le loro prospettive con quelle di giovani skaters-operi messicani che hanno spesso deciso di migrare a nord contribuire a *produrre* la cultura globale che hanno sempre *consumato*. Non potendo varca la frontiera, mi concentro su come il lavoro in serie sulle tavole sia per questi soggetti un modo di trascendere il confine infondendo quegli oggetti della propria personalità (simbolicamente e materialmente) aprendo ad azioni tecnico-rituali che combinano oggetti e mezzi mediali. Considero infine come, dal punto di vista di chi lavora e chi dal basso interagisce con le *maquilas*, queste infrastrutture di frontiera siano concepite come più *messicane* o *americane* a seconda dei gradi permeabilità alle forme di scambio economico locali, aprendo un'analisi dell'intreccio tra politiche e poetiche (rispettivamente dall'alto e dal basso) evocate da queste infrastrutture che fa da sfondo a tutto il lavoro.

Quest'ultimo passaggio mi accompagna a seguire le tavole che dalle fabbriche vengono 'dirottate' verso le strade e le economie 'informali' locali. Nel quinto capitolo introduco categorie emiche che emergono del confronto con le economie di strada locali, attraverso le quali le tavole diventano accessibili aprendo però anche profondi conflitti tra etiche e concezioni del valore tra i giovani locali: pirateria, contrabbando, Do-It-Yourself, autenticità sono alcuni di essi. Attraverso questi concetti – che derivano da interventi concreti sulle tavole e dai loro percorsi di circolazione – ricostruisco le prospettive di appartenenza degli skaters tijuansenisi a comunità immaginate di praticanti e/o a comunità concrete di simili in sforzo quotidiano per la riproduzione collettiva. Ad inizio capitolo seguirò uno degli skaters locali che – erede dell' 'epoca gloriosa' del fallimento del *las fabricas Zero* – lavora come re-importatore informale di tavole da skate in Messico su incarico delle stesse *maquilas*. Questo caso serve preliminarmente a sfumare l'ingannevole dicotomia formale-informale e mostrare come la stessa infrastruttura produttiva capitalista di frontiera si regga proprio su altrettante infrastrutture sociali che attori come Hugo costruiscono dal basso negoziando tra denaro e cultura, affetti e criminalità. È in questo capitolo, inoltre, che mi dedicherò a lungo a riportare le visioni del mondo (su frontiera, corpi, lavoro, Stati Uniti e merci) che regolano la vita nel vicolo di *Manos Sucias*. Ripercorrerò il rito di passaggio con cui lentamente sono stato infine accolto nella *familia* per mostrare la distribuzione delle responsabilità di genere nei processi di inclusione che riproducono la comunità. Mettendo in dialogo il vicolo e i laboratori di pirateria ai margini della città rifletto su come, osservando i processi di produzione del valore intorno a degli oggetti in movimento, si possano restituire le esperienze dell'essere 'giovane' nei centri o nelle periferie di Tijuana, una città solitamente considerata omogenea quando osservata dal Nord. Infine, da essi deriverò alcune riflessioni su come il concetto profondamente conflittuale di pirateria un campo profondamente legato a oggetti e pratiche che racconta i processi di soggettivazione neoliberale dei giovani messicani.

Il sesto capitolo considera una tappa delle tavole da skateboard esclusa da un punto di vista statunitense: il loro ritorno a Tijuana (dopo essere state prodotti nelle *maquilas* e consumate in California) come beni di scarto ma dall'alto valore nelle fantasie dei giovani. Tijuana si staglia così come il punto iniziale e finale – semmai ci possa essere una fine alle biografie di questi oggetti – delle tavole. Seguirò alcuni

giovani locali che quotidianamente vanno ‘a caccia’ di tavole usate di marche statunitense nei *sobre ruedas* locali (mercati di strada). Quello che sembrerebbe un desiderio feticista per una merce americana, si rivela invece un mezzo per creare relazioni profonde tra giovani e giovanissimi dal momento che quelle tavole *internacionales* sono le uniche ad essere de-mercificate dopo l’acquisto di seconda mano entrando in una complessa economia del dono locale. Proprio il valore ‘effimero’ di mercato di questi beni, fa sì che possano abbandonare il loro status di merci per creare percorsi di reciprocità intergenealogici e una pedagogia locale sul valore. Sempre la costruzione del valore delle tavole *internacionales* spicca tra i più giovani come un elemento centrale per costruire corpi, tecniche e schemi motori ‘migliori’ o ‘più sicuri’ con cui le tavole contribuiscono alla soggettivazione degli skaters. Sempre dai *sobre ruedas*, seguirò alcuni giovani skaters che commerciano altri beni di cultura popolare statunitense sviluppando un *expertise* come ‘professionisti’ di reliquie. Tali giovani *hustlers* che si guadagnano da vivere comprando e rivendendo scarti, proprio attraverso la conoscenza sul ‘passato’ della cultura popolare californiana riescono a ritagliarsi spazi in cui essere ‘giovani’ nelle economie informali locali, mediando tra sussistenza personale e progetti culturali collettivi.

L’ultimo capitolo abbandona parzialmente le biografie delle tavole intese in senso stretto. In apertura considero un evento di skate senza precedenti organizzato a Tijuana dalla rivista Thrasher Magazine nel vicolo durante il mio soggiorno. Seguendo la preparazione pre, durante e post evento pongo prima in dialogo le differenti aspettative degli skaters californiani e di quelli tijuanensi per poi mettere in risalto le strategie agitive dei secondi rispetto ai primi. Nel vicolo, infatti, gli skaters locali inscenano performance identitarie (fatte di pratiche, usi del corpo, spazi e discorsi) che soddisfino gli stereotipi dei vicini del Nord per ottenere le loro risorse. In particolare – di fronte alla ‘corruzione’ sportiva e commerciale dello skateboard nella sua madrepatria che scontenta molti californiani subculturali – gli skaters del vicolo si ergono a ‘custodi’ dell’essenza originale dello skateboarding californiano ‘rivendendola’ agli skaters professionisti del nord. Questo si rifrange anche nei discorsi e nelle pratiche che dipingono lo skateboard come uno sport o un gioco. Nonostante nel vicolo, a contatto con i Californiani, si architettino delle cornici performative coerenti in cui lo skateboard a sud del confine è ‘ancora un gioco’

com'era agli albori negli USA, le risorse che simboliche e materiali ottenute in questi momenti di contatto mimetico vengono poi usate per progredire *anche* in ambito sportivo dai tijuanensi. Tale specifica mostra che i dibattiti concettuali intorno a sport e gioco non sono solo appannaggio dell'antropologia dello sport, ma sono preoccupazioni concrete anche per i soggetti di ricerca, i quali inoltre esercitano queste categorie in forme più che mai attiva e tattica per sospendere e ribaltare momentaneamente le gerarchie di frontiera.

Chiudo il capitolo esplorando i luoghi che stanno nascendo negli ultimi anni in Baja California, dove skaters-donne acquistano appezzamenti di terra per autocostruire rampe e 'spazi sicuri' di pratica per soggetti di ogni identità di genere. In questi luoghi si intrecciano, appunto, discorsi di genere, una cultura del turismo intorno allo skateboard e pratiche dell'autocostruzione Do-It-Yourself. Considero due di questi luoghi, il primo gestito da una skater di Ensenada, il secondo da una coppia di skaters trasferitesi da San Diego. Come asse d'osservazione e analisi do priorità ai momenti di incontro per lavorare collettivamente il cemento tra skaters messicani e ragazze statunitensi. Ponendo in dialogo discorsi sugli stereotipi reciproci e prassi del *fare* insieme sottolineo che una concezione politicamente informata di 'spazio sicuro' porti a una visione normativa del 'costruire insieme' che fa attrito quando incontra gli skaters locali, seppur ne riconosca retoricamente le virtù d'improvvisazione. Questi spazi e momenti privati sono quindi preziosi spaccati in cui osserva il mutuo sviluppo di una prassi al *fare* insieme ma anche alcune attitudini prescrittive provenienti dal nord e politicamente ideologiche sulla 'buona' o 'cattiva' costruzione di spazi cosiddetti 'sicuri'.

Concludo poi riportando il discorso al titolo: *Skatebordering*. Facendo un sunto dei momenti etnografici attraversati nella tesi mi domando: una cultura triviale e giovanile come lo skateboard – nonché degli oggetti tanto rudimentali – può mostrarci qualcosa di nuovo sul significato di vivere *nella* frontiera con il nord globale improvvisando quotidianamente una vita all'altezza delle proprie fantasie di cultura popolare?

PARTE 1. FRONTIERE, MERCI E SKATEBOARD: I CENTRI NEI MARGINI

1. Studiare lo skateboard: uno stato dell'arte

1.1. Una panoramica su storia e studi sullo skateboard: spazi, corpi, resistenze

Lo skateboard si fa canonicamente nascere durante gli anni Cinquanta in California. Frutto dell'esigenza stagionale di continuare a surfare anche quando le maree erano proibitive, è tuttavia opinione diffusa che sia impossibile stabilire una precisa data di nascita di questa pratica.

Lo skateboarding – e ancor prima lo skateboard come tecnologia – sorge come attività di strada praticata da giovani di varie classi sociali accomunati da una pulsione alla fuga o alla significazione della noia urbana. Tra i primi surfers, la monotonia del mare piatto li spinse a cercare un'alternative su ruote spostandosi sui lungomari californiani; tra i giovanissimi nord-americani, il tedio delle costrizioni familiari li invitò a trovare forme di svago alternative lungo le strade delle villette a schiera della nascente classe media (Jutra 1966). Pertanto, sia gli skateboard che le strutture su cui praticarlo si sono sviluppati in simbiosi con un'arte dell'arrangiarsi, con tecniche di auto-costruzione che nei decenni successivi verranno riassunte sotto la filosofia e l'etica della sigla DIY: Do-It-Yourself. È dunque impossibile, e piuttosto inutile ai fini di questo lavoro, ritornare archeologicamente al “primo skateboard” o al “primo skater” della storia. La natura ibrida dello skateboard – sin dall'inizio preso tra sport e tempo libero, e subito dopo tra mercato e auto-produzione – a differenza di altri sport, anche eterodossi (si veda il caso della *lucha libre* messicana in Levi 2008), ha invalidato ogni tentativo di stabilire una sua origine univoca. Anche tra gli studi di settore, non è raro imbattersi in voci contrastanti, che ipotizzano addirittura alcune prime avvisaglie di tavole con le rotelle agli inizi del XX secolo (Glenney 2023). Tuttavia, nonostante il rapporto di filiazione con il surf e la comune origine “fai-da-te”, esistono importanti discontinuità negli sviluppi tecnici della cultura materiale centrale delle due pratiche. Coerentemente con l'oggetto del mio lavoro, gli artefatti culturali materiali del surf e dello skateboard, gli scambi sociali alla base della loro produzione, evidenziano la distanza dei contesti

storico-culturali in cui le due pratiche si sviluppano, nonché i relativi discorsi fondativi. L'artigianalità comune tra tavole da surf e da skate ai rispettivi albori è infatti un fatto culturale quasi incomparabile. Testimonianze storiche attestano che le prime *papa he'e nalu* (tavole da surf) nella Polinesia precoloniale erano oggetti sacri, la cui produzione artigianale si accordava con un sapere locale dei mari e delle foreste, trasmesso a sua volta attraverso i canali tradizionali del *mo'oleo* (storie o canzoni che narravano delle navigazioni tra le isole dell'arcipelago) e del petroglifo. La storia delle tecniche produttive e delle caratteristiche materiali delle tavole da surf è una storia (più che centenaria) di incontri (post)coloniali nel triangolo Polinesia-California-Australia, fatta di prestiti, rimandi e appropriazioni senza soluzione di continuità (Gibson e Warren 2014). Anche quando il surf accoglie definitivamente i materiali sintetici moderni in California – quando il legno lascia il passo alle schiume di poliuretano espanso (materiale centrale anche negli sviluppi tecnici dello skateboard, Cap. 3.1.) – la produzione di tavole rimaneva un processo “informale, sperimentale e quasi completamente non-regolato [...] caratterizzata da una vita culturale costiera e da una produzione su piccola scala ‘da cortile’ in città sparse e piccoli insediamenti adiacenti a spiagge importanti” (Ibid.: 4). È a metà degli anni Sessanta, quando il surf diventa un simbolo di cultura dello svago nell'America del boom economico, che le tavole iniziano a essere prodotte su scala commerciale, spesso a fianco delle stesse fabbriche di poliuretano. Questo è anche il periodo in cui lo skateboard inizia a emergere come surrogato ‘profano’ del surf. Nonostante, come per le tavole da surf, anche quelle da skateboard rappresentano artefatti che eccedono il solo articolo sportivo, parlo di ‘profanità’ perché si tratta di una pratica che non ha mai potuto contare su una storia di fondazione originaria, esotica e autentica, tantomeno su un lento processo creativo dove tavole e atleti erano un insieme da coprodurre attraverso il dialogo prolungato tra questi ultimi e i colleghi ‘shapers’. Quando si parla di DIY per le tavole da skateboard si evoca invece uno scenario culturalmente disorganizzato, privo di un saper-fare sviluppato in simbiosi tra produttori e consumatori (o spesso entrambi), più vicino a esempi sparsi di giovani *bricoleurs* (Levi-Strauss 1966) che creativamente riassemblevano pezzi di beni di consumo per farne degli oggetti ludici. Il momento di primo riconoscimento, o sistematizzazione culturale dello skateboard coincide con la svolta industriale nella produzione di tavole da surf. Non a caso, i primi skateboard nascono come

esperimenti produttivi – e commerciali – all’interno delle già avviate fabbriche di tavole da surf. Essendo figlie – anagrafiche e culturali – dell’incipiente società dei consumi statunitense, dunque, la sacralità che nella storia ha ammantato gli oggetti dello skateboard era di un tipo secolare, mediata dai lessici del consumo e delle moderne culture popolari californiane (O’Connor 2020). Anche i pochi ‘legendari’ designer e produttori di tavole da skateboard (che torneranno nel capitolo quattro), nascono come imprenditori industriali e come tali rimangono nell’immaginario culturale collettivo: individui visionari e innovatori che si discostano dalla storia materiale del surf come “progressione collettiva di idee e influenze” (Gibson e Warren 2014: 24) trans-oceaniche e postcoloniali. La produzione commerciale, la fabbrica (prima di nicchia, poi globale) e il ‘genio’ individuale, sono i *topoi* nella storia degli artefatti dello skateboard, nonché nei suoi lasciti culturali attuali. Una simile comparazione attraverso la cultura materiale restituisce la discontinuità temporale e culturale tra due pratiche parenti ma figlie di luoghi, periodi e scambi sociali profondamente differenti. Tale similitudine è necessaria per dare conto delle strategie ‘successive’ con cui creare valore, vincoli sociali e senso di comunità attraverso gli oggetti dello skateboard. L’assenza di una dimensione artigiana, di forme sistematiche di customizzazione di tavole in dialogo con lo skater specifico, fanno sì che nel mio campo siano proprio i campi ‘profani’ della produzione industriale, dello scambio e della circolazione informale i canali con cui utilizzare le tavole come strumenti per fare e disfare comunità e con cui ‘agire’ nel proprio contesto culturale: la frontiera.

In generale, sia tra praticanti che tra studiosi, è quasi unanimemente riconosciuta l’esistenza di tre fasi – o ondate – nella storia dello skateboard. In questa prima parte di paragrafo, dopo aver ripercorso brevemente queste tre ‘ere’ a mo’ di contestualizzazione, voglio accennare a una dilatazione spazio-temporale delle stesse la cui argomentazione emergerà nei vari capitoli della tesi.

Il testo di riferimento che periodizza lo sviluppo dello skateboarding si intitola, non a caso, *The concrete wave* (Brooke 1999). Senza specificare le scelte di datazioni che aprono e chiudono ogni fase, Brooke situa la prima ondata nel periodo 1959-1965, quando lo skateboarding muove i suoi primi passi sui lungomari californiani come figlio minore del surf. Un periodo in cui le tavole erano spesso auto-costruite e usate per mezzi di trasporto o, tra i più audaci, per sfidare discese e slalom

improvvisati. La seconda fase è quella in cui – tra il 1965 e il 1980 – lo skateboarding comincia ad essere riconosciuto, negli Stati Uniti, come un ambito culturale autonomo fatto di spazi di pratica dedicati (i primi skateparks), di spinte verso la sua formalizzazione sportiva (le prime federazioni e competizioni), di un mercato specialistico (i primi brand storici come Vans, G&S e Logan) e di strumenti sempre più elaborati e misurati sulle esigenze tecnico-spaziali degli skaters. È la fase riconosciuta come la prima leggendaria età dell'oro dello skateboard. Gran parte del suo pantheon di riferimento e dei suoi miti risalgono a questo lasso di tempo, ormai ampiamente glorificato anche nei media (Peralta 2001, Ové 1978). È il periodo in cui si iniziano a mostrare più chiaramente le ambivalenze dello skateboarding: da una parte durante gli anni Settanta iniziano a nascere i primi marchi tecnici, i primi imprenditori e manager del settore, intenti a cooptare giovani scalmanati dalle strade verso le competizioni per farne piano piano degli sportivi redditizi. Dall'altra, in questo stesso periodo si verifica una delle più drammatiche siccità nello stato della California, che portò molti abitanti ad abbandonare le case in collina il cui “simbolo saturo di lusso” (Halberstam in Butz 2012: 14) erano le piscine private (US General Comptroller 1977). Tali vasche – dall'ideale superficie ricurva che riproduceva una sorta di ‘onda di cemento’ – vennero svuotate pressoché ovunque a Los Angeles e in pochi mesi divennero l'obiettivo delle spedizioni degli skaters che, violando la proprietà privata delle case del sogno americano, davano vita ad un nuovo stile e immaginario ribelle, indomito e fuori-legge che ha giocato un importante ruolo nel senso comune sullo skateboarding fino ai giorni nostri (Cantin-Brault 2019: 162; Buchetti e O'Connor 2024). La terza – ed ultima, secondo Brooke – fase, occupa gli ultimi due decenni del secolo, quando lo skateboarding ritorna (dopo il periodo di auge degli skateparks e la loro chiusura a tappeto in California) gradualmente ma inesorabilmente nelle strade, cambiando in stili e tecniche. È quando si rende un fenomeno non più esclusivamente statunitense e comincia ad entrare a pieno titolo tra i media che ne avrebbero fatto una vincente immagine di cultura popolare, metonimia degli Stati Uniti e della sua desiderabile cultura giovanile (Lutteri 2023). La periodizzazione di Brooke si interrompe qui, e non potrebbe essere altrimenti dato che scriveva nel 1999. Tuttavia, come spiegherò tra poco, è proprio sulla soglia del nuovo millennio che si ritrova, secondo me, il punto di flessione globale di tale pratica e che il ruolo di un luogo opaco nella storia ufficiale dello skateboard come

Tijuana torna protagonista. Inoltre, altro dato da sottolineare, quando si parla della seminale opera di Brooke è che molto poco spazio viene lasciato alla cronaca degli sconfinamenti dello skate oltre il nucleo statunitense.

Al netto di tale periodizzazione, si nota come nello stesso periodo in cui Brooke pubblica il suo libro ‘da amatori’, anche lo sguardo del mondo accademico comincia ad essere attratto da questa strana pratica di strada. Iain Borden, nel 1998, è il primo ad offrire degli spunti sull’interazione fisica e semantica tra skateboarders e architetture urbane. Partendo dalle teorie di Henri Lefebvre e dal suo approccio filosofico agli spazi quotidiani della città, Borden sostiene che skateboard e architettura “coinvolgono pensieri, oggetti e azioni spaziali e, attraverso questa interazione [...] possono essere visti come portatori l'uno della presenza dell'altro, una dialettica che istituisce il regno supplementare di uno spazio super-architettonico.” (Borden 1998: 111). Borden è tra i primi a riflettere sul rapporto tra spazi, corpi e tecnologie (tavole) notando come

“Attraverso tali movimenti gli skaters provocano una ricombinazione di corpo, tavole e terreno, producendo qualcosa di simulativo e originale allo stesso tempo; lo skateboard permette allo skater di simulare un'attività - quella del surf - e di avviarne una seconda - quella dello skateboarding” (Ibid.: 112).

Seppur tali prospettive di analisi sull’interazione simbolica spazi-corpi non coincidono con l’approccio del mio lavoro, le intuizioni di Borden sono imprescindibili e hanno dettato la linea degli studi sullo skateboard per i decenni a venire, influenzando definitivamente tutti i prodotti più recenti sul tema (Johnston 2016; Glenney 2023; Adan 2023; Wardhana e Ellisa 2023).

Nello stesso periodo, Beaky Beal si sofferma sul carattere resistenziale delle comunità di skaters del nord-est del Colorado, che improvvisano forme di pratica alternative all’ordine burocratico degli sport ufficiali contemporanei (Beal 1995). Nonostante la chiave di lettura oppositiva – dominio/resistenza – con cui tratta il fenomeno, l’approccio di Beal risalta (e ritorna fino ai dibattiti attuali) per un’acuta sensibilità alle relazioni di genere che si danno tra skateboarders e alle evidenti contraddizioni che pongono rispetto all’aura romanticamente anti-sistemica di questa cultura. Beal tratta lo skateboarding alternativamente come ‘cultura popolare’ e

‘subcultura’ e offre un’importante puntualizzazione sul primo concetto quando afferma che

“È più complessa di un semplice terreno di coltura della falsa coscienza o di un semplice spazio sociale separato in cui i gruppi subordinati possono esprimere i loro interessi. È invece indicativo di una cultura dinamica, che viene continuamente plasmata da interessi sia egemonici che contro egemonici” (Beal 1995: 253).

Per Beal, la vena resistenziale dello skateboarding emerge però nel modo in cui gli skaters si fanno carico delle relazioni, delle definizioni di ruoli e status scoraggiando la competizione e rifiutando esplicitamente l’egida delle federazioni sportive di settore.

Resistenze, spazi e genere sono dunque rimasti per molto tempo i topoi invariati quando si parla di tavole con le ruote. Spesso il terreno delle pratiche sportive formalizzate è stato interpretato come un’arena ideologica, in termini Adorniani, che minaccia di “reificare” (Cantin-Brault 2015) lo skateboarding, prestando attenzione ai processi sociali, ai discorsi e alle rappresentazioni che ne farebbero un prodotto culturale ‘indomito’ (Camoletto, Genova e Marcelli 2023). In tali analisi, si assiste a un paradossale fuoco incrociato tra paradigmi dove spesso le invettive contro la corruzione ‘sportiva’ (Kilberth e Schwier 2019; Lorr 2005; Lombard 2010) di una pratica di strada è argomentata con un altrettanto monolitica convinzione che si trattasse di una cultura di incontestabile alternativa in termini etnici (Brayton 2005), di genere (Pomerantz, Currie e Kelly 2004) e spaziali (Glenney 2024; Almada 2014). In sintesi: si usano paradigmi reificati sulle resistenze per parlare del rischio di reificazione sportiva dello skateboarding.

1.2. Skateboard e gioventù, una coppia obbligata?

La supposta resistenzialità che evocherebbe lo skateboarding e i relativi praticanti è un tema rimasto al centro delle produzioni accademiche dalla metà degli anni Novanta fino ai giorni nostri specialmente nel campo degli studi culturali e della sociologia della gioventù. Infatti, talvolta l’enfasi sulle resistenze insite in questa pratica è sorta spontanea, talaltra è stata spesso ispirata dal fatto che lo skateboard, nonostante molte e varie fonti dicano il contrario (O’Connor 2017), continua ad

essere considerata una cultura giovanile, anche quando a praticarla sono soggetti che non si riconoscono come tali (la stessa categoria di ‘gioventù’ raramente viene indagata in letteratura ed è invece assunta acriticamente secondo fattori anagrafici). In quest’ultimo caso, la tendenza di alcune discipline a trattare le culture giovanili come focolai resistenziali si è trasferita sullo studio dello skate.

Alla luce della generale tendenza degli studi, dell’immagine mediatica che ha portato alla globalizzazione dello skateboard e al senso comune che ne deriva, possiamo domandarci “in che modo lo skateboard prende vita come oggetto mediatico e come simbolo globale che coniuga con forza l’aura sfuggente della ‘giovinezza’ come una merce irresistibile a sé stante?” (Dixon 2016: 75).

La puntuale domanda di Dixon sintetizza il vero centro della relazione skateboarding-gioventù. Piuttosto che pensare lo skate come una cultura giovanile data – ricadendo in paradigmi identitari statici –, ha più senso domandarsi come lo skateboarding (come pratica e immaginario) attualizzi in specifici contesti un’idea sfuggente di gioventù oltre il solo dato anagrafico. La gioventù si può leggere come un bene consumabile – quindi appropriabile, cristallizzato in oggetti e rappresentazioni particolari – in un circuito di flussi globale (Dattatreya 2020). Secondo questa prospettiva possiamo ribaltare i termini del discorso e domandarci non perché lo skateboarding sia una cultura praticata da giovani, ma come lo skateboarding costruisca soggetti ‘giovani’ e accompagni processi di soggettivazione giovanile anche in individui anagraficamente adulti (O’Connor 2017). Ancora, lo skateboard ci permette di osservare come lo skateboarding veicoli un “immaginario globale giovane” (Dixon 2016: 75) che in contesti specifici come Tijuana serve a recuperare una gioventù (intesa in senso ‘occidentale’ come ozio, libertà dal lavoro, dalle costrizioni adulte) sottratta dalle contingenze di una vita precaria giocando con immaginari globali.

La tendenza generale allo studio della coppia skateboard-gioventù è figlia di un vizio diffuso nel senso comune e negli studi sociali sul posto dei giovani nella modernità. Quando a inizio del secolo scorso la categoria di ‘gioventù’ comincia a farsi spazio nei dibattiti pubblici viene dipinta come una tipologia trans-storica e trans-culturale, il frutto di immaginazioni popolari radicate in epoche specifiche. Il processo di costruzione delle convenzioni di comportamento sociale occidentali tra XVI e XVIII secolo, parallelo alla nascita della proprietà privata, ha trovato nei

giovani un contrappunto scandaloso su cui plasmarsi (Graeber 2007). Per lungo tempo, anche nelle scienze sociali e storiche i giovani rimangono dipinti entro “estremi mitici” (Blanch 1980: 103), come ‘altri’ mostruosi o auspicabili redentori delle derive della modernità. Le scienze sociali nel XX secolo hanno riscoperto un nuovo universo di gioventù con il finire della Seconda guerra mondiale e l’avvento della cosiddetta società dei consumi (Bucholtz 2002). Di nuovo però, talvolta molti paradigmi si sono mossi oscillando tra estremi che rievocavano un’immagine di gioventù di chiaro stampo occidentale e borghese. Alcuni paradigmi sociologici si sono formalizzati intorno a coppie concettuali intese come categorie autoevidenti nello studio dei gruppi giovanili quali devianza e violenza (Jankowsky 1991), resistenza e potere (Hall & Jefferson 1993), legge e vulnerabilità (Venkatesh e Kassimir 2006). Da parte sua l’antropologia ha iniziato ad occuparsi di giovani, ponendo al centro l’adolescenza come fase di vita liminale, transculturale, di estremo rilievo nei processi di incorporazione all’ordine culturale collettivo. I primi studi l’hanno osservata da una prospettiva ‘adulta’ che enfatizzasse gli scarti con le strutture formali della cultura (Mead 1928; Malinowski 1929). Studi successivi, che hanno indagato il rapporto tra giovani e direttrici della modernità capitalista (consumo, violenza neoliberale, Stato, produzione culturale, lavoro), hanno preso le distanze dai precedenti paradigmi sociologici e dagli studi culturali per orientarsi all’analisi dell’agentività giovanile (Pinheiro Machado & Scalco 2012), relativizzando il concetto stesso di gioventù (Durham 2000) secondo uno sguardo alle produzioni culturali e alle interazioni intra-giovanili (Burton 1997) di specifici contesti culturali (Kirkpatrick 1987; Martini 1996).

Dato che, per mole di produzione e longevità, la sociologia ha dominato il campo degli studi sulla gioventù per quasi tutto il XX secolo, la categoria ‘giovani’ è sempre rimasta associata a quella di ‘marginalità’, portando talvolta a declinazioni statiche di entrambi i concetti: marginalità anagrafica, nelle relazioni di potere, per tipo di produzioni culturali, per comportamenti sociali.

Quando all’inizio del nuovo millennio l’antropologia ha cominciato a interessarsi di gioventù lo ha fatto collocandola nel cosiddetto Sud Globale e, in generale, dipingendo i giovani come i soggetti più colpiti dalle promesse infrante del neoliberismo (Comaroff e Comaroff 2006), presi in una costante tensione tra desideri globali e incertezza di vita.

Tuttavia ‘incertezza, precarietà, incompletezza’ non sono affatto sinonimo di assoggettamento a condizioni o percezioni oggettive di marginalità. Anzi, proprio nello scarto tra immaginari e promesse infrante del neoliberismo contemporaneo da un lato, e risposte locali ai desideri che essi veicolano (Ibid) dall’altro, i giovani sono creativamente “centrali nella produzione globale contemporanea di cultura” (Weiss 2009: 110) e possono talvolta portarne a galla le ambiguità con inaspettata chiarezza. Il mio lavoro – che si occupa di una cultura popolare giovanile stereotipo dell’americanità in un contesto marginale agli Stati Uniti– sposa queste ultime posizioni circa l’osservazione dei giovani skaters di Tijuana; approccio che non sempre si ritrova negli studi sullo skateboarding.

L’associazione acritica skateboarding-giovani, soprattutto in contesti non occidentali, ha contribuito a una lettura del fenomeno secondo due assi interpretativi la cui consequenzialità non sempre è lineare: violenza e resistenza. Nel caso messicano – specialmente rispetto alla frontiera settentrionale – esiste una solida tradizione di studi sulle culture giovanili lette attraverso la lente dell’esclusione sociale e della violenza strutturale (Valenzuela 2018, 2023; Cruz e Nateras 2019). ‘Subculture’ tipicamente di frontiera – ovvero costruite nello scambio sociale (e migratorio) tra i messicani in transito attraverso il confine dalla seconda metà del XX secolo – sono spesso state lette come forme autonome, dal basso, di risposta resistenziale, o talvolta di risignificazione semiotica, dei regimi politici di violenza del confine.

Come per il caso dei *cholos* (Valenzuela 1988), anche nel caso dello skateboard – marginalmente trattato nel contesto della frontiera Messico-USA – i pochi contributi guardano gli skaters come abitanti eterodossi degli ambienti urbani, intenti a risignificarne gli interstizi, a decostruirne e ricostruirne le architetture per creare una coscienza critica all’ordine egemonico (Almada 2010). Spazi in cui – prendendo in prestito alcune riflessioni dall’antropologia dello sport – si permette un “un simulacro di libertà dove il proibito perde la sua assurdità in un processo di identificazione ragionevole. Le forme, le tecniche di costruzione, la consistenza dei pavimenti permettono di decifrarli” (Ibid.: 22). Ambienti di pratica e comunità sospesi, che rimangono eccezionali e funzionali talvolta a una fuga creativa dalle costrizioni familiari, statali, istituzionali del più ampio ambiente sociale.

1.3. Subcultura, sport, cultura popolare, scena. Alcuni concetti preliminari

“La resistenza al mainstream ‘percepita’ dalla classe media che è implicita in ‘Possessed to Skate’ [...] rende il gruppo culturale giovanile una ‘sottocultura’, cioè una formazione di persone il cui aspetto e le cui azioni deviano e differiscono dai valori normativi del loro ambiente e in particolare dalla cultura dominante degli adulti e dei genitori” (Butz 2012: 15)

Konstantin Butz apre così la sua ricerca sull’ ‘età dell’oro’ dello skateboard californiano: gli anni Ottanta, il periodo di massima ‘radicalizzazione’ dell’immagine dello skateboarder in relazione con gusti di consumo e scene musicali (l’hardcore punk) che emergevano in quel periodo sulla West Coast (la stessa aura culturale di cui si appropriano a Tijuana per ‘rivenderla’ agli USA, Cap.7).

Il presupposto di Butz ha le sue ragioni, dato che si tratta di uno studio sulle costruzioni di corporalità ‘ribelli’ nell’ambito del cosiddetto skate punk: uno spazio culturale (quasi sempre) giovanile dove pratica dello skateboard e suoni si sono fusi a tal punto da dare nome a un nuovo stile musicale, come d’altronde vent’anni prima era successo con la cosiddetta ‘musica surf’ (Lawler 2010). La sua ricerca si apre con una panoramica sui media (principalmente riviste e videotapes) che negli anni Ottanta hanno amplificato le gesta di strada degli skaters californiani organizzandole in una subcultura coerente e riconoscibile. Tuttavia, anche nei casi di insubordinazione più esibiti (si veda la rivista, ora marca internazionale, *Thrasher Magazine*, al centro del paragrafo 7.1. della mia etnografia), “questi materiali rappresentano sia la mercificazione dello skateboard come un ingranaggio all’interno della macchina degli sport d’azione, sia la voce fuori dal coro dalle trincee di una sottocultura politicamente impegnata” (Vivoni 2009: 134). Se questo vale per i media – il terreno di punta dei cultural studies e delle scuole che hanno coniato il concetto di subcultura (Hall e Jefferson 1993; Hebdige 1979) – a maggior ragione è problematico quando si parla di gruppi particolari oltre il Nord Globale e dei loro oggetti.

Il termine ‘subcultura’ rimane ambiguo non solo per la sua storia e per i relativi campi di applicazione, ma a mio avviso soprattutto perché è un termine al contempo potente e debole, evocativo e riduzionista, con grandi potenziali comparativi ma

etnocentrico. A questo proposito, molto raramente negli studi culturali si interrogano i partecipanti alle ricerche circa il loro accordo a rappresentarsi/nominarsi come ‘subcultura’. Novotny (2020) – sulla scia degli studi sulle gioventù arabe (Aly 2016) – nota che il concetto è spesso etero-imposto ma, nato com’è per lo studio di comunità giovanili occidentali, è criticamente utile per renderci conto delle “condizioni radicalmente diverse che affrontiamo quando applichiamo i concetti occidentali di subcultura al contesto della società prevalentemente araba” (Novotny 2002: 21). Inoltre, la sua genealogia esplicitamente ‘resistenziale’ negli studi la rende a mio avviso particolarmente fuorviante nel caso dello skateboard. In che modo ci aiuterebbe questa categoria per comprendere le logiche di pensiero collettivo degli skaters messicani che rivendicano un consumo e una produzione locale ‘indipendente’ e al contempo dimostrano reverenza per il mercato ufficiale? Che costruiscono estetiche, discorsi e gusti intorno a retoriche anti-sistemiche ma tendono con i desideri verso la cultura di massa statunitense? O che vogliono preservare i loro luoghi di pratica ma al contempo attrarvi i professionisti portavoci del mercato del nord? Il cosiddetto approccio ‘post-subculturale’ (Thornton 1995; Muggleton e Weinzierl 2003) parte proprio da tali contraddizioni che si sono rese gradualmente costituenti delle “tribù urbane” (Maffesoli 1996) contemporanee.

Alcune categorie di questa scuola più recente che derivano da, ma trascendono i, limiti delle subculture tradizionali, sono senz’altro utili e le utilizzerò nel corso del lavoro. In particolare, il concetto di “capitale subculturale” (Thornton 1995) rimane un riferimento prezioso per affrontare criticamente tutti quei saperi, conoscenze, relazioni segrete o esclusive centrali nella costruzione di status riconoscibile tra le culture giovanili.

Il concetto di subcultura ritorna spesso non solo in riferimento ai media ma anche quando si trattano comunità di skaters concrete (Almada 2014; Beal 1995; Dinces 2011). In questi casi però, la supposta posizione ‘deviante’ rispetto alla cultura mainstream (che necessita comunque di essere specificata) non risulta così lineare a uno sguardo approfondito. Un esempio (generico) è il fatto che il termine ‘skate-culture’ è stato accolto recentemente in letteratura e tra i praticanti ‘subculturali’ come esito delle pressioni commerciali dell’industria dello skateboard (Gazares 2023). Pertanto, parlare di subcultura/e per lo skateboard può aver senso, ma

necessita di essere calato nei contesti d'osservazione, affrontandolo come esso stesso una risorsa per posizionarsi e agire nel proprio contesto culturale.

È fuori da ogni dubbio che se dovessi descrivere un fenomeno come quello al centro del mio lavoro a un profano della tema, 'subcultura' sarebbe il termine più efficace, nonché sintetico. Da un punto di vista scientifico, però, il carattere chiuso di 'subcultura' riflette certi vizi dei tradizionali studi sociali sulla gioventù (paragrafo 1.2.). Perciò, ricorrerò a questa categoria di tanto in tanto, quando sarà utile in termini evocativi o per osservarla non come una categoria analitica, bensì come un campo di posizionamento e azione sociale dal basso.

Quando mi riferirò alle manifestazioni particolari, di frontiera, dello skateboarding a Tijuana, cercherò di utilizzare altre etichette – talvolta ugualmente problematiche o da spaccettare – come 'scena', 'crew' o più semplicemente 'comunità di pratiche'. Ricorrerò al termine subcultura (o controcultura) non tanto come categorie esplicative quanto come artifici retorici di auto-rappresentazione a cui ricorrono alcuni gruppi di skaters a Tijuana per presentarsi all'esterno, affermare la propria presenza nella strada e accedere a risorse materiali o simboliche.

Ha poco senso però speculare sui posizionamenti teorici intorno a una categoria specifica (meglio esemplificarli tramite l'uso), dato che lo skateboard è stato a lungo descritto secondo altri, e altrettanto critici, concetti. L'altro grande dominio – nei casi peggiori antinomico a 'subcultura' (Almada 2014) – usato negli studi è lo 'sport'; a maggior ragione dal 2021, quando a Tokio lo skateboard è stato ufficialmente riconosciuto dalla federazione olimpica. Tuttavia, anche in questo caso non sono mancate le domande su quali 'sfumature' di sport rappresentasse lo skate. Chi discute lo skateboard come sport lo fa partendo dalla sua comunanza con altre attività caratterizzate da un elemento di rischio ed esplosività; con quelle pratiche note come sport "estremi" o "d'azione" (Robinson 2015; Thorpe e Wheaton 2011; Rinehart 1998). Considerando che i primi sforzi sistematici per globalizzare lo skateboard come sport e come settore di mercato sono stati intrapresi dalla società statunitense ESPN nel 1995 nell'ambito degli X Games (il più grande evento di sport estremi al mondo), tali concettualizzazioni non sono infondate e vengono riattualizzati per esempio nei recenti campionati organizzati da multinazionali come Red Bull.

Come nel caso del surf, il concetto di "lifestyle sport", coniato da Wheaton (2004), ha acquisito una notevole diffusione e ha posizionato lo skateboard nel contesto della

più ampia proliferazione di pratiche sportive non ortodosse della metà del XX secolo. Si tratta di attività in cui l'enfasi sulla competizione cede il passo a un'attenzione all'esperienza e alla sfida dei limiti personali (Nardini 2022: 54). Questo aspetto, come vedremo nell'etnografia, ritorna anche tra chi interpreta la tavola come un veicolo per superarsi e mettersi costantemente alla prova relativamente ai limiti materiali del proprio contesto sociale. Schwier, ad esempio, utilizza "lifestyle sport" per descrivere lo skateboard come un fenomeno che è sia tangenziale che superiore agli sport convenzionali, che permea gli aspetti individuali profondi dei praticanti e consente loro di attingere a un immaginario subculturale-edonistico (2019) che dota di senso la vita degli skaters. Tuttavia, recentemente la categoria di lifestyle sport sembra essersi declinata principalmente verso quelle attività motorie praticabili anche al di fuori della formalizzazione sportiva che però ricercano un "reincanto" individuale attraverso il ritorno alla natura (Nardini 2022). La stessa Wheaton e colleghi (2019) si annovera recentemente in quella che nei *Leisure Studies* anglosassoni è stato definito una "svolta cromatica" (Britton et al. 2018; Buser et al. 2018; King & Dickinson 2022). Si tratta di una corrente che pone in risalto l'intrinseca relazione tra lifestyle sport, pratiche di moderno tempo libero e salubrità dei luoghi di pratica (i grandi spazi verdi o gli ambienti marini); luoghi appunto di 'reincanto' attraverso la pratica motoria rispetto alla perniciosità degli ambienti urbani. Lo skateboard difficilmente si confà a tale quadro che – secondo una variante socio-ecologica prefigurativa – assume per data l'intrinseca positività del contatto con la natura, riproducendo l'assunto ideologico del "great sport myth" già criticato da Coakley (2015). Gli skaters, seppur descrivano la propria attività sia come 'stile di vita' che come 'sport' o 'tempo libero', si muovono invece tra gli "spazi grigi" (concreti e simbolici) della città, "occupano luoghi dichiaratamente urbani, utilizzano spesso strade con fumi acri di automobili e costruiscono spazi DIY in aree urbane abbandonate tra macerie e rifiuti" (O'Connor 2024: 9). Il paragone più calzante per sottolineare affinità e divergenze dello skateboard rispetto alla letteratura recente sui lifestyle sports è, di nuovo, il surf. Oltre alla già analizzata differenza materiale tra una cultura classicamente 'artigianale' e marittima e una industriale e urbana, i surfisti australiani studiati da Dario Nardini parlano di "un'esperienza individuale, che risponde alle logiche del 'reincanto del mondo'" (2022: 41); un reincanto, tuttavia, del tutto terreno che, proprio grazie all'elemento acquatico, non ha bisogno

di alcun piano ‘invisibile’ né mistico. Una pratica dai codici culturali collettivi, ma raccontata come un’immersione – e una sfida – del tutto individuale nel ‘sublime’ dello spazio naturale. Gli skateboarders della frontiera condividono i discorsi individualistici tipici di questi lifestyle sports sul ‘vincere’ sé stessi, come quando Ricardo (18 anni, membro del collettivo Manos Sucias) mi spiegò con chiara determinazione: “*yo quiero ser PRO [professionista], esto quiero hacer en mi vida. Pero no compito con nadie, nomás con mi mismo. Quiero quebrar mis limites, quiero ser PRO, pero PRO para mí mismo*”. Tuttavia, più complicato è quel rapporto di “reciprocità” con lo spazio (marittimo) e “competitività” tra cui oscillano sempre i surfisti australiani considerati da Nardini. Lo spazio della città – specialmente della frontiera – è un luogo ben poco idealizzabile, raccontato spesso come un groviglio di insidie tra cui lo skateboard – come pratica e ambito di relazioni – aiuta a districarsi. Proprio questa condizione di rischio e impurità – nel senso Douglasiano (1969) dei termini – porta gli skateboarders a enfatizzare (almeno nei discorsi) una retorica della collaborazione e del nomadismo collettivo come scappatoia alle minacce urbane. Tali narrazioni – comunque attraversate da forme di competizione costanti e sottili, soprattutto in un contesto di frontiera con il luogo da cui provengono i campioni della disciplina – stanno alla base del valore che tra skateboarders si dà per esempio al gruppo, alla crew, a quella che i miei interlocutori chiamano più spesso *familia* e che altri giovani locali talvolta chiamano *marca*. Lo spazio urbano – insidioso, controllato, inquinato – è quindi stimolo alla collaborazione ed è solo insieme che è possibile solcarlo da nomadi sulla tavola senza sentirsi schiacciati sotto il suo peso. All’interno di tale collaborazione – particolare dello skateboard tra i lifestyle sport, e di altre attività urbane non sportive come, per esempio, i graffiti – abita ovviamente l’edonismo, che usa la tela della città per mettersi in mostra e farsi promotori di sé stessi (singoli o crew) tra pari. La competitività è dunque ‘calmierata’ tra singole attraverso strumenti di adesione comunitaria (crew, collettivi, *familias*) ma talvolta silenziosamente enfatizzata tra gli stessi gruppi, soprattutto se provenienti da città differenti, se non addirittura da *el otro lado*. Sempre seguendo l’interessante spunto sollevato da Nardini tra reciprocità e competizione rispetto a spazi e soggetti di pratica, si nota tuttavia che nonostante la sua natura ‘corrotta’ e terrena, anche lo spazio urbano funge da contrappunto, o da filtro per la reciprocità tra skaters. Come mi ripeté più volte Tio Paky “*a mí nunca nadie me ha patrocinado, siempre me*

patrocinó la calle”, quando deve spiegarmi perché, oggi, spesso dona le tavole che ‘contrabbanda’ a qualche giovane skater di strada, come è successo a lui a suo tempo. La *calle*, a Tijuana, è un infinito serbatoio di risorse materiali per fare skate e, di conseguenza, per ritagliarsi una cornice d’azione collettiva con cui intervenire sul proprio contesto culturale. La *calle* è insidiosa, ma se attraversata con scaltrezza offre grandi opportunità che, soprattutto raggiunta una certa autonomia di vita, devono sempre essere ‘restituite’ a chi la vive dal basso. Come amano dire gli skaters del laboratorio Manos Sucias “*todo lo que sé la calle se me lo enseño*” e, di conseguenza, tutti gli interventi culturali che producono (strutture da skate DIY, eventi ludici, redistribuzione di oggetti tecnici) devono sempre essere *para la calle*, ovvero per chi viva (per) la strada.

A mio avviso l’aspetto interessante di questa categoria di sport contemporanei sta negli apparenti opposti che riesce a tenere insieme, precisamente lo sport come cultura che passa per i corpi e il movimento (Carter 2011; Fanoli 2022) e lifestyle modelli di pratiche e rappresentazioni con cui i soggetti comunicano adesioni e distinzioni identitarie (Berzano e Genova 2011). Parlare di immaginario (o risorse) subculturale *ed* edonistico apre al contrasto tra stretto senso del collettivo e costante investimento su sé stesso, sul proprio corpo e soggettività che ho ritrovato spesso tra gli skaters di Tijuana. Questi ultimi parlano dello skateboarding al contempo come un *deporte* [sport], un *estilo de vida* [stile di vita], un *entretenimiento* [intrattenimento], una *unión* [unione], come *arte* e addirittura come una *defensa* [difesa], personale o collettiva. Tra questi estremi tra cui nessuno è mai in grado di scegliere definitivamente si giocano le tensioni tra istituzionalizzazione di una serie di attività motorie (convenzionalmente ‘sport’) e una pratica permeante ogni aspetto della vita (collettiva e individuale) da cui derivare risposte creative alle urgenze poste dal mondo in cui si vive (convenzionalmente ‘gioco’).

Il concetto di “lifestyle sport” tenta di restituire anche su tali coesistenze tra estremi. Tuttavia, considerare gioco e sport come due poli opposti in un crescendo di istituzionalizzazione rischia di dipingere entrambi in termini mitici secondo coppie ideologiche e inverosimili: collettivismo-individualismo, condivisione-competizione, creatività-burocrazia, indomita spontaneità-valori positivi formalizzati. “Il grande mito dello sport” rientra in questo quadro, in cui lo sport formalizzato è visto come “inerentemente buono” (Coakley, 2015) rispetto alle forme

dal basso di pratica fisica collettiva. Tale dicotomia è avanzata anche da chi promuove una prospettiva opposta, in favore del gioco/giocare come “modalità d’azione” (Hamayon, 2016) diffusa, creativa, come modo antiburocratica di testare quello che sappiamo sul mondo misurata sullo sport come istituzione sociale (Carter, 2011). Tuttavia, un oggetto di frontiera come lo skateboard (mai del tutto assorbito dalle categorie sportive) in un contesto di frontiera può aprire spunti sulle tensioni e le confusioni interne ad ognuno dei due estremi. Ci pone di fronte alla domanda ‘a chi interessa definire lo skateboarding’ e ci mostra come queste stesse categorie – quando adottiamo uno sguardo dal basso – possano rappresentare un’arena di tattiche e di agency per autorappresentarsi e accedere a risorse particolari, come si possa giocare anche all’interno dei canoni sportivi o come le forme apparentemente più disinteressate di skateboarding-come-gioco siano marcate da rigide regole.

Al netto di tali tentativi di categorizzazione, tutte le voci menzionano più o meno marcatamente l’elusività dello skateboarding rispetto a qualsiasi cappello concettuale. Questi interrogativi – per niente ‘unici’ del mio oggetto di studio – ammettono pacificamente che una definizione unanime di questa pratica forse non può esistere. Quindi, tanto vale penetrare queste contraddizioni, e prenderle come la base per analizzare il fenomeno non tanto a partire da (o interrogandosi su) categorie ma una forma culturale legata a un contesto specifico

Glenney e Mull (2018) propongono un approccio ecologico originale per far progredire lo studio della dualità dello skateboarding come sport *e* stile di vita sovversivo, scomponendo la nozione di Wheaton. Secondo questa analisi, sia la concezione che la pratica dello skateboarding sarebbero "antitetico alle competizioni governate dalle regole richieste dagli sport" (Glenney e Mull 2018: 5). Tuttavia, allo stesso tempo, forme di competizione disparate sono comuni tra gli skater di tutto il mondo, che spesso condividono alcune caratteristiche dell'agonismo sportivo. Tra coloro che hanno riflettuto sullo stato incongruo dello skateboarding, Vivoni offre un'argomentazione ben strutturata e convincente sul "divario incommensurabile tra le pratiche dal basso impegnate nell'invasione di proprietà privata, nel vagabondaggio e nel deturpamento [da una parte] e le immagini dei media globali, il merchandising e i mega-eventi spettacolari [dall'altra]" (2009: 130). Entrambi riportano al centro della discussione lo scarto che ovunque si ritrova quando ci si

sofferma a pensare all'attività di uno skater. Uno scarto che in estrema sintesi si potrebbe dire tra lo skateboard come cultura globale, prodotta su scala di massa, e come pratica locale, fatta di piccole comunità vissute, in cui i materiali e i simboli del primo livello vengono rielaborati in culture dal basso. Tale scarto, che dà forma ad addomesticamenti locali di una cultura globale, si rinviene in ogni livello di cultura che attraversa lo skateboard: oggetti, media, tecniche del corpo, linguaggi e patrimonio. Il mio caso di studio, per posizione geografica e per le condizioni infrastrutturali di Tijuana nell'industria dello skateboarding globale, si pone esattamente sulla sottile soglia tra questi due livelli. È per questo che tra le molte, valide, categorizzazioni che si possono dare dello skateboarding, nel mio caso ritengo quella di 'cultura popolare' e di 'scena' particolarmente adatte per parlare rispettivamente del livello globale su cui transita questa cultura e di quello locale (tutt'altro che indipendente ed ermetico) in cui è praticata a Tijuana.

Data la tangenza con la California, il concetto di scena è particolarmente esplicativo. Esso è spesso adottato dagli stessi skaters locali per riferirsi allo skate della Baja California, per restituire il loro sentimento di marginalità rispetto agli Stati Uniti e ai repertori di cultura popolare che evocano. Dal mio punto di vista, inoltre, il concetto di scena fornisce un'euristica non solo per dare conto delle specificità locali di Tijuana, ma anche per ricordare in ogni momento le fitte interdipendenze che la legano materialmente allo skateboarding commerciale californiano. Il termine 'scena' nasce e continua ad essere utilizzato principalmente per descrivere comunità di gusti e pratiche nel campo della musica.

Si può osservare come il termine "scena" venga utilizzato sia da studiosi che nel linguaggio comune degli attori per descrivere gli avventori di un locale notturno, cogliendo la vivacità delle relazioni, lo scambio di idee, gusti e beni che emergono al suo interno. Allo stesso modo, è comune riferirsi a una "scena" nel contesto di una rete globale di comunità che condividono un particolare genere musicale o cultura artistica. Shank (1994) declina il concetto nei contesti metropolitani ad alta produttività culturale, caratterizzati dalla costruzione di comunità e dalla condivisione dell'intimità all'interno degli spazi urbani, privilegiando uno sguardo sulle micro-relazioni. Questo rende la nozione adatta ad essere indagata etnograficamente con attenzione alle pratiche quotidiane, agli affetti e alle economie emotive. Quella che Will Straw (2006) chiama la "scivolosità elusiva" (252) –

l'attributo che rende una scena inconcepibile in termini di un singolo fenomeno, bensì come un network di luoghi, persone e pratiche – tiene insieme le realtà, i soggetti, le infrastrutture e i relativi immaginari che – direttamente o meno – concorrono al contempo a creare una cultura locale e globale dello skateboarding. Infine, anche per descrivere le relazioni diseguali e spesso opache tra avamposti di frontiera, si è spesso ricorso a tale strumento concettuale “per esaminare come le relazioni diseguali tra le città di confine, nel quadro dei flussi culturali globali, si riflettano in modo unico anche nelle forme locali di espressione culturale ” (Darroch 2015: 302).

Parlare di scena rispetto allo skateboard alla frontiera – oltre all'uso che si fa del termine per parlare di Tijuana – mi aiuta a far emergere un'immagine delle interdipendenze tra i due lati tramite la cultura materiale dello skate. In termini strettamente culturali ‘scena’ dà la misura di come lo skateboarding Tijuana non potrebbe esistere nelle sue forme attuali senza la vicinanza con San Diego e i materiali che la sua industria produce. Parallelamente, l'asse San Diego-Los Angeles-San Francisco su cui si sviluppa tutta la cultura (materiale e non) dello skateboard, perderebbe di centralità se non potesse contare su Tijuana come riserva produttiva. La nozione stessa di "scena" è in grado di descrivere i margini di interdipendenza tra le due e di rompere l'immagine essenzialista della California come patria autonoma e incantata dello skateboarding. San Diego appare come uno dei "cluster di attività altamente locali che danno unità a pratiche disperse in tutto il mondo " (Straw 2006: 248), in questo senso sembra a prima vista irriducibile alla scena skate emergente a Tijuana, confermando che le varie scene possono e devono essere distinte "d'accordo con le loro localizzazioni" (Straw 2004: 412).

Guardare al sud del confine serve a ricordare che l'esistenza di ‘scene’ non si basa solo sulla posizione geografica, ma anche sul "genere di produzione culturale che dà loro coerenza [...] o sull'attività sociale vagamente definita attorno alla quale si svolgono” (Ibid.). Così, attraverso lo skateboard, osserviamo come “le scene, come le merci, circolano in modi che possono portarle in alcune città piuttosto che in altre” (Blum 2003: 166) e che le condizioni di queste relazioni possono essere decifrate attraverso le merci stesse come ricettacoli di socialità e significato. Gli skateboard illustrano una stretta interdipendenza tra i due poli, nonostante le configurazioni apparentemente irriducibili delle "scene" di Tijuana e San Diego.

Come ho detto poc'anzi, quando si guarda allo skateboarding statunitense da Tijuana – soprattutto tra i più giovani, che per la maggior parte non possono attraversare il muro – lo si dipinge come una cultura indistinta, uniforme, fatta di possibilità di carriera, successo e di personaggi/brand al limite del mito.

Questo non succede solo tra chi fa skate. Mi è capitato più e più volte di essere fermato per strada camminando con la tavola sottobraccio credendo per il mio aspetto *guëro* [bianco] che fossi un campione statunitense. Spesso nei taxi collettivi su cui mi muovevo per le *colonias* della città la mia tavola ha aperto lunghe discussioni in cui perfetti sconosciuti non-skaters mi citavano i nomi e le gesta memorabili di skaters professionisti come Tony Hawk, la sua mega-rampa portata a Tijuana nel 1998 per uno spot commerciale, i luoghi canonici dello skateboarding statunitense.

Tutti questi elementi fanno dello skate (non tanto come pratica ma come ambito di gusto, consumo e stile) un'immagine di cultura popolare importata. Al pari del gangsta rap della West Coast (i cui volti di punta sono dipinti insieme a quelli dei narcotraffickanti messicani su tele in vendita nei mercati di strada); di immagini di cultura manga che riempiono le vetrine di negozi, barbieri, caffetterie e uffici; delle squadre di baseball californiane come 'Los Padres' (San Diego) o i 'Dodgers' (Los Angeles) presenti sui vestiti di chiunque a Tijuana; così anche lo skateboarding è un ambito di consumo e pratica generalmente riconoscibile (soprattutto dai giovani) che evoca una fantasia dell'altrove. Le tavole (a prescindere dalla qualità) si trovano in skate-shop specializzati, sedi di collettivi di strada, negozi turistici e mercati informali. Le marche della cosiddetta industria dello skate, al pari delle marche statunitensi e delle squadre sportive di punta, fanno parte del vestiario comune sia per stile che per reperibilità. I nomi e i luoghi dello skate statunitense sono come detto di dominio pubblico grazie ai media (a Tijuana è sempre stato possibile ricevere canali radio e tv statunitensi, inclusi MTV e ESPN che hanno fatto dello skate un cavallo di battaglia negli anni Novanta e Duemila). Così, al pari del surf sulla costa delle Baja California, si può parlare dello skateboarding e delle immagini che lo veicolano come di una cultura popolare nelle città della stessa regione.

Lo skateboard si è affermato come cultura popolare negli Stati Uniti da due decenni (Willing e Shearer 2016; Kemp 2024). Ma anche localmente esso evoca fantasie transnazionali (Dixon 2016) ed è assorbito e risignificato in termini 'popolari' perché 'dal basso'. Popolare sia per l'estrema diffusione tra i giovani di

classe media e bassa della popolazione¹⁰, sia perché come repertorio di simboli e pratiche che evocano desideri, fantasie, investimenti emotivi proiettati sempre verso il futuro e verso l'altrove. Popolare infine, come accennato nell'introduzione, perché costruita sui residui che, dall'alto dell'industria ufficiale, 'cadono' letteralmente a Tijuana (Gramsci 1975). Proprio la disponibilità di oggetti residuali del mercato statunitense, l'autopercezione di marginalità e le oggettive condizioni di disuguaglianza rispetto ai propri simili angloamericani, fanno dello skateboarding a Tijuana un potente campo di immaginazione, di possibilità e di conseguenza generano la proliferazione di numerosi progetti, collettivi, proto-brand che giocano con questi lessici di cultura ufficiale.

Così lo skateboarding rientra in quei fenomeni di incontro quotidiano con capi di abbigliamento, gadget, adesivi, customizzazioni per auto e taxi che riportano le iniziali di iconiche città californiane (SD, LA, SF) che definiscono quella che Weiss (2009) definisce una "partecipazione attraverso l'esclusione" (127), veicolata attraverso pratiche di consumo tramite le quali mettere in scena assemblaggi locali di modernità (Miller 1994). Nel caso dello skate ciò è ancora più radicale, dato che ci si trova a pochi passi dall'unica patria globale riconosciuta di questa cultura. Allo stesso modo consumare le immagini, e più spesso gli oggetti, dello skateboarding è un modo per giovani e meno giovani di partecipare a, e talvolta intervenire in, un mondo globale e moderno seppur da una posizione riconosciuta di relativa esclusione e immobilità. I conflitti, le fantasie e le addomesticazioni locali dello skateboarding sono dunque frutto di interventi 'popolari' su una cultura popolare – prodotta su scale di massa – statunitense.

Lo skateboard non nasce però come cultura popolare, ma si fa gradualmente tale seguendo tappe consecutive di crescente globalizzazione secondo media, oggetti e immaginari dagli Stati Uniti, irradiandosi in tutto il mondo.

1.4. Globalizzazione di una cultura, provincializzazione dello sguardo. Un passo oltre la California

¹⁰ È statisticamente impossibile offrire un censimento di quanti giovani pratichino lo skateboarding a Tijuana, sia per la loro dispersione sia per i criteri di misurazione (possedere uno skate è sufficiente per rientrare tra gli skaters?) ma verosimilmente questo si aggira sull'ordine di grandezza delle migliaia (se non sfiorando la decina di...).

Il periodo tra la metà degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila ha rappresentato l'ultima (ad oggi) tappa di significativa globalizzazione dello skateboarding; seguita solo dalla sua inclusione nei giochi olimpici nel 2020. Riprenderò l'aspetto infrastrutturale di questo momento in relazione alla mia area di studio all'inizio del capitolo 3. È il momento in cui prima di tutto lo skateboarding diventa globalmente riconoscibile, perdendo il suo legame esclusivo con la California e incarnando una "visione esportata dello stile di vita americano" (Dixon 2016: 76). Dagli anni Dieci del nuovo millennio, lo skateboarding si è diffuso pressoché ovunque come sinonimo globale di gioventù e americanità. Nonostante esso rimanga indissolubilmente ancorato all'aura californiana originaria, emergono ovunque mercati e culture locali di skaters che fanno volgere l'interesse dell'industria statunitense oltre i suoi confini (Sedo 2010).

Tuttavia, quest'aura, già in circolo da un paio di decenni, è stata ampiamente assorbita e contaminata in contesti locali sparsi tra tutti i continenti, assumendo caratteri propri a volte difficilmente riconducibili al modello originario. In questo quadro globalizzato "l'America permane come luogo della fantasia, forse non in modo egemonico come un tempo, ma ora, svincolata dal capitalismo semiotico, le sue arcane storie giovanili assumono un nuovo valore mediato" (Dixon 2016: 82). È da questo momento che si osserva una deviazione degli interessi di ricerca verso i luoghi 'marginali' in cui questa pratica sta incrociando la vita di sempre più giovani.

In termini quantitativi, non sono molti i lavori accademici che hanno guardato allo skateboarding fuori dai confini delle città del Nord, in particolar modo dagli Stati Uniti. Va però rilevata una graduale tendenza che credo abbia rinvigorito le prospettive e gli interrogativi sulla materia, le ripercorrerò avvicinandomi a quelle che secondo me hanno il merito di affinare un'osservazione sempre più densa e culturalmente situata sullo skateboarding.

Sophie Friedel (2015), nell'ambito dei Peace Studies (campo in cui il già citato "great sport myth" [Coakley 2015] ha proliferato), ha fatto ricerca sulle comunità di skaters afgane. Con approccio simile, ma declinato più sul versante dei Performance Studies, Dani Abulhawal (2020) come parte del suo impegno nell'ONG SkatePal ha svolto una ricerca sulla complessa relazione tra genere, uso performativo (o giocoso) dei corpi e skateboarding in Palestina. Questi primi due esempi si inseriscono in una

recente vulgata nata negli Stati Uniti, volta ad indagare le relazioni tra cultura dello skateboarding e cambiamento sociale positivo *anche*, ma non solo, in luoghi del Sud del mondo secondo vettori di genere, etnia e abilità (Williams 2020; Willing e Pappalardo 2023; Thorpe e Chawanksy 2016; Pomerantz, et al. 2004; Brayton 2005). I lavori elencati hanno il merito di riportare l'attenzione sui dislivelli di potere che attraversano pressoché ovunque l'accesso, la pratica e la socialità dello skateboarding. Tuttavia, per l'urgenza di produrre impatto e immediate politiche positive, viene messo in secondo piano uno sguardo di profondità sulle contraddizioni in cui tali scarti prendono forma, senza lasciare spazio alla critica della posizione del ricercatore, dei paradigmi accolti, e soprattutto delle specificità culturali del caso.

Novotny (2020) osserva il caso della Giordania e ne deriva rilevanti spunti per relativizzare l'applicazione dell'etichetta 'subcultura' fuori dai suoi luoghi di conio occidentali. Nota come, nonostante la sua commercializzazione, lo skateboarding e le spinte all'imprenditorialità giovanile che innesca rimangano evocati dalle immagini mitiche degli anni Ottanta, che si sono diffuse come repertori di cultura popolare in tutto il mondo. Proprio questi simboli trovano un paesaggio di problematica coesistenza con i codici religiosi arabi e al contempo sono spunti per creare una comunità – o meglio una scena – transnazionale che prescinda talvolta dal movimento fisico di persone: un transnazionalismo sorretto da immaginari e da sentimenti di intimità con repertori di cultura popolare distanti, prima che da movimenti migratori (Vertvotec 2009; Wise e Velayutham 2017 in Novotny 2020).

Tramite un'etnografia dei contenuti digitali prodotti dagli skaters, Duncan McDuie-Ra dedica un libro allo studio estensivo della relazione tra skateboarders asiatici e spazi urbani. Il focus sulla città ricalca molti lavori classici (a partire da Borden, attualizzandolo), ma la cifra originale è l'attenzione agli spazi, non solo fisici, di desiderio che catalizzano l'attività e gli immaginari di professionisti e semplici appassionati locali. Questo è uno dei rari lavori che si propone di postulare i regimi di mobilità (materiali e simbolici) che sorgono intorno allo skateboarding e soprattutto con uno sguardo dal Sud che, con Appadurai (2007), consideri i centrali scarti di scala tra questi regimi. Lo "skater gaze" (McDuie-Ra 2021: 22) è il tipo di prospettiva emica con cui interpretare gli 'scapes' fisici e mediatici prodotti dagli skateboarders, in circolazione tra differenti scale di mobilità globale. Esso "disegna

un modo di vedere il paesaggio insieme a passatempi moderni e delinquenziali come lo skateboard e alle identità, al consumismo e al sapere che vi si accompagnano” (Ibid.).

I paesaggi, le immagini desiderabili, le produzioni culturali che gli skateboarders asiatici producono esistono dunque all’intersezione tra i significati plurali e contrastanti che lo skateboarding incorpora: delinquenza, consumo, spazio identitario e campo di conoscenza specifica. Dal punto di vista etnografico, sempre con un focus sulla cultura visuale, Sander Hölsgens (2021) ricostruisce in un lungo lavoro di campo la relazione che i giovani sud-coreani sviluppano con l’auto-percezione di marginalità, con le pressioni sociali nazionali e con le aspettative morali del confucianesimo attraverso lo skateboarding. La pratica e la produzione culturale collettiva ispirata da una cultura popolare diventano il vettore per re-immaginare gli spazi locali, tendere all’altrove, creare comunità di cura e formulare critiche sociali. Il lavoro di Hölsgen è forse ad oggi l’unico che sposa una vera sensibilità antropologica e una rigorosa metodologia etnografica. McDuie-Ra, riprendendo lo “skater eye” di Borden, postula lo ‘skater-gaze’ come prospettiva culturale con cui guardare al mondo, ma il suo spettro di applicazione è continentale, così come la sua principale fonte: i video di skate, commerciali o autoprodotti. Hölsgen parte invece dal domandarsi come questo sguardo dia vita a una pratica situata dello skateboarding, che nel suo caso interagisce, riproduce e si oppone ai modelli politico-sociali di Seoul. Non solo è uno dei pochi a concentrarsi sulle specificità di una particolare cultura dello skateboarding – non solo in relazione ai modelli globali che attraverso i microcontesti, ma anche alle caratteristiche uniche della sua città d’osservazione e dei suoi confini – ma lo fa riabilitando il “valore del fare-ricerca-con e del fare-con un piccolo gruppo di skaters, rispetto all’aspirazione di delineare l’essenza dello skateboarding” (Hölsgen 2021: 20); postura piuttosto rara negli studi di settore.

Con taglio meno marcatamente etnografico, anche Paul O’Connor, nel suo innovativo libro di sociologia delle religioni *Skateboarding and Religion* (2020), centra l’analisi su alcuni casi etnografici raccolti durante gli anni spesi tra le comunità di giovani musulmani di Hong Kong. In questo caso però – ampliando la ricca letteratura su sport e spiritualità (Taylor 2007; Cusak e Digance 2009; Woodbine 2016) – si tratta piuttosto di efficaci contrappunti che sostengono un’ampia analisi

sulle relazioni tra liturgie, ritualità e pellegrinaggi legati alla pratica, alle estetiche, alle immagini di consumo e al pantheon popolare dello skateboarding; tutte giocate nel dialogo tra immaginari e incorporazione.

Seppur non svolga ricerca sul campo in termini tradizionali, Tim Sedo (2010) in un breve capitolo offre uno sguardo sulla cultura dello skateboarding cinese degli ultimi trent'anni. L'approccio di Sedo è unico sia per la lucida critica ad un romanticismo tipico, ma taciuto, nello skateboarding – i discorsi e le pratiche coloniali perpetrati dall'industria e dai pro-skaters, l'enfasi incantata posta su spazi, resistenze e ribellione prefigurativa – sia per le connessioni che rinviene tra movimenti economici dell'industria e opache conseguenze sociali nei luoghi dove essa produce i suoi beni. Come nel caso di Tijuana, anche in Cina una cultura marginale (per accesso ai beni e numero di praticanti) dello skateboarding esisteva sin dagli anni Ottanta, nutrita principalmente dai media. Tuttavia, come nel mio caso, la sua ascesa coincide con le prime delocalizzazioni della produzione di tavole in Cina da parte del brand-simbolo 'Powell Peralta'.

Ancora in Asia, diversi lavori si concentrano sulle immagini e i desideri di americanità tra i giovani skaters giapponesi (Dixon 2016; Glauser 2013), di nuovo sulle loro produzioni visuali (Dixon 2011), sulle sfide che Hong Kong pone alla centralità statunitense (O'Connor 2016, 2018, 2019) o, ancora, sulle spinte resistenziali che la cultura dello skate mostra in Nepal (Pincince 2016) e ad Hanoi (Jacques 2016).

Nel quadrante latino-americano sono apparsi, e stanno apparendo, sparuti lavori di ricerca sulla cultura dello skateboard. Le due già citate tesi di Almada Flores (2010, 2014) sono state a lungo le uniche a osservare tale cultura a Tijuana con uno sguardo più interno alla città che relazionale all'altro lato del confine. Proprio durante la scrittura di questa tesi, invece, è stato discusso il lavoro di Enriquez de la Selva (2024) che analizza proprio le prassi spaziali degli skaters di Ensenada (100 chilometri a sud di Tijuana).

Interessante è il lavoro di Escalante (2016) che concentrandosi sull'area metropolitana di Monterrey (Nuevo Leon, Mexico) – una delle poche altre città globali della frontiera nord (insieme a Ciudad Juárez) –, studia gli addomesticamenti dei codici transnazionali dello skateboarding tra i giovani

“come gruppo che genera un proprio stile di vita e che con le proprie pratiche dimostra di essere organizzato all'interno dei propri tratti culturali, in modo tale da inserirsi nell'economia della società attraverso l'economia informale” (10-11).

Il lavoro di Escalante intercetta tendenze al centro della mia etnografia condividendo un'attenzione alle relazioni tra skaters, consumo, informalità e 'pirateria'.

Per citare solo alcuni altri esempi, sempre in Messico diverse ricerche si sono interessate allo studio fenomenologico e semiotico dei nuovi sport urbani (Varela, et al. 2021). In uno studio sulla città di Xalapa (Veracruz), González Molhúa (2019) riconosce che:

“In Messico questa pratica giovanile è stata introdotta alla fine degli anni Settanta attraverso il confine tra Tijuana e San Diego [...] due fattori hanno influenzato questa pratica giovanile a Tijuana: 1) la vendita di skateboard usati che venivano offerti a prezzi molto bassi nei mercati ambulanti, e 2) la presenza della *maquiladora* Worker Wood, la più importante azienda di produzione di skateboard.” (160)

In Argentina Jorge Saraví (2007, 2017) offre qualche spunto per pensare la relazione tra tempo libero, spazio urbano e uso dei corpi tra i giovani riflettendo sulle intersezioni tra categorie spesso poco indagate – ma centrali nelle esperienze dei giovani skaters – come 'ozio', 'noia' e relazione con gli sport informali. A Porto Alegre (Brasile) Sandri (2023) analizza il riuso di un vecchio viadotto cittadino da parte dei giovani locali – anche skaters – come spazio alternativo di comunicazione che ampli le prospettive dei progetti di rigenerazione urbana.

Anche in Colombia, dove lo skateboarding vive una rilevante diffusione giovanile, alcune ricerche (per lo più di taglio architettonico) hanno esplorato le relazioni 'sovversive' tra skaters e spazi urbani (Cortázar 2015, Piñeros 2019). Infine, un'interessante tendenza recente e ancora poco studiata è la contaminazione che si sta dando in contesti latinoamericani tra pratica dello skateboarding e repertori indigeni tradizionali.

In Bolivia, a partire da Cochabamba nel 2019, un nutrito gruppo di giovani donne di discendenza indigena hanno dato vita a un collettivo di skaters femminile che fa

di questo mezzo di cultura popolare ‘americano’ un veicolo per un ritorno alle radici tradizionali. Dalla combinazione tra lingua Aymara, Quechua e inglese prende nome il progetto *ImillaSkate*, le cui partecipanti fanno uso di indumenti indigeni come le *polleras* locali¹¹, recuperano le acconciature tradizionali e le combinano a discorsi intersezionali tra genere, autorappresentazione indigena e diritto alla città. *ImillaSkate* non ha ancora ricevuto spazi di analisi o osservazione scientifica. Chi ne ha restituito la storia sono state le stesse partecipanti e alcuni interessanti progetti di fotoreportage come quello di Luisa Dörr¹² (2022). Tuttavia, questo caso è esemplificativo di una tendenza ormai globale all’assorbimento di questa cultura popolare simbolo di americanità, gioventù e modernità all’interno dei codici tradizionali – talvolta indigeni – locali.

2. Frontiere, infrastrutture e cultura materiale. Il caso di Tijuana

2.1. Gli studi sulle frontiere attraverso infrastrutture e cultura materiale. Una prospettiva antropologica.

Even though most social scientists would prefer to call ‘social’ a homogeneous thing, it’s perfectly acceptable to designate by the same word a trail of associations between heterogeneous elements.

Latour (2005: 5).

Bruno Latour inserisce questa frase nell’introduzione del suo *Reassembling the social. An introduction to the Actor-Network Theory* (2005). Ritengo che la sua enorme proposta di riformulazione della sociologia – e del sociale – a partire dalle interrelazioni tra persone, oggetti, tecnologie e materiali sia nel piccolo della mia ricerca etnografia un passo orientativo utile. Questo per due motivi molto generali.

¹¹ *Pollera*: gonna tipica dell’area Bolivia-Perù-Ecuador-Colombia (tra le altre). Importata dall’Andalusia nel periodo coloniale, è celebrata nella cultura popolare latino-americana come un elemento rappresentativo del folklore. Si veda tra gli innumerevoli esempi la celeberrima canzone di cumbia *La Pollera Colora* di Juan Madera Castro e Wilson Choperena (1960), resa poi internazionale da La Sonora Dinamita.

¹² Per una panoramica sulle varie pubblicazioni di Dörr su *Imilla Skateboards* si veda il suo sito: <https://luisadorr.com/>

In primis, per pensare il sociale non come qualcosa di nascosto dietro altri regimi di relazioni, né come una lente da applicare ad essi, ma come una rete di associazioni già data da cui possono, o non possono, formarsi aggregazioni tra soggetti, una prospettiva già discussa dai padri dell'antropologia sociale (Radcliffe-Brown 1965) ma aggiornata da Latour al nostro presente tecnologico. Conseguentemente, dato che si tratta di aggregazioni in costante movimento, di flessibili relazioni tra soggetti animati e non, come essi possono avere o non avere successo nel creare un assemblaggio sociale, così come ricercatori si può facilmente riuscire o fallire nel ripercorrerne le articolazioni. Tale prospettiva, oltre a ricordarmi molti momenti trascorsi sul campo, credo che sia utile per mettere pacificamente a nudo i limiti del fare etnografia tra sistemi sociali complessi.

Secondo Latour tutto è sociale, senza bisogno di 'scoprirlo'. Ma il sociale è il punto di partenza, ciò che va spiegato, non il punto d'arrivo, la spiegazione nascosta dietro altri regimi di realtà 'non-sociali'. Se ciò che siamo abituati a considerare sociale è fatto di associazioni, legami, consequenzialità che spesso appaiono non-sociali, allora dobbiamo ripartire guardando con occhio diverso alle vite delle creazioni materiali (e non) che ci circondano e che consideriamo inerti.

Onde evitare fraintendimenti, non mi ritengo un seguace della Actor Network Theory postulata da Latour (tantomeno sarei in grado di maneggiarla con rigore), ma credo che le sue siano premesse generali coerenti per iniziare a parlare (socialmente, anche se alla luce di quanto appena detto non andrebbe specificato) di infrastrutture, ovvero per accogliere l'invito di Latour a viaggiare "wherever new heterogeneous associations are made" (2005: 8). Questo mi consentirà poi di volgermi alle zone di frontiera, dove le infrastrutture appaiono particolarmente 'nude' nelle relazioni sociali a cui danno vita, e infine di restringere lo sguardo a quelle utili ai fini di questo studio: le infrastrutture che mettono in circolazione alcuni oggetti di cultura materiale, le tavole da skateboard. Tutto ciò sarà propedeutico ad avvicinarci gradualmente alle tracce lasciate da un mondo di infrastrutture interconnesse a Tijuana, gli unici indizi per rendere intellegibili nuove e vecchie associazioni.

2.1.1. Infrastrutture e vita sociale

Con il termine 'infrastruttura' siamo soliti pensare a degli impianti tecnici – talvolta concentrati in un unico luogo, talvolta connettivi tra luoghi diversi – per lo

svolgimento di un'attività economica, logistica, di servizi, produttiva o comunicativa. Come suggerisce l'etimologia, esse si presenterebbero come agglomerati connettivi che rendono esecutivi gli impianti strutturali posti più in alto, quei regni meno 'materiali' dove siamo soliti pensare si muova il politico, l'economico e l'ideologico. In tal senso, la spiegazione etimologico-lessicale¹³ riprende involontariamente una gerarchia di operatività e distribuzione del significato sociale squisitamente marxista dove l'*infra* sembra rappresentare un ponte tra l'ordine portante della struttura e quello indotto, subordinato, della sovrastruttura.

Siamo chiaramente di fronte a una concezione a dir poco limitante, dove la gerarchia tra piani di 'spessore' sociale non ci permette di indagare a fondo quanto di culturale sia intrinseco a queste reti.

Il concetto di infrastruttura fa il suo ingresso in antropologia proprio attraverso il marxismo francese che per primo si impegna a declinarlo – in coppia con “sovrastruttura” – come una differenza di funzioni sociali (Godelier 1978, Harris 1968) contro i più ortodossi che vi vedevano una stratificazione di istituzioni specifiche (Althusser et al. 1965). L'unità di misura rimane sempre la sovrastruttura di conio marxista che – seppur non intesa gerarchicamente – fa da contrappunto ad infrastrutture culturali specifiche (parentela, relazioni religiose o politiche) lette come funzioni sociali che mediano e intervengono nelle relazioni di produzione.

Per riorientare lo sguardo verso quell'ampia gamma di significati e relazioni sociali incarnati in sistemi e oggetti considerati inermi Larkin intende le infrastrutture come “reti costruite che facilitano il flusso di beni, persone o idee e ne consentono lo scambio nello spazio” (2013: 328). Si tratta di interventi (spesso progettati da Stati, aziende o entità sovranazionali) che rivendicano per sé un mero status tecnico, spesso legato in termini essenzialisti a narrazioni pubbliche di sviluppo, civiltà e crescita. Il lavoro accademico sulla vita sociale delle infrastrutture (Pinzur 2021) è gradualmente proliferato negli ultimi decenni, aiutando a comprendere la diversità potenzialmente illimitata di tale categoria. Il campo di studio è ampio. Il termine infrastruttura è in uso per descrivere le conseguenze sociali dei progetti di riscaldamento domestico occidentali (Fennell 2011), i fraintendimenti culturali all'indomani della costruzione

¹³ A titolo esemplificativo, si veda la definizione di “infrastruttura” nell'Enciclopedia Treccani: “In generale (in contrapp. a *sovrastruttura* [enfasi originale]), struttura o complesso di elementi che costituiscono la base di sostegno o comunque la parte sottostante di altre strutture” (<https://www.treccani.it/vocabolario/infrastruttura/>)

di nuove reti stradali (Harvey 2010; Dalakoglou 2017) o le reti che rendono consumabili nuovi media nel Sud del mondo (Larkin 2008; Sundaram 2010). Tuttavia, sempre con Larkin, ciò che accomuna una gamma tanto differente di impianti tecnico-sociali è il loro ruolo di “materia che permette il movimento di altra materia”, in virtù del quale le infrastrutture possono essere pensate ontologicamente sia come “cose, che la relazione tra le cose stesse” (2013: 329).

Tale ambivalenza apre allo studio delle infrastrutture sia nella loro forma di ‘statiche’ creazioni umane, sia nel loro ruolo principale di connettori tra creazioni, soggetti, saperi, immaginari e materiali. Essendo spesso progettate da organismi statali, e altrettanto spesso realizzate o imposte secondo asimmetrie di potere, ogni infrastruttura è intrisa di poetiche e politiche che diventano un’arena di definizione dei significati sociali di tali sistemi. Von Shnitzler (2008) e Anand (2011) esaminano i modi in cui gli approvvigionamenti idrici e le condutture siano supporti per tradurre il significato di ‘modernità’ a livello locale, mostrando come le tecnologie operino ovunque in un sistema a più livelli che coinvolge processi economici, burocratici e circolatori, conditi con lessici culturali locali e spazi di contestazione politica. Collier (2011), con approccio foucaultiano, si concentra sulla pratica della governabilità e su ciò che si cela dietro la presunta neutralità della fornitura di elettricità nell'ex URSS. In questo generale scarto tra poetiche ‘dall’alto’ e ‘dal basso’ – tutte gravitanti intorno a differenti significati di modernità e al loro contatto con contesti locali – stanno le irriducibili posture di interazione culturale dei soggetti con le infrastrutture. Come spiegherò a fondo nel capitolo 5, attraverso questi sbalzi di significato attribuiti alle infrastrutture si possono rileggere tutte le galassie di interazioni eterodosse con tali impianti che, soprattutto nel Sud Globale, vengono etichettate come pirateria, informalità, mercato nero, grigio etc.

Così come le arterie stradali e i materiali di cui sono costruite rappresentano incursioni di progresso connettendo avamposti produttivi, di consumo o informazione e aprono a immaginari (entusiasmanti, terribili o incerti) di modernità, anche uno stabilimento produttivo può essere considerato sotto questo quadro infrastrutturale. Todorov (1994) analizza sotto questa lente gli scarti tra effettività e immaginario negli impianti di produzione sovietici degli anni Ottanta. Nonostante il loro reale tasso produttivo fosse marginale poco prima del crollo del muro, le fabbriche sovietiche sopravvivano grazie al potere politico che rappresentavano e alla

possibilità di avvicinare i cittadini allo Stato. In questo senso, le fabbriche trattate da Todorov erano adibite a produrre significati simbolici prima ancora che merci. Fuori dal particolare contesto statal-ideologico sovietico (Humphrey 2005), anche a Tijuana le fabbriche di tavole da skateboard – comprese nel sistema delle *maquiladoras* – sono dipinte dallo Stato messicano come promettenti regni di progresso, simbolo della buona diplomazia con gli USA e di uno sviluppo che segnerebbe l'unicità della frontiera rispetto al centro del paese. Similmente ma con presupposti culturali contrastanti, anche nell'immaginazione dei giovani skaters tali impianti evocano orizzonti di modernità in virtù della connessione che richiamano con gli Stati Uniti nell'intricato intreccio tra discorsi e oggetti.

Credo infine che rispetto al generale modello-fabbrica le *maquiladoras* – snodi di processamento di materiali che transitano per varie parti del globo, spazi talvolta di incontro fisico tra soggetti appartenenti a contesti irriducibili – rappresentino un caso ancora più coerente di infrastruttura pensata secondo il movimento, la relazionalità e l'interdipendenza di oggetti, persone e immaginari. Non è un caso che questo modello produttivo sia sorto in luogo di frontiera, tant'è che ripercorrere la storia dell'*industria maquiladora* nel nord del Messico è una delle prospettive con cui ritracciare la storia dell'evoluzione del confine.

2.1.2. Infrastrutture di frontiera o le frontiere come infrastrutture?

Il concetto e gli studi sulle infrastrutture trovano negli ambiti di frontiera ampi campi d'applicazione, dal momento che la dimensione che da sempre richiama maggiormente le attenzioni di ricerca in queste zone è la mobilità. Ancora una volta, l'archetipo più immediato che rappresenti la connivenza di staticità fisica delle infrastrutture di confine e dinamicità di movimento è la strada (Dalakoglou 2017). La strada è la creazione umana più esemplificativa in questo senso ma, come lo stesso Dalakoglou sostiene, le proprietà archetipiche delle strade “il loro senso di *roadness*” (Ibid.: xii), si estendono ben oltre la singola categoria includendo vari network che costituiscono trame di mobilità e immobilità umana, commerciale ed ecologica. Riguardo alle *borderlands* contemporanee asiatiche, Konrad & Szary si ispirano al modello della strada per sostenere che “il potenziamento delle infrastrutture estese, lo sviluppo economico, la vitalità culturale e il posizionamento politico giocano tutti

un ruolo nel ridimensionamento e nella riarticolazione dello spazio di confine e nella formazione di spazi coesistenti di eccezione e integrazione” (2023: 170).

Numerosi studi trattano di confini, in termini generali, secondo la categoria di infrastruttura. In questi casi però i confini non sono delle aree in cui rinvenire e studiare particolari configurazioni tecnico-sociali che si possano dire infrastrutturali. Il concetto è piuttosto usato come categoria generale per descrivere la totalità di questi contesti: le frontiere *sono* infrastrutture, piuttosto che contesti privilegiati punteggiati da infrastrutture. Una posizione troppo astratta per uno studio approfondito delle conseguenze culturali, delle micro-pratiche e relazioni cangianti che si danno in funzione di determinati network di frontiera. Dijstbloem legge le zone di transito internazionali europee come le configurazioni fisiche dell’intersezione tra Stato, tecnologie e politiche di controllo (2021). Con il termine *Border Infrastructures* (ibid: 4) definisce l’esito di questa sinergia di forze politiche e strumenti esecutivi che, a livello continentale, hanno inaugurato una nuova era di governo, meccanismi di circolazione, esclusione e solidarietà. La proposta apre due livelli di confronto critico, entrambi generali ma rispettivamente riferiti al piano delle infrastrutture e a quello dei confini.

In quanto al primo, studi multidisciplinari hanno trattato le infrastrutture come sistemi di interconnessione che autorizzano il movimento di persone e informazioni nello spazio e nel tempo. Tali quadri teorici hanno favorito analisi spesso su larga scala (Bijker 1987, Hughes 1993) dei network comunicativi e delle forze tecnopolitiche che, imponendosi monopolisticamente sulle altre, creano infrastrutture univoche, individuabili e dai portati politicamente preoccupanti. Seppur di questi approcci abbia beneficiato anche l’antropologia, l’enfasi è stata posta più sulla predeterminazione politico-ideologica di questi agglomerati tecnici che sulle forme quotidiane di interazione con esse. È questo il caso di Collier (2011) il cui interesse per le tecnopolitiche lo porta a non interessarsi dell’ “infrastruttura in sé, ma in quello che ci dicono sulle pratiche di governo” (Larkin 2013: 331).

In secondo luogo, quando simili schemi vengono applicati a scenari di frontiera, la convergenza d’analisi sembra quasi spontanea data la mole di ricerche sociali che vedono nei confini tardocapitalisti la somma di modelli di governo necropolitici contemporanei (Valencia 2010; Kahn et al. 2023). La paradossale conseguenza della combinazione tra un approccio esclusivamente tecnopolitico alle infrastrutture e

un'applicazione di quest'ultima nozione alle frontiere come spazi di controllo, violenza e potere comporta non solo una riduzione delle possibilità in cui mobilitare il concetto di infrastruttura ma rischia anche, come lo stesso Dijstebloem ammette, di sfociare in un "Borderism" [che] implica che tutti i confini, le politiche che riguardano la mobilità o la circolazione e i meccanismi di esclusione sono visti come confini di qualche tipo." (2021: 6). Contro una simile deriva di Borderism potremmo invertire i termini del discorso. Ossia, invece di rinvenire frontiere ovunque vi sia un'infrastruttura attraverso la quale si determinano diseguaglianze, potremmo partire dalle infrastrutture che concretamente esistono nelle zone di frontiera – dalle fabbriche alle catene che sostengono le economie informali locali, dai servizi di base ai media – e indagare come si modelli un'esperienza o immaginario della frontiera tra chi è preso in questi network.

Nel caso della frontiera Messico-Stati Uniti, la proposta di Sandoval (2012) si muove in questa direzione con sensibilità antropologica. La sua etnografia riporta il piano della discussione sulle infrastrutture intorno alle configurazioni pragmatiche, quotidiane, che legano soggetti, beni, spazi, affetti e informazioni nella zona di frontiera Monterrey-San Antonio. Sandoval postula il concetto di "infrastruttura *transfronteriza*" a partire dalle esperienze quotidiane di chi – mosso da urgenze che intersecano l'economico, il familiare e l'emotivo – assembla dal basso risorse fisiche, tecnologiche e istituzionali (in modo contingente e accidentale) per far fronte alle esigenze di attraversamento fisico o mediato della frontiera.

In questo quadro le infrastrutture sono assemblaggi contestuali di elementi presi sia da sistemi di connessione formali (merci, servizi, mezzi di trasporto, informazioni ufficiali) sia da preesistenti relazioni autonome locali (parentele, affetti, economie morali etc.). Una prospettiva piuttosto diversa dall'idea dei confini-infrastrutture come macro-emanazioni delle politiche di controllo statuali, oggetto al massimo di resistenze da parte di movimenti politici organizzati.

Quest'ultima dimensione è senz'altro presente in tutti i limiti nazionali contemporanei e drammaticamente incidente sulle vite delle persone che li abitano. Tuttavia, parlare antropologicamente di infrastrutture permette di indagare le condizioni di convivenza con le tecnopolitiche nonché i riassemblaggi dal basso dei repertori ufficiali in reti improvvisate che connettono organicamente istituzioni, individui, oggetti e immaginari.

Nel mio lavoro, tenterò di sfuggire al rischio di Borderism citato, indagando come e quanto nelle *maquiladoras* – le infrastrutture-simbolo della frontiera nord messicana – si determinino esperienze e immaginari ‘di frontiera’ o ‘sulla frontiera’ sia da parte di chi a vario titolo vi lavora, sia da parte di chi è un consumatore locale e informale dei loro prodotti e dei simboli associati. A partire da questo quadro interno ad un’infrastruttura ufficiale, indagherò come si costruiscano dal basso e in maniera dialogica con esse delle infrastrutture informali – tra gli skaters tijuanensi e chi ne maneggia la cultura materiale – che si sviluppano intorno e a partire dalle *maquiladoras*. Sottolineando così come i due livelli (formale-informale, transnazionale-locale, industriale-subculturale) siano molto più interdipendenti di quanto le narrazioni ufficiali dicano e come ognuno tragga di volta in volta spunto dall’altro per riprodursi e riadattarsi ai cambiamenti del contesto.

In questo schema emerge una configurazione plurale di ‘infrastruttura’ coerente con la storia e le recenti critiche di generalismo che questo concetto ha attratto in antropologia (Buier 2023). ‘Infrastruttura’ fatica ad essere definita in generale e sembra invece più coerente se pensata in relazione a soggetti, comunità e urgenze specifiche. L’infrastruttura di frontiera può così essere al contempo rigida e flessibile, burocratica o basata sull’assistenza, può essere un limite e/o una piattaforma che apre a nuovi orizzonti materiali o immaginati. La frontiera fisica è così un’infrastruttura – come suggerito dalla tecnopolitica – fatta di checkpoint, di organi di polizia armati, di efficienti sistemi di sorveglianza biometrica, di norme ferree per regolare il movimento di beni a favore del lato Nord e del muro di confine più iconico del mondo. Allo stesso tempo però, anche le tattiche transfrontaliere o interne alle città di confine per evadere questi limiti sono delle complesse infrastrutture dal variabile assemblaggio quotidiano. I due piani non sono affatto antitetici ma anzi profondamente interrelati, e solo tramite una simile prospettiva si può tornare a parlare (con Larkin [2013]) degli scarti tra (e interni a) le politiche e le poetiche cristallizzate in specifiche infrastrutture.

Sandoval (2012) divide le infrastrutture di frontiera in due grandi categorie (al loro interno comunque frastagliate e in costante contaminazione tra loro). Da una parte infrastrutture burocratizzate che funzionano secondo

“regole il cui rispetto è normato da istituzioni con potere politico ed economico, legalmente e amministrativamente formalizzate, che, a loro volta, possono avere organi con la funzione di controllare queste infrastrutture” (Sandoval 2012: 34)

Dall'altra infrastrutture “sociali” – che potremmo anche definire informali o contingenti dal momento che anche le prime, basandosi su assemblaggi di “attanti” (Latour 2005) e sui meccanismi della burocrazia statale, rimangono squisitamente sociali seppur alienanti (Graeber 2015) – che si basano su “reti di relazioni spesso molto disperse e diverse nel loro funzionamento, con regole determinate e che non hanno bisogno di essere espressamente riconosciute da alcuna istituzione burocratica” (Sandoval 2012: 35).

Il mio caso di studio mostra come entrambi i livelli siano attraversati e sorretti da dense connessioni interpersonali, nonostante si tenda a pensare le infrastrutture ‘burocratizzate’ (come una *maquiladora*) come spazi di sublimazione delle relazioni umane. Lo scarto apparente tra un’industria ‘burocratizzata’ globale dello skateboarding e una scena locale tijuanense basata sull’informalità, viene a momenti colmato quando letto secondo una lente infrastrutturale che si interroghi sui margini di contaminazione, tensione e ispirazione tra i due diversi regimi di relazioni sociali. Se si può ipotizzare l’esistenza di un’ecologia di frontiera attraverso la cultura popolare dello skateboarding tra Tijuana e San Diego – che in termini culturali si può dire ‘scena’ – è proprio in virtù di queste interdipendenze.

La bibliografia sulle reti di mobilità informale di oggetti o persone attraverso le frontiere internazionali fa spesso ricorso al concetto di infrastruttura. La letteratura sulle migrazioni internazionali parla di “infrastrutture sociali” (Hernández-León 2008) nel caso di reti attraverso le quali oggetti, persone e informazioni creano un circuito ininterrotto che collega i due lati della frontiera nel caso messicano-statunitense (Massey et al. 1991). Tali impieghi del concetto sono utili ma tanto generici quanto quelli già accennati che vi ricorrono per dipingere l’interesse delle relazioni di immobilità delle frontiere. Ci dicono qualcosa sul perché si mantiene la mobilità delle persone in transito alla frontiera, ma sono poco esplicative su come le relazioni tra soggetti, oggetti, informazioni si materializzino in specifici cammini, istituzioni o economie; ancora meno sui via-vai tra materiale e immateriale, animato e inanimato, in cui i significati alla base di tali movimenti si definiscono.

Il concetto di infrastruttura negli studi sulle migrazioni è spesso limitato al movimento fisico delle persone in transito, motivo per il quale esso coincide nelle ricerche con concetti dai caratteri esclusivamente spaziali. Pries (2001) ad esempio conia la nozione di “spazio sociale transfronterizo” per dar conto dei movimenti e delle reti che li autorizzano alla frontiera, includendo anche oggetti sociali, pratiche quotidiane, strutture simboliche che sorreggono le vite mobili dei migranti. Rimangono tuttavia fuori dal quadro tutti quei flussi che non riguardano direttamente la migrazione di persone.

In tutte queste applicazioni il concetto di infrastruttura è sempre subordinato al movimento di persone. Nei casi migliori ritorna la circolazione di altri regimi di significati o repertori, ma sempre e solo se relazionati direttamente ai movimenti umani (Velasco 2008) e, in ogni caso, il focus non è mai sui contenuti sociali insiti negli apparati tecnici o inanimati che catalizzano l'azione umana.

2.2. La linea e la cultura materiale: attraversare confini fisici, rappresentare frontiere simboliche

2.2.1. Oggetti in movimento

L'infrastruttura fisica al centro del mio lavoro – la cui presenza, in gradi diversi, giustifica le differenti prospettive con cui guardo allo skateboarding e alla sua cultura materiale lungo la frontiera – è la fabbrica. Una fabbrica che però merita delle precisazioni. Come anticipato si tratta infatti di un particolare tipo di fabbrica di confine. Una fabbrica che produce beni di consumo in serie, le cui tappe dalla stretta fabbricazione al consumo diretto sono estremamente più brevi rispetto ad altri beni tipici delle *maquiladoras* (si pensi ai componenti elettronici o meccanici per auto, un settore storico della frontiera, di cui si fa un consumo indiretto attraverso l'uso dell'assemblaggio-automobile o dell'assemblaggio-apparecchio elettronico). Infine, si tratta di una fabbrica che produce gli oggetti focali di una cultura popolare tipica dell'altro lato della frontiera, che continua ad avere in California i propri centri di immaginario e i relativi fulcri direzionali (sportivi, economici, mediatici).

Tratto quindi di infrastrutture che producono, muovono e (informalmente) creano un sistema di approvvigionamento intorno a una data cultura materiale: le tavole da skateboard. Ho cercato di osservare nelle varie tappe della ricerca questi oggetti come

il dominio in cui si articola il valore sociale al crocevia tra materiale e immateriale nella cultura dello skateboarding di frontiera. A questo fine, tali beni e i relativi movimenti devono essere pensati come portatori di significati sia simbolici che materiali, dove la soglia tra i due spesso è più arbitraria di quanto si pensi. Considerare tali oggetti nella loro materialità, nei loro movimenti fisici intorno e attraverso la frontiera; e al contempo come ricettacoli di significazione, oggetto di simbolizzazione e con-fusione con i soggetti che vi vengono a contatto a vario titolo. Solo attraverso questo doppio sguardo è possibile ricostruire una rappresentazione credibile di un fenomeno di frontiera infuso di cultura popolare come è lo skateboard in questa zona del mondo.

Le frontiere internazionali sono quotidianamente attraversate da oggetti, il cui numero assoluto credo di poter dire (nonostante non abbia dati consistenti alla mano) superi di gran lunga quello delle persone. Non è un caso che uno dei mantra che ci siamo abituati ad ascoltare quando si parla di ‘svolte’ del neoliberismo tardocapitalista è proprio “frontiere chiuse al traffico umano, frontiere aperte al traffico di merce”. Sia questo slogan che parlare di “svolte” nette sono due generalizzazioni che però, come per tutti gli stereotipi, possono dirci qualcosa sulle realtà sociali che astraggono.

Per quanto riguarda il movimento di oggetti *attraverso* (e non intorno) alla frontiera Messico-USA, l’antropologia delle migrazioni ha aperto la strada allo studio dei beni che fisicamente accompagnano i migranti in transito e ancora più spesso vengono abbandonati lungo il cammino. Jason de León è l’esponente più noto di tale vulgata, aperta dalla sua opera *The land of open graves: living and dying on the migrant trail* (2015). È chiaro come simili lavori si discostino dal mio caso per almeno due motivi: 1. Per un focus sugli oggetti come materiali dotati di parola solo per denunciare la violenza dei regimi necropolitici delle frontiere internazionali che si scaricano sulle vite in transito 2. Per considerare i percorsi degli oggetti inscindibili da quelli delle persone che ne sono portatrici.

Il primo punto è di carattere teorico e continuando nella lettura emergerà da sola la distanza del mio posizionamento. Il secondo è invece più ambiguo, perché il concetto di *trail* è stato formulato appena prima dell’uscita del lavoro di De León come termine per restituire la complessità sociotecnica del movimento globale dei beni attraverso *anche* frontiere internazionali. Caroline Knowles (2014) dedica la sua

opera a ritracciare le reti sociali e materiali attraverso cui un'oggetto triviale quanto una tavola da skateboard si muove tra circuiti globali: le infradito flip-flop. Esse “risalgono alle piantagioni hawaiane [...] Negli anni '50 hanno fatto la loro comparsa nella cultura californiana delle spiagge e dei surfisti, per poi farsi strada lungo le coste del Messico e del Sud America”. (Knowles, 2014: 25). Non posso negare che certe analogie con le tavole da skateboard abbiano da subito destato la mia attenzione: anche queste ultime, come derivati delle tavole da surf, hanno antenati Hawaiani, arrivano in California seguendo i flussi post-bellici e si adattano alla strada scendendo gradualmente lungo le coste occidentali dell'America Latina (in primis in Messico) con ‘solo’ una trentina d’anni di ritardo sui flip flop.

Al netto di questa coincidenza, è però il concetto di *trail* a rendersi utile per leggere il mio caso di studio. Sposando la proposta di Kopytoff di seguire le biografie culturali degli oggetti con l’attenzione di Daniel Miller al consumo dei beni triviali della cultura di massa, Knowles adotta il concetto come una chiave euristica che non si arresti alla catalogazione delle tappe biografiche dei suoi oggetti quotidiani ma che ne rifletta la relazionalità per dischiudere topografie a volte sommerse tra il locale e il transnazionale.

Nella proposta emerge però la distanza con un uso comune (morale) di ‘trail’ come chiave per svelare le origini degli oggetti che consumiamo quotidianamente secondo un “imperativo a smascherare l'asse (semplificato) Nord globale (consumo) - Sud globale (produzione) e di concentrarsi sulla giustizia sociale globale: questi percorsi mostrano che i salari, le condizioni di lavoro e i termini del commercio non sono chiaramente ‘equi’.” (Ibid.: 5).

Che la distribuzione dei compiti di produzione e consumo delle tavole da skateboard a cavallo della frontiera California-Messico si basi sulle relazioni di dominio che storicamente hanno plasmato il confine è un dato che mi sento di dare per pacifico. Lo considero alla stregua di una premessa che penso sia comprensibile già a questo punto, prima ancora di ricostruire lo sviluppo storico delle *maquiladoras* come infrastruttura di frontiera e dello skateboarding come cultura globale. Propongo un esempio che approfondirò nel paragrafo 4.2. Approcciarsi solo con imperativo morale alle esperienze dei giovani skaters messicani impiegati nelle *maquiladoras* di tavole comporterebbe una riduzione dei processi sociali di creazione di questi artefatti al solo momento formale del lavoro salariato, rifiutando di osservare invece

le vite di queste persone come profondamente imbricate nei *trails* degli oggetti prima, durante e dopo il turno in fabbrica. Parlare di tali soggetti come semplici lavoratori escluderebbe il complesso di rapporti che essi sviluppano con gli oggetti che maneggiano e li relegherebbe a priori in un ruolo di vittime (per di più decretato da me ricercatore). Preferisco accogliere l'invito di Knowles e seguire a partire dagli spazi produttivi le tracce che tali oggetti disegnano intorno a e attraverso il confine rivelando e connettendo città, periferie remote, frontiere sovrapposte, immaginari e spazi di vita e quotidiani.

2.2.2. *Frontiere e cultura materiale*

Come nel caso appena menzionato delle infrastrutture, quando si parla di frontiere e cultura materiale gli studi sulle migrazioni – e ancora più marcatamente i Border Studies – fanno da apripista, seguiti da studi etno-archeologici su frontiere e patrimonio culturale il cui interesse rispetto al mio caso è limitato. Jensen (2013), a ragione, sottolinea una doppia tendenza che investe l'antropologia e gli studi sulle frontiere contemporanei che chiama in causa – criticamente – un'attenzione per le relazioni oggetti-soggetti.

Assistiamo a una doppia tendenza nel panorama antropologico degli ultimi decenni: da una parte “gli studi interessati all'antropologia delle frontiere cercano di denaturalizzare la nozione di confine come cosa”, dall'altra vediamo una recente torsione dell'antropologia verso gli oggetti e la cultura materiale contemporanea, una tendenza che Jensen definisce con il termine omologante *thingism* (Jensen, 2013: 23-24) (in cui include dalle scuole anglosassoni sul consumo di massa, all'antropologia francese sulla cultura materiale passando per la fenomenologia di Ingold e le riflessioni della svolta ontologica).

Glissando sul carattere morale e generalizzante di *thingism*, le due tendenze evidenziate da Jensen esistono. D'altronde, tutti gli sforzi dei Border Studies – a partire dal concetto stesso di *borderland* – hanno teso negli ultimi trent'anni a dimostrare che dietro ogni reificazione (spesso materiale) delle frontiere ci sono individui, corpi, geografie emozionali e un'irriducibile *agency* umana.

Evitando di scavare nelle implicazioni filosofiche del *thingism* (viene prima l'*agency* degli oggetti o l'*agency* dei soggetti?) Jensen solleva però una domanda centrale: “*come, quando, a chi e in che misura* certe cose si concretizzano come

confini nel tempo” (Jensen, 2013: 26 [enfasi in originale]). Se partiamo da questa domanda, possiamo però ribaltare la supposta frizione di Jensen e osservarla da una prospettiva diametralmente opposta. Le scienze sociali attente alle borderlands si sono spese negli ultimi decenni per defeticizzarne i caratteri fisico-materiali, indagando come ambienti, infrastrutture e materialità di confine si costruiscano mutuamente con i soggetti, con i loro corpi, immaginari e memorie. Questo sforzo – che intercetta la materialità per superarla – sembra essere stato sulla carta lo stesso degli studi sulla cultura materiale, i quali con crescente profondità si sono interrogati sugli spazi di con-fusione tra oggetto e soggetti nel loro plasmarsi a vicenda.

La differenza sta piuttosto nella direzione dell’impianto euristico tra i due approcci. Se i borderland studies decostruiscono la fisicità delle frontiere (e secondo questo presupposto, però, la riconoscono), gli studi sulla cultura materiale si spendono per mostrare che le ‘cose’ sono meno inerti di quanto pensiamo e che proprio la loro supposta ‘superficialità’ costituisce l’umanità dei soggetti che vi interagiscono. Entrambi, in fondo, si sforzano di mostrare che ‘c’è dell’umano nel materiale’. Ma se i borderland studies devono ‘superare’ il materiale per riscattare il sociale, gli studi sulla cultura materiale (alle frontiere) trovano che ‘l’umanità’ sia intrinseca agli oggetti e che si esprima attraverso essi. Il *thingism* di Jensen (2013), seppur abbia il merito di aprire un dibattito, penso che precluda la possibilità di intravedere i piani di dialogo che già esistono tra border studies e studi sulla cultura materiale.

Così, dal mio punto di vista, l’invito a considerare i confini come “entangled” (Green 2019) nell’esperienza individuale e sociale può applicarsi anche ai processi di oggettivazione con cui una certa cultura materiale di frontiera può diventare (insieme ai soggetti) un mezzo per separare, creare alleanze, sviluppare corpi e immaginari specifici. Per questo sostengo che persino uno sguardo a oggetti triviali di cultura popolare – se presi come artefatti dinamici nello spazio di frontiera – possa intercettare l’invito dei border studies a osservare come “i confini politici contemporanei sono attraversati da altri tipi di regimi di confine, il che influisce sul modo in cui le persone vivono la relazione e la separazione tra qui e altrove” (Ibid.: 10).

Piuttosto che postulare un generico *thingism* che vede nell’agency degli oggetti un limite a letture verosimili delle frontiere (Jensen 2013), guardare alle tavole da

skateboard a partire dal movimento, dai modi con cui se ne parla, dai corpi e regimi di valore che aprono, fornisce elementi preziosi per emanciparsi dall'idea del confine come una *line in the sand* (Parker & Vaughan-Williams, 2012) comprensibile solo attraverso dicotomie che si rifanno ai modelli geopolitici.

Mi sento quindi di tradurre la precedente domanda di Jensen nel mio caso di studio, sia su un piano diacronico che sincronico. Da quando, e come, una tavola da skateboard ha finito per materializzare specifiche concezioni della frontiera tra i giovani tijuansenzi (si potrebbe porre la stessa domanda per certe tavole rispetto agli skaters californiani, ma lo vedremo più avanti)? C'è un momento in cui tali oggetti hanno cambiato di ruolo sociale per rispondere ai rimodellamenti della frontiera geopolitica apportati dal capitalismo neoliberale? Sul piano sincronico: questi oggetti materializzano *qui ed ora* la stessa idea di frontiera indipendentemente dalle mani (o piedi, o occhi) di chi vi interagisce? La risposta all'ultima domanda è ovvia se posta nel quadro degli studi sulla cultura materiale, mentre la risposta alle prime sarà affrontata a fondo nel capitolo successivo.

Ciò che mi preme sottolineare per ora è la non coincidenza tra la posizione specifica degli oggetti che seguo e le relative esperienze della frontiera. Anzi, come vedremo, il focus sulle tavole da skateboard e sulla sua cultura popolare mette spesso a nudo tale contro-intuitività. Le tavole che rappresentano nei simboli e nelle storie la messicanità sono fatte, vendute, scambiate e acquistate la maggior parte delle volte all'altro lato della frontiera. Quando realizzate a Tijuana tra i collettivi di strada con cui ho collaborato, i motivi nazionali vengono spesso distorti e l'identità messicana edulcorata, combinandola con motivi ibridi. Anche nel caso delle fabbriche, la loro posizione rispetto alla linea di confine non ne determina la percezione culturale. I giovani che praticano l'arte di arrangiarsi rivendendo o scambiando le tavole '*de contrabando*' distinguono tra *maquiladoras* '*gabachas*' [statunitensi] o '*mexas*' [messicane] non a seconda della posizione geografica (tutte stanno in Messico, tutte sono di proprietà statunitense, tutte stanno nel *sistema maquiladora*), ma a seconda della permeabilità delle loro mura, delle possibili negoziazioni informali, dalle marche o atleti che rappresentano etc. Analogamente, le tavole che circolano informalmente a Tijuana sono dette *locales* (se decorate da collettivi locali) o *internacionales* (se di marche statunitensi) anche se spesso un piccolo tratto estetico, di stile, di circolazione o reperimento possono creare confusioni rivelatrici. Infine, i

luoghi che la pratica dello skateboarding e l'uso delle tavole creano in Baja California e in California evocano desideri e immaginari di libertà irriducibili alle dicotomie del confine geopolitico. Tanto che ci si può sentire in Messico quando a San Diego si usano tavole o spazi di pratica particolari, o al contrario ci si può sentire al sicuro negli Stati Uniti nei 'luoghi di fuga' costruiti intorno alla cultura del surf e dello skate lungo le coste della Baja California.

Penso quindi che uno sguardo ispirato agli oggetti e attento agli assemblaggi di persone, luoghi, scambi e tecniche che essi catalizzano non solo intercetti molti inviti recenti dei border studies, ma possa contribuire ai dibattiti specifici sull'incommensurabilità tra regimi di valore e dicotomie nazionali tra Messico e Stati Uniti (Yeh 2016). Così come l'uso delle valute correnti, dei beni di consumo o della lingua non sono affatto commisurati né predeterminati dalle dicotomie nazionali-territoriali, lo stesso succede anche con le tavole da skateboard e in generale con lo skateboard elemento di una cultura popolare "straniera", ma praticata e (ri)prodotta localmente.

Un contributo che questa ricerca può dare allo studio delle configurazioni culturali che la frontiera assume a Tijuana proprio la messa a nudo de "la tensione tra l'imperativo nazionalista di commisurare e la produttività molto diversa delle correlazioni incommensurabili" (Ibid.: 66) che regolano la vita quotidiana di frontiera. La mancata commensurabilità, come spiegherò a breve, letta tramite gli oggetti dello skateboarding a Tijuana, può inoltre essere letta in relazione a due poli: *el otro lado* [l'altro lato del muro] e *México* [qualsiasi porzione di Messico la cui latitudine sia inferiore a quella della Baja California].

2.3. Tijuana. La porta l'ingresso materiale al "Global North"

Tijuana è la città più a nord della Repubblica messicana, nonché la città più settentrionale della cosiddetta America Latina, direttamente confinante con gli Stati Uniti. Si trova nello stato della Baja California e, con i suoi due milioni di abitanti, accoglie quasi due terzi della popolazione dell'intero stato¹⁴. Nonostante ciò, non è la capitale dello Stato, titolo che spetta alla molto meno popolosa Mexicali.

¹⁴ Fonte: [https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/baja-california-bc?redirect=true#:~:text=La%20poblaci%C3%B3n%20total%20de%20Baja,Ensenada%20\(443%2C807%20de%20habitantes\)](https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/baja-california-bc?redirect=true#:~:text=La%20poblaci%C3%B3n%20total%20de%20Baja,Ensenada%20(443%2C807%20de%20habitantes)). Ultima consultazione 09/08/2024.

Ho messo per la prima volta piede a Tijuana il 20 settembre 2022 viaggiando in autobus da Los Angeles, dove ero atterrato e avevo trascorso i miei primissimi giorni americani. In poco più di tre ore mi ero trovato dal lungomare di Venice Beach a San Ysidro, dove all'ultima fermata del trolley di San Diego le porte si aprono di fronte alle massicce infrastrutture dei checkpoint di frontiera e dei loro percorsi obbligati.

Facendomi strada tra i pendolari transfrontalieri, il cammino verso la dogana messicana abbandona la grana polverosa dei marciapiedi lastricati dell'ultima San Diego, facendosi sempre più metallico, fino ad avvolgermi nella corsia di ferro arrugginito e scintillanti matasse di filo spinato che lascia alla vista solo l'imponente scritta cromata 'Mexico'. Scartabello tra i documenti preventivamente preparati ma non sembrano interessare ai controllori di frontiera – a differenza delle logoranti interviste sostenute per entrare negli Stati Uniti, dove il mio status di ricercatore italiano era indagato più come un alibi che come un giustificativo per la mia permanenza in Nord America.

L'unico contatto che ero riuscito a rimediare prima della partenza era con Valentina, ricercatrice e docente italiana da anni di base a Tijuana, che con grande cura mi aveva trovato una prima sistemazione temporanea e si era offerta di accogliermi al mio arrivo. La aspetto al di là delle aree di controllo. Mi domando come un confine tanto (tristemente) famoso per essere “il più attraversato del mondo”¹⁵, conti su tragitti di passaggio pedonale tanto angusti e contorti.

Mi sarei aspettato almeno un “porta d'ingresso”, uno spazio-filtro prima dell'entrata nella città, un retorico segnale di benvenuto. Niente di tutto ciò, le prime due ore ad aspettare Valentina le spendo fermo appena oltre la zona di passaggio di fronte a un'ingombrante farmacia 'Roma' e a un caffè finto-Starbucks; due archetipi di luoghi che scoprirò non essere casuali a Tijuana.

Appena al di là dei tornelli di metallo che segnano la fine dell'area di attraversamento, le *calafias* [taxi collettivi Toyota 12 posti, di solito riempiti fino a 20/24, importati ma prodotti in parte nelle *maquilas*] serpeggiano indolenti tra le

¹⁵ Nelle cronache, negli stereotipi centro-americani, così come nel folklore locale, il confine via terra Tijuana-San Diego è sempre raccontato come ‘il più attraversato del mondo’, con una media variabile di centocinquantamila passaggi giornalieri. Tuttavia, i dati globali dicono ben altro, ponendo il passaggio via terra Malaysia-Singapore in cima alle classifiche. La veridicità delle statistiche conta poco ai fini di questo lavoro. Ciò che invece rimane rilevante è che Tijuana è spesso rappresentata – e quindi vissuta – nella cultura popolare messicana e statunitense come un luogo di superlativi: ‘il confine più attraversato’, ‘la città più violenta del mondo’ etc.

strade troppo strette che portano verso le arterie metropolitane, creando un'onda ininterrotta di clacson e fendendo i densi fumi di carne arrostita, *elotes* [pannocchie di mais al vapore], *birria* [stufato di carne] che esalano dai *taqueros* ambulanti. Tra di loro si alternano singoli rivenditori di merce 'importata': quei messicani nati *al otro lado* che hanno accesso ai sistemi di assistenza sociale statunitense e rivendono i prodotti acquistati con i buoni pasto a Tijuana. Mi mettono in mano un pezzo di *brick cheese*, scade tra pochi giorni e costa 100 *pesos* (5USD). Per niente economico, ma è pur sempre 'americano'. Nel brulichio di corpi, suoni e odori confusi a ridosso della soglia internazionale, solo lo sferragliare metallico dei tornelli d'uscita scandisce un ritmo al tempo d'attesa. Se chiudo gli occhi riesco addirittura a contare quanta gente entri in Messico in un minuto. Mi domando perché quei tourniquet siano stati progettati così, dotati di cilindri di acciaio che scampanano ad ogni quarto di giro. Ne catturo il rumore con il registratore vocale, riascoltarlo mi gioverà molto nei momenti di saturazione etnografica dei mesi successivi.

Accerchiato dai taxisti che mi tartassano parlandomi in inglese cerco di difendermi con il mio castellano scolastico. Probabilmente peggioro la situazione anche se, come mi dirà dopo pochi giorni Timmy (uno dei primi tre skaters che conoscerò), "Tijuana è molto giovane, le uniche vere famiglie locali sono 120, non esiste una lingua o uno slang locale, qui ognuno parla diversamente: *a nadie le pertenece Tijuana* [Tijuana non appartiene a nessuno]". Nell'attesa compro un'*agua de limón*, la bibita più confortante di cui ho ricordo dalle mie precedenti esperienze nel sud del Messico, un luogo che in quel momento sembra appartenere a un altro continente.

Arriva Valentina e salto a bordo, non ci si può trattenere un istante in più fermi in macchina, pena l'ira talvolta violenta dei taxisti della *garita* [casello, termine usato per indicare le varie zone di passaggio della frontiera]. Muoversi insieme a bordo della sua Honda CRX – una delle auto più ambite per le competizioni clandestine per cui è famosa Tijuana, tanto che ai semafori la gente è solita fermarsi per chiedere se sia in vendita – apre ad un'altra dimensione cinetica della città.

Dirigendoci verso ovest il muro non ci perde di vista, ci scorta sempre più sinuoso seguendo la morfologia collinare del terreno. Mi sorprende come adesso non riesca ad escluderlo dal mio campo visivo, mentre non avevo avvertito alcuna traccia di esso finché stavo *al otro lado*. Non riesco a capire come sia organizzata la città, non

ho la sensazione di prevedibile continuità che mi porta da un centro ad una periferia più o meno individuabile. Mi pare piuttosto di attraversare ad alta velocità un mosaico serrato di case di fortuna, *gated communities* cinte da filo spinato, villette vuote costruite in sovrannumero, persone che fanno casa dove una casa (nel senso occidentale e sedentario del termine) non c'è. Entriamo in un Soriana (catena di supermercati tra le più comuni di fascia media) e rimango stupito dai prezzi elevati e dalla disponibilità di quasi tutti i beni di base che avrei potuto trovare in Italia. Niente a che vedere insomma con il Messico che avevo conosciuto anni prima viaggiando tra *la ciudad* (Città del Messico, dalla prospettiva linguistica tijuanaense) e la frontiera sud.

“Whose border is it?” domandava Iain Chambers rispetto a Tijuana (Chambers, 2012: xiii). *Tijuana no pertenece a nadie...*, risponde Timmy undici anni dopo, con naturale disinvoltura. Non appartiene agli Stati Uniti nonostante “hay raza en *la ciudad* [a Città del Messico] que hasta se creía que Tijuana fuera en Estados Unidos”, come mi racconterà El Koko, skater della vecchia scuola, tra i pochi locali di nascita. Piuttosto, nel folklore statunitense, Tijuana rimane avvolta in un velo tra il desiderio libertino di fuga e il timore dell'ignoto. La *leyenda negra* (Berumen 2003) che dalla sua fondazione la dipinge come luogo di crimini, corruzione morale e fisica (Yepez, 2006), zona di tolleranza è solo uno dei due poli del mito

“che a volte caratterizza la percezione non solo della città ma anche del ‘terzo mondo’ in generale: la creatività e la violenza, il ‘nobile selvaggio’ di Rousseau, e l'altro come un uomo pericoloso e oscuro di cui hanno parlato Sally Price e Jim Clifford” (Montezemolo 2012: 108-109)

Ma Tijuana non appartiene nemmeno al Messico, che ribalta lo stereotipo cambiandovi la prospettiva di osservazione. Agli occhi de *La ciudad* la frontiera è un universo “corrotto, anglicizzato, e non veramente messicano, avendo i peggiori elementi di entrambe le culture e i paesi” (Proffitt 1994: 6). La retorica diffusa è che “il “vero” patrimonio del Messico è altrove, più a sud, e che Tijuana dovrebbe guardare in quella direzione per apprezzare meglio il patrimonio nazionale” (Lerner

2012: 273); discorso che si riflette con remissiva accettazione o con orgoglio separatista nelle percezioni locali.

La prima volta che andai da solo a conoscere lo skate park della colonia San Angel (quartiere non geograficamente tra i più periferici, ma tradizionalmente popolare, punteggiato da racconti di violenza) fui sorpreso dalla pioggia e gentilmente riaccompagnato verso casa da Adrián e Iván, due skaters sui 35 anni. Passando in auto tra la Veracruz e la Segunda, Adrián mi indica le molte dimore di fortuna che delimitavano le carreggiate e spiega:

“Tijuana una volta era tutto un altro posto, hai presente la Revo [Avenida Revolución, la strada principale di downtown]? Ecco, lì prima era tutto discoteche, pieno di *gringos*, neanche sembrava Messico, era tutto in ordine tra qui e *el otro lado* fino a quando non iniziò ad arrivare gente dal sud, da *la ciudad*, e il governo iniziò a intervenire. E sai che quando arriva il governo...” (Appunti su diario di campo, 11/12/2022)

Allo stesso modo, ma da una prospettiva opposta, El Tanke – uno dei membri più anziani e rispettati del vicolo – mentre camminiamo con i suoi due cani per il downtown un pomeriggio di ottobre in cui dei *writers* dalla California erano venuti a fare dei nuovi graffiti nel vicolo, mi dà una sua versione dello statuto culturalmente amputato di Tijuana.

Il Tanke mi spiega che quei *writers* vengono tutti da San Diego o da San Francisco, è gente che dagli anni Novanta è sempre stata amica della crew di graffiti tijuanaense H.E.M (acronimo di *Hecho en México* [fatto in Messico]). C'è sempre stato scambio tra i due, tra chi veniva qua e chi andava in California a *rayar* [graffitare]. “I graffiti sono arrivati in Messico da Tijuana e poi si sono radicalizzati [*se volvieron cabrones*] in *la ciudad* e in tutta la Latino America. Un po' come con lo skate no...”¹⁶. Da lì, passando davanti al museo dei fumetti continua: “E lì c'è il museo dei fumetti, ci sei mai andato? No!? E perché, cretino [*pendejo*], in un anno che sei stato qui... beh, in realtà non è niente di speciale, semmai qualche pupazzetto carino”. Cambia poi immediatamente tono, come per giustificarsi, e con serietà mi spiega: “è che a Tijuana non abbiamo molta cultura, non è come *en la ciudad* che c'è il museo di antropologia

¹⁶ Tanke conferma sul campo ciò che mi ricordavo di aver letto altrove: Arroyo e Arroyo 2016.

e tutte quelle cose. Qui abbiamo solo il Museo delle Cere, quella stupidaggine, che non vale niente... Però in realtà ce ne sarebbe, è che la gente non ci fa caso, come quei graffiti di prima, o lo skate... nessuno la vede come cultura qui". Mi colpisce perché è come se dicesse: non possiamo contare sulla cultura ufficiale nazionale, ma ciò che di culturale esiste qui è visto come un figlio illegittimo della cultura statunitense. Un quadro che dà senso ai ripetuti sforzi e rimandi a 'mantenere viva la cultura' raccolti tra i partecipanti alla ricerca sotto forme molteplici. (Estratto del diario di campo, Tijuana, 28/10/2023).

Tijuana è la città più occidentale dell'America Latina e la osserva dall'alto dei suoi 32° 31' 32". Passeggiando tra i supermercati o osservando le potenti *trokas* (adattamento regionale dell'inglese *trucks*) dai vetri fumé che dominano certe strade, è difficile pensarla come l'archetipo della città del cosiddetto Global South, come vorrebbe l'artificiale e datata Brandt Line che arbitrariamente divide il mondo in Nord e Sud passando proprio per Tijuana. Eppure, scorrendo di poco lo sguardo, altrettanti indizi darebbero ragione a questa netta separazione novecentesca. Come ogni oggetto senza proprietario, Tijuana è a disposizione, ma per lo stesso motivo è costantemente oggetto di conflitto – fisico, culturale, di definizione. Tijuana non appartiene a nessuno ma è un mosaico di oggetti, lingue, immaginari, valute, discorsi che – ognuna in momenti particolari – appartengono sempre a qualcuno, secondo la voce contrastante di ognuno. Per questo la domanda "Di chi è la frontiera?" è evocativa, ma mal posta se non si frammenta lungo la congiunzione di oggetto-luogo-tempo verso cui volgiamo lo sguardo dall'interno di Tijuana.

Chissà a chi sarà appartenuto, dopo il mio rifiuto, quel pezzo di *brick cheese* che mi ha accolto al di là della *garita* appena varcata la frontiera. A qualcuno che magari lo avrà portato a casa (nel senso ampio del termine), conservato in frigo e poi consumato, magari condividendolo con la famiglia (di nuovo, senza prendere alla lettera questa parola). Avrà rappresentato la parte di un pasto ma anche un istante di consumo di qualcosa nient'affatto 'esotico' (i prodotti statunitensi sono ovunque) ma eccezionale, per quanto modesto. Magari uno di quei momenti in cui concedersi un piccolo premio dopo un duro lavoro, o un duro risparmio. In quel momento, in quello spazio, tra chi condividerà quel pezzo di formaggio, il 'vivere la frontiera' apparterrà

a quell'esperienza di consumo singolare. Ci si può domandare lo stesso per il finto-Starbucks della *garita*, per chi compra i suoi costosi caffè, o per Samara – 19 anni – che ci lavora per un po' prima di iniziare l'università e si lamenta che sembrava di stare a *gringolandia*, ma pagata un terzo *del otro lado*. Al contrario, a chi appartiene la Tijuana dell'enorme Farmacia Roma che si apre dopo i tornelli? Che appartenga agli statunitensi che vengono a fare gite giornaliere di "turismo medico" e ritornano al calar del sole con le borse piene di medicinali? In parte sì, ma sembra inverosimile che lo sia del tutto. Così come sembra inverosimile che i californiani che tornano a casa con un nuovo sorriso smagliante portino con sé un pezzo di Tijuana sotto forma di dente impiantato in qualche clinica a buon mercato locale.

Questi esempi sono evocativi ma scivolosi. Sarebbe banale, scorretto e contro l'intenzione del mio lavoro pensare che significati nazionali si inscrivano linearmente sui prodotti, oggetti, discorsi che provengono da uno dei due territori divisi dal muro. Tuttavia, questi esempi ci parlano di mobilità. Mobilità di materiali, corpi e significati, e delle tracce che lasciano, le cifre centrali dell'esperienza della frontiera nella quotidianità. Tijuana, per quanto giovane, nasce infatti su esigenze contestuali di mobilità, talvolta di fuga, elusione, alternativa etc.

Con il trattato Guadalupe Hidalgo del 1848 – che sancì la fine della guerra Messico-Statì Uniti con cui i secondi ottennero circa la metà dell'allora territorio messicano a fronte di un'irrisoria compensazione economica – la frontiera assume la conformazione geopolitica attuale. L'episodio storico rimarrà impresso tra i messicani di entrambi i lati della frontiera come *la chingada* (letteralmente la fregatura), riprendendo l'epiteto che sin dalla prima colonizzazione europea richiama la figura della 'donna violata' (Paz, 1950), paragonata in questo caso all'allora nazione messicana.

All'epoca, Tijuana come entità politica autonoma non esisteva ancora. Istituita come semplice passaggio doganale nel 1874, non sarà riconosciuta come area urbana autonoma prima del 1889. Tuttavia, già dal decennio precedente iniziavano a costruirsi le infrastrutture che porteranno al passaggio da *rancho* a città: strutture turistiche, porti di scambio commerciale e di estrazione mineraria (Proffitt 1994: 17). Durante gli anni della rivoluzione messicana – l'evento a cui è ancorata gran parte

dell'ideologia nazionale messicana – a differenza di altri stati di frontiera settentrionali Tijuana rimane in una posizione defilata. Non ricopre un ruolo attivo nel processo di integrazione nazionale degli anni immediatamente successivi, affezionata a mantenere il suo status equivoco di città di frontiera. Le politiche immediatamente post-rivoluzionarie aprono la frontiera baja californiana come zona di libero commercio con l'intento di stimolare la migrazione verso nord sfruttando le già esistenti strette relazioni tra i due lati della frontiera. Negli anni del proibizionismo statunitense, Tijuana giocò un ruolo determinante nelle strategie di elusione del Volstead Act (1919-1933), aprendosi all'industria del divertimento per il consumo statunitense, mentre le Islas Coronado (a 8 miglia dalla costa di Tijuana) divennero il principale fulcro del contrabbando di alcolici tra Messico e California. Lo yacht club e il casinó che richiamava consumatori e contrabbandieri da tutto il nord America fu costruito nella cosiddetta Smuggler's Cove, già nota nelle leggende popolari come The Pirates' Cove, rifugio del pirata José Arváz durante gli anni della corsa all'oro californiana (Ruhlow 1973).

Grazie a ciò, Tijuana uscì intatta (se non rinvigorita) dalla grande depressione. Lo stesso si può dire del successivo periodo a cavallo della seconda guerra mondiale. Il Bracero Program (1942-1964) che il Messico siglò con gli Stati Uniti fu una delle più massicce misure di reclutamento di manodopera straniera durante un momento di crisi e intensità bellica per gli Stati Uniti. I lavoratori messicani diedero un impulso senza precedenti alla costruzione delle linee ferroviarie statunitensi e all'industria agricola in un momento in cui il bisogno di infrastrutture comunicative e di rifornimenti di cibo era ai massimi storici. Il programma fu uno degli stimoli demografici e culturali più forti – secondo solo al Trattato Guadalupe Hidalgo – alla nascita della comunità etnica tutt'ora più numerosa del Sud-Ovest USA, quella messicano-americana. All'indomani del boom economico statunitense, il programma fu ritirato e la massa di manodopera rimasta senza impiego di ritorno verso il Messico trovò nuovo spazio di 'accoglienza' nella neonata *industria maquiladora*. I braccianti tornavano in patria pregni dell'esperienza statunitense, altri rimenevano a nord, altri ancora avrebbero tentato ogni stratagemma per tornarvi aprendo ad una crescita senza arresto della migrazione indocumentata (Alarcón 2011; Chavez 2013). Per chi rimase – senza dimenticare chi dal centro migrò in massa verso la frontiera – le *maquiladoras* rappresentarono una nuova frontiera di lavoro i cui effetti durano

tutt'ora. Una volta esaurita la necessità di una manodopera legalizzata negli Stati Uniti, gli stessi – sempre d'accordo con il governo messicano – spostarono di pochi chilometri a sud i centri produttivi della nascente cultura di massa nord-Americana facendo di Tijuana e della frontiera il porto d'entrata verso il Nord Globale non solo per il traffico umano, ma anche e soprattutto per quello mercantile (legale e non).

2.4. 'Es muy sutil'. La marginalità centrale di Tijuana attraverso le merci: una questione di prospettive sulla città di frontiera

“Fíjate, aquí es frontera homie [fratello, nello slang dei latinos statunitensi]. Aquí hay todo lo que tienen al otro lado, pero menos...” mi risponde El Tachis – 39 anni – un pomeriggio afoso nel vicolo, di fronte ad una delle mie ripetitive domande sull'esperienza del fare skate tanto vicino ai luoghi centrali di questa cultura statunitense.

Come ogni giorno, sul manto dissestato del vicolo – rifatto alla buona qualche mese prima con avanzi di malta trovati per la città – si trovano tre o quattro degli habitués di Manos Sucias: chi perché al momento vive al piano di sopra, chi è in pausa dal lavoro, chi dovrebbe star lavorando nel laboratorio ma lo fa facendo skate nel vicolo. Tutti hanno sotto i piedi, o appoggiata al muro, una tavola di quelle *locales*, quasi tutte stampate a mano nel vicolo stesso con i motivi grafici del collettivo. Chi non fa skate guarda, ammazza la noia disegnando il bozzetto di un graffito, qualcuno fuma, qualcuno beve; tutti chiacchierano e si godono il sole la cui traiettoria a giugno passa proprio tra i due palazzi che limitano la vista sul fondo del vicolo.

“Ya sabes, aquí andamos en el puro desmadre. Aquí, Tijuana, un lugar muy privilegiado en el sentido que circula ¡De todo! [Già lo sai, qui stiamo nel puro casino. Qui, Tijuana, un luogo molto privilegiato nel senso che circola di tutto!]” mi scrive, o meglio mi racconta in un messaggio vocale su Instagram, El Kekas – 19 anni, protagonista del paragrafo 6.6 – pochi giorni prima di scrivere questa tesi per invitarmi a ritornare per fare qualche giro tra i *sobre ruedas* “pa' qué te encuentres cosas chidas relacionado a lo que te guste [affinchè trovi cose interessanti relative a quello che ti piace]”.

Entrambi, El Tachis e El Kekas, nonostante la differenza d'età, vivono di quello che lo stesso Kekas chiama “*trabajo espontáneo* [lavoro spontaneo]”, in quello che spesso in si chiama ‘settore informale’ non senza disaccordo nella letteratura antropologica (Rosaldo 2021). Entrambi nel momento della mia ricerca – seppur per traiettorie e imprevisti di vita differenti – guadagnano da viverci (per loro e per le relative famiglie) vendendo burritos per strada durante la mattina e comprando, rivendendo e scambiando oggetti statunitensi dalle biografie articolate nel pomeriggio, in primis tavole da skateboard.

Tra gli skaters di Tijuana coesistono regimi di discorso – iscritti in immaginari, circuiti di scambio ed economie morali – tra cui ho fatto grande fatica a trovare soluzione di continuità. Il fatto mi rendeva inquieto, sentivo di non prestare la dovuta attenzione a ciò che le parole dei partecipanti celassero, di non essere in grado di cogliere la coerenza tra contrasti se non proponendo delle mie semplificazioni artificiali.

La mattina attraversavamo la città, i mercati di strada in cerca di vestiti, tavole o oggetti statunitensi tanto ambiti, finivamo a riposarci su qualche marciapiede commentando l'ultimo video di skate di qualche marca nord-americana, dove con commenti di apprezzamento e amaro desiderio decine di ragazzi si radunavano dietro il minischermo rigato di qualche smartphone. Immediatamente dopo, quando magari domandavo, come facevo sempre, “te hai il visto? Puoi *cruzar*? E se ce l'avessi, che ti piacerebbe fare *al otro lado*?”, in pochi mi rispondevano che avrebbero desiderato rimanere là. Magari per un breve periodo, o per gite giornaliere ai leggendari skatepark di San Diego e Los Angeles, ai quartier generali delle grandi marche; ma mai per viverci per sempre. Spesso l'immaginario – costruito negoziando tra immagini globali desiderabili e i racconti dei pochi in possesso del visto – era ammantato di un timore generalizzato. “Là è difficile sai... tutto è più difficile”, “la gente ti tratta strano, *no es de confianza* [non ti dà fiducia]”, “ci sono molti *cholos* [delinquenti], e armati, e magari se ti prendono è un problema”, “fanno tutti skate da soli, sono molto *mamones* [stupidi, presuntuosi], non si complimentano neanche se fai un bel trick”, “di là, è tutto per i soldi” sono solo alcune delle frasi che mi sono state ripetute a volontà dai giovani locali durante i mesi a Tijuana. Ognuno di questi stessi giovani se ne usciva poi in occasioni diverse con affermazioni opposte.

La prima – scontata – relativizzazione che mi fu necessaria per avvicinarmi al senso di queste apparenti contraddizioni fu misurare tali discorsi, e il significato di frontiera che portano con sé, non solo rispetto al lato nord del muro, ma anche (e a volte soprattutto) rispetto al sud del paese, talvolta dell’America Latina in generale. Non è un caso infatti che, proprio per le caratteristiche demografiche della città, molti dei giovani con cui avevo a che fare fossero originari del Messico centro-meridionale. Per molti di loro il trasferimento volontario o forzato al nord rappresenta già di per sé un avvicinamento a un mondo in cui l’accesso agli strumenti per vivere una vita ‘globale’ è radicalmente più aperto e, tra di essi, la cultura materiale dello skateboard era tra le più importanti (insieme a musica, graffiti, automobili etc.).

Un dato significativo per relativizzare la supposta marginalità di Tijuana e della sua scena giovanile locale è il retroterra migratorio, o multi-locale, della maggior parte degli skaters di Tijuana. Yela, 23 anni originario di Veracruz, si è trasferito a Tijuana circa due anni fa con la famiglia quando il padre, ex-impiegato per il colosso messicano Pemex, ha perso il lavoro dopo l’ultima crisi petrolifera nazionale del 2015. Come se non bastasse, dopo qualche anno di tentativi per tirare avanti al sud, la calata dei cartelli del narcotraffico ha reso la vita della famiglia sempre più precaria. “Guarda, che qui [Tijuana] tutti pensano che sia la terra del narco, ed è vero... però il fatto bizzarro è che qui c’è il crimine, ma è crimine organizzato. Da dove venivo io, era puro crimine disorganizzato... non eri mai sicuro se ti avrebbero fatto fuori così dal nulla” (Appunti sul diario di campo, 10/05/2023). A Yela non sembra pesare troppo il trasloco a Tijuana. Qui ha iniziato l’università, si sente più sicuro: “i miei genitori sono molto orgogliosi di me perché do lezioni di lingua ai *gringos* e vado bene all’università. Guarda, se potessi scegliere mi piacerebbe viaggiare in Italia e imparare la lingua un giorno”, e soprattutto perché il suo sogno recondito è un giorno aprire la propria marca di skate, “come qualsiasi altro skater, no?”, e qui a Tijuana le condizioni materiali sembrano decisamente più favorevoli che altrove.

“Come qualsiasi skater...”, un dato per scontato che mi ripetono pressoché tutti i giovani locali. Un dato che nella mia esperienza biografica italiana non era mai emerso in questa misura. Da giovani, con i miei sparuti compagni, il sogno era piuttosto ambire alla sponsorizzazione di una grande marca di settore, l’unico trampolino di lancio verso il professionismo e l’altrove statunitense (destino toccato

a quel tempo solo a un paio di italiani). A Tijuana invece, non appena sembra sorgere sinergia tra due o più skaters, il sogno individuale rimane magari il professionismo, ma la progettualità collettiva tende subito a derivare una ‘marca’ dalla propria crew. La concezione locale di ‘marca’ come sinonimo di ‘collettività’ è alquanto singolare se osservata tramite le pratiche, ma avrò modo di tornare sull’argomento più avanti. Questo dato comune ci parla però apertamente di un legame tra imprenditorialità dal basso, disponibilità di risorse materiali, desiderio dell’altrove e comunità su cui si impernano le vite dei giovani tijuanensi.

Yela in poche frasi smonta l’assunto ancora comune per chi visita Tijuana dal nord che quella continui ad essere ‘la città più pericolosa del mondo’ per la presenza dei cartelli (nonostante da anni i dati dicano altro). Come ho potuto constatare le molte volte che mi recavo a San Diego o a Los Angeles per interviste mirate o per riportare qualche prezioso bene di consumo statunitense ai miei amici messicani, le reazioni degli skaters californiani quando gli raccontavo che avevo scelto di vivere a Tijuana erano al limite dello sconcertato. A Tijuana si convive ogni istante con la violenza del narcotraffico ma – come ogni sistema in cui politica e corruzioni si sovrappongono vantando decenni di rodaggio – qui è appunto ‘organizzato’. In generale se ne conoscono spesso le soglie, si sa come rispettarle, e quali strumenti mobilitare per non farsi coinvolgere nelle reti più apertamente criminali e pericolose, nonostante niente di tutto ciò risulti mai del tutto prevedibile.

Il narcotraffico è una presenza ubiqua nell’esperienza dei giovani tijuanensi – come per molti altri giovani latinoamericani (Grassi 2015) – e i suoi interessi raggiungono anche le apparenti isole felici turistiche di vecchi surfisti o skaters californiani trasferitisi in Baja California. Per i giovani locali il crimine organizzato è quotidianamente consistente su un piano tanto sincronico quanto diacronico. Le famiglie dei cartelli che hanno fatto la storia del narcotraffico nella Baja California dagli anni Ottanta in poi sono narrate spesso con aura di leggenda. Le loro vecchie ville lussuose, i loro rifugi ormai noti e abbandonati diventano i luoghi di ‘caccia’ per i giovani in cerca di spazi nuovi e simili *del otro lado* dove fare skateboard (principalmente vecchie piscine svuotate degli anni Settanta-Ottanta).

Allo stesso tempo, per tutti quelli coinvolti nell’arte di arrangiarsi o in progetti quotidiani di imprenditorialità di strada intorno alla cultura materiale dello skateboard, non farsi sedurre dalla voce insistente del crimine legato ai cartelli è una

preoccupazione quotidiana. Il crimine organizzato, nella sua dimensione diacronica, costituisce quindi una mistica di frontiera (Berumen 2003; Valenzuela 2023) che ritorna negli affreschi materiali e verbali che i giovani locali fanno delle loro esperienze di vita locali. Alcuni dei suoi valori – edulcorati e stereotipati – fanno parte dell’industria culturale quotidianamente consumata dai giovani messicani, dall’abbigliamento alla recentissima ondata musicale di *corridos tumbados*¹⁷: il nuovo e affascinante genere di frontiera in cui i giovani fanno da padroni come produttori e consumatori.

Tuttavia, la sua esistenza concreta, qui e ora, è talmente onnipresente da rendere spesso indeterminabili i limiti entro i quali un coinvolgimento eccessivo, un assenso di troppo, un abbassamento della guardia, ti renda *uno di loro* e non più uno spettatore delle loro performance pubbliche o un consumatore delle narrazioni di cui si ammantano. La vita di molti giovani di frontiera che usano le tavole da skate come mezzo di esplorazione della città o come bene per tentare una sopravvivenza autonoma in un desiderio di globalità, è scandita proprio dalla definizione quotidiana della soglia in questa zona di contatto tra arte di arrangiarsi con lo skateboarding e reti che sfociano nel crimine organizzato (Pine 2015).

Quando a maggio 2023 incontro per la prima volta Adam¹⁸, skater di una nota crew tijuanense con cui non avevo mai avuto occasione di confrontarmi, esordisco tentando di spiegare le piste che mi hanno portato verso la ricerca: la centralità di Tijuana nell’industria dello skateboard globale, la proliferazione sommersa di crew e progetti locali, la vicinanza con la California e le tavole come minimo comune

¹⁷ I *Corridos Tumbados* sono, al momento della scrittura di questa tesi, il genere musicale latino-americano che domina gli ascolti di tutte le piattaforme musicali ovunque si parli spagnolo in America. Il nome del genere deriva dai corridos – musica popolare di frontiera nata durante la Rivoluzione Messicana e volta a narrare al popolo episodi di guerriglia e storie folkloriche locali – con l’aggiunta di Tumbado, letteralmente “sdraiato, steso, spento, abbattuto”, termine che richiama l’altra grande influenza musicale del genere: la trap statunitense e l’effetto delle sostanze usate tipicamente dai membri di questa scena (codeina, psicofarmaci, marijuana). I *Corridos Tumbados*, circa dal 2021, sono fatti da giovanissimi messicani o messicano-discendenti cresciuti nelle città di frontiera degli Stati Uniti. Esaltano retoricamente le gesta dei famosi narcotrafficienti messicani, dichiarano la loro complicità con essi e celebrano la bella vita che un messicano scaltro e con senso degli affari può guadagnarsi sfruttando gli Stati Uniti come piazza. In questo senso, i *Corridos Tumbados* sono un’inedita forma di musica diasporica – eminentemente di frontiera nei ritmi, melodie e contenuti – che, a differenza dei precedenti *narcocorridos*, *corridos alterados*, *corridos ondeados* (sempre tutti gravitanti intorno alla figura del narco), è espressione diretta di una nuova generazione cresciuta a cavallo fisico e culturale della frontiera e portatrice di una tensione al globale attraverso la propria doppia appartenenza nazionale e il riferimento al crimine. Non per ultimo – almeno nei discorsi dei giovani tijuanensi – alcuni di loro, come il famoso Natanael Cano, sono anche skaters amatoriali con la propria linea di tavole (Valenzuela 2024).

¹⁸ A eccezione di dove ho utilizzato degli pseudonimi, durante il lavoro emergeranno spesso personaggi tijuanensi con nomi nordamericani, usanza comune a sud della frontiera che conferma lo stato di profonda commistione culturale.

denominatore in transito tra questi mondi irriducibili. Meno perplesso di altri, annuisce e mi ascolta attentamente, alla fine della mia spiegazione eccessivamente lunga, pacatamente mi risponde: “è vero, ma devi capire che *es muy sutil* [è molto sottile]”.

Con questa frase lapidaria – una di quelle che riassumono ogni aspetto della ricerca che tento di ricondurre a una sintesi – Adam allude due aspetti. Egli è uno dei tijuansenì nati *al otro lado*, ha quindi la cittadinanza statunitense e la sfrutta per lavorare lì: si sveglia ogni mattina alle 03.30, va a piedi ad attraversare la frontiera, e ritorna la sera a Tijuana verso le 19.00. “Es muy sutil”, perché dice che a lui, come a quasi tutti gli altri con lo stesso privilegio amministrativo, non interessa trattenersi a San Diego a fare skate:

“tutti qui mi chiedono perché, ma è che se ci vai ti rendi conto: c’è sempre un sacco di gente negli skateparks, nessuno ti conosce lì e soprattutto *todos andan desconfiados* [sono tutti diffidenti]. In ogni skatepark c’è qualche pro [skater professionista], ma anche se chiudono i trick migliori del mondo nessuno esulta, soprattutto se lo chiudi te che magari ti vedono diverso [...] a me personalmente non piace quello stile, lo stile gringo. È per questo che al Messico, alla città del Messico soprattutto, gli manchi personalità... perché imitano troppo quello stile. Qui invece, a Tijuana, siamo un po’ più fortunati perché passa di tutto. Qui anche se siamo più deboli, secondo me c’è uno stile locale” (Conversazione appuntata sul diario di campo, 10/05/2023).

Immediatamente dopo mi cita le sue crew di skaters di riferimento, tutte europee, una italiana. “Es muy sutil” perché, come mi renderò presto conto, quasi tutti gli skaters tijuansenì in possesso di un visto o di una cittadinanza USA sono quelli che nutrono i timori e lo scetticismo più profondo rispetto al mondo egemonico dello skateboard statunitense. È sottile, nel senso di Adam, anche perché il vantaggio di Tijuana, il suo essere una zona di transito internazionale, permette di intercettare influenze internazionali intorno al mondo dello skate, di non limitarsi alla buona vecchia California, di tendere verso orizzonti globali e sentirsene parte. Infine, “es muy sutil” arriva proprio nel momento in cui gli chiedo che ne pensasse della compresenza sempre sfumata tra industria globale dello skateboard e una fervida scena locale basata sui movimenti informali dei suoi prodotti. La sottigliezza a cui

allude, come specifica più tardi, è quella del contatto mai fisso tra questi dislivelli di scala che si ripercuotono sulle vite, sugli investimenti e sui desideri dei giovani skaters locali e che spesso transitano attraverso le tavole, nonché sulla mai definitiva linea di demarcazione tra formale e informale, lecito e illecito, industria scena locale, autoriproduzione e crimine, personale e collettivo.

È vero dunque che, come si dà per scontato al nord e come confermano molti dei partecipanti alla ricerca, vivere al confine con la California determina una concezione collettiva della marginalità che disegna il macro-quadro delle narrazioni in cui si muovono e si autorappresentano gli skaters locali. Ma è al contempo vero che la stessa narrazione è attraversata da consistenti differenze e scetticismi. Questi vengono condivisi solitamente da chi ha avuto occasione almeno una volta di varcare il muro e circolano anche tra chi non gode di questo privilegio, costituendo la complessa maglia di desiderio ed esitazione rispetto all'altro lato della frontiera. Tali percezioni – rese operative all'interno di una specifica cultura popolare – transitano per vettori biografici ma si distribuiscono anche secondo le discontinuità spaziali della città.

L'eterogeneità urbanistica di Tijuana – dove gli abitanti del centro lavorano per esibire i propri gusti cosmopoliti mentre nelle periferie circondate dalle *maquiladoras* l'“altro” desiderabile rimane ancora ancorato in nord America – fa sì che le percezioni di centralità o marginalità, l'imitazione o lo scetticismo critico verso gli Stati Uniti siano distribuiti in maniera contraddittoria e sovrapposta. Ho avuto crescente sentore di tale discontinuità con l'avanzare del mio soggiorno e con l'ampliamento del mio raggio (umano e spaziale) di frequentazioni. Come spiegherò, tali scarti di percezione si riflettono profondamente negli itinerari che le tavole da skate seguono all'interno della città, nelle aspettative di consumo, talvolta nel risentimento verso la presenza ingombrante degli Stati Uniti e nel desiderio di una vita globale. Pertanto, seguire gli oggetti evocativi di una cultura popolare statunitense e le persone che vi ruotano attorno, credo sia un itinerario proficuo per gettare uno sguardo sulle complessità interne di questo contesto di frontiera.

2.5. Tavole e frontiere: un nuovo modo per approcciare corpi e spazi

Tijuana – già nota come “U.S.-Mexico transborder region” (Velez-Ibáñez e Heyman 2017) o talvolta più specificamente come “Bajalta California” (Dear e Leclerc 2003) o “las Californias” (Olivas 2018) in letteratura – è lungi dal rappresentare un coerente schema centro-periferia. Anzi, probabilmente è uno degli scenari più interessanti con cui sovvertire quest’ordine artificiale di carattere non solo spaziale.

Non si tratta affatto di un’osservazione nuova. Proprio la messa in discussione delle dicotomie spaziali transfrontaliere e l’enfasi posta sullo scambio, la fluidità e l’ibridismo culturale sono state al centro degli approcci postmoderni allo studio della frontiera Messico-USA all’inizio del nuovo millennio (Garcia Canclini 1998; Chambers 2012; Valenzuela 2014). Avrebbe quindi poco senso ripetere i dibattiti che hanno attraversato questa fortunata vulgata. Piuttosto, vorrei proporre una breve postilla relativa tanto al mio campo quanto al mio oggetto di studio.

Partiamo dal constatare come l’autopercezione di essere immersi in una vita sociale marginale o globale vari radicalmente a seconda delle zone interne a Tijuana. Assumiamo che lo skateboard – come tecnologia che permette vari registri di mobilità (come anticipato) e come oggetto di consumo (formale o informale) – permette di muoversi tra questi apparenti opposti di marginalità e globalità. Lo skateboard ci aiuta prima di tutto a decostruire l’artificialità di questa dicotomia dal momento che tutti quelli che vi salgono sopra, a Tijuana e nelle zone limitrofe, vivono contemporaneamente uno stato di affermazione della località e di connessione con un mondo globale (più o meno identificabile a seconda dei casi) con cui si tenta di costruire familiarità (Dattatreya 2020). Lo skateboard, materialmente e simbolicamente, apre dunque a un piano di convivenza tra registri di (auto)percezione culturale che non si escludono a vicenda ma tendono verso forme creative e quotidiane di negoziazione.

Se lo skateboard mi ha aiutato a muovermi fisicamente alla frontiera e a districarmi tra le sue contraddizioni, cosa apporta di nuovo questo specifico campo allo studio di una pratica che nel mio caso affronto come una cultura popolare? Come ho ampiamente ripetuto, gli studi sul tema nascono e continuano a riprodursi intorno a due grandi campi d’analisi: gli spazi (urbani) e i corpi (dei praticanti). Esistono poche etnografie dello skateboard – ancor meno di taglio antropologico – e nessuna si interroga sul ruolo della cultura materiale. In un campo come il mio – in cui la

materialità di questa cultura popolare mi si è imposta all'inizio della ricerca – ho la possibilità di parlare di corpi e spazi attraverso lo skateboarding non solo in termini fenomenologici, bensì adottando un approccio “prasseologico” (Warnier 2018) ai primi e una lente mediata dalla cultura popolare sui secondi. I due assi si intrecciano continuamente connettendo corpi e soggetti, tecniche e consumo, performance fisiche nello spazio costruito e performance del sé collettivo rispetto all' ‘altro’ statunitense. Diciamo quindi che il contesto fisico di frontiera in cui ho svolto la ricerca si riflette moltiplicando le ‘frontiere interne’ in cui gli skateboard determinano spazi e corpi differenti.

In termini spaziali, seguire la vita sociale degli skateboard tra “las Californias” (Olivas 2018) mette in evidenza come questa pratica non abbia un carattere alterante gli ordini spaziali predeterminati solo su un piano fenomenologico: lo skateboard non è solo un oggetto con cui ci si può riappropriare dell'architettura urbana risemantizzando una ringhiera che diventa un oggetto di divertimento, svago, gioco. Esso è anche un veicolo con cui chi non ha solitamente diritto di accesso alla città formale tenta di farvi fisicamente il proprio ingresso vestendo panni globali. Essere uno skater non significa solamente essere in grado di saltare su una panchina ed eseguire un trick che mostra un'altra possibilità nell'ordine spaziale urbano. Essere uno skater è un complesso di gusti, consumi, attitudini sociali tesi all'altrove che a volte lasciano addirittura ai margini la performatività delle acrobazie.

Farsi skater è un processo che richiede tempo, energie e attenzione da parte dei giovani tijuanensi e in ogni caso si intraprende questo percorso non facile con in mente l'idea di tendere altrove, seppur spostandosi magari di pochi chilometri nella propria area urbana di residenza. La grande disponibilità informale di cultura materiale necessaria per fare skate e per essere uno skater, unita alla posizione marginale di Tijuana rispetto ai centri di questa cultura popolare, offre un contesto in cui osservare come il diventare uno skater sia un delicato processo fisico e soggettivo mediato dalla cultura materiale e orientato da fantasie globali

In termini corporei, il corpo degli skaters – dalla fisica alla sociologia, passando per la filosofia e gli studi culturali – è sempre stato analizzato in termini fenomenologici (le acrobazie degli skaters, i loro movimenti e significati) o in termini di interazioni tra pari all'interno degli spazi costruiti o improvvisati in cui fare skate (comunità di cura, memoria etc.). Ma la fitta circolazione di tavole da skate, le loro

biografie specifiche e i soggetti che esse plasmano a Tijuana pone l'urgenza di ripensare il corpo di un uomo-con-tavola proprio a partire da quest'ultima.

Ciò significa secondo me ripartire dalla curiosità e dai dubbi che nella maggior parte dei casi portano un ragazzo a salire su una tavola da skate la prima volta. Dubbi che nella maggior parte dei casi derivano dall' 'inspiegabile' meccanismo con cui il corpo di uno skater unito all'oggetto-tavola di legno consente di compiere "un'azione efficace" (Mauss, 2024) che nella maggior parte dei resoconti raccolti consiste nel librarsi in aria mantenendo la tavola attaccata ai piedi (paragrafo 6.5).

Questo piano generale consente di approfondire le tecniche del corpo date per scontate con cui un giovane e un oggetto paragonabile a un giocattolo prodotto in serie magicamente costruiscono corpo coerente in un determinato ambiente sociale. Sembra banale, o speculativo, ma è proprio da questa dimensione che combina tecniche e cultura materiale che mi posso poi addentrare nei caratteri specifici del mio campo: ovvero come tavole diverse portino a plasmare corpi e performance del sé diversi, che autorizzano o meno un giovane a 'conquistare' certi luoghi della città altrimenti preclusi, a sovvertirne le frontiere sociali e spaziali, a prefigurare progetti di vita.

La grande disponibilità e varietà di tavole a Tijuana – resa operativa dalle possibilità di consumo informale –, unitamente alla vicinanza con la società dei consumi statunitense, portano a creare skaters molto differenti tra loro, con corpi che quasi non si riconoscono a vicenda. Dai diversi algoritmi motori che si sviluppano in relazione a determinate tavole *lisas, locales o internacionales* deriveranno non solo performance fisiche su architetture specifiche ma un più profondo senso del sé teso verso immaginari globali desiderabile. Approfondirò questo aspetto tra il corporeo e il soggettivo, tra le tecniche e il consumo, tra frontiera con la propria cultura popolare e frontiere interne alla città, in maniera diffusa nei vari capitoli con particolare focus nel capitolo sei.

Anticipo però questa intenzione perché credo che sia in grado di dirci qualcosa di nuovo sia su come si costruisce culturalmente il complesso corporeo di uno skater – mai scisso da un'autopercezione del sé situata in una fantasia globale – sia in generale rispetto a Tijuana, alle sue frontiere interne (effetto di quella geopolitica) e a come tattiche di consumo e dell'arrangiarsi giovanili siano un efficace strumento per navigarle quotidianamente.

3. La frontiera omessa. Nuovo millennio, neoliberismo e la globalizzazione dello skateboard

3.1. Metà Novanta: la massificazione di una cultura giovanile tra pratiche, tecniche e media

Lo skateboard – come oggetto e pratica – può essere descritto a un profano come un basilare giocattolo di legno (la tavola), metallo (basi per le ruote e cuscinetti) e plastica (o meglio poliuretano, il materiale di cui sono fatte attualmente le ruote). E, di fatto, lo skateboard nasce come un giocattolo urbano.

Da una parte un giocattolo autocostruito dai giovani della classe media statunitense per evadere la noia; dall'altra un efficace surrogato per chi, abituato a passarsela tra le onde della California, si ritrovava costretto sulla terra ferma dalle condizioni meteorologiche. Lo skateboard, da cultura D.I.Y. (do-it-yourself, letteralmente autoprodotta) fatta di giocattoli e rampe autocostruite, si sviluppa tuttavia in stretta relazione con l'evoluzione della società dei consumi statunitense. Anzi, a partire dal suo incipit sulla fine degli anni Cinquanta, sembra che osservandone gli sviluppi lungo tutta la seconda metà del XX secolo si possa ritracciare l'andamento politico-culturale di una 'tipica' cultura giovanile nordamericana verso la sua massificazione globale. Per avanzare in questa ricognizione storico-culturale è importante muoversi costantemente sul doppio binario del materiale e del simbolico, dell'economia e dell'industria culturale, della produzione e del consumo, tutti assi interrelati e difficilmente districabili nello studio della massificazione di tale cultura giovanile.

La prima competizione riconosciuta di skateboard – e la formazione della prima squadra ufficiale di skaters – risale al 1963, quando le gare consistevano ancora in fedeli traduzioni dei movimenti surfistici su strada. Immediatamente a seguire, a dicembre 1964 esce il primo numero di "The Quarterly Skateboarder", la prima rivista che spinge l'interesse per questa bizzarra cultura su ruote verso vette di

mercato inimmaginabili fino a pochi anni prima, quando gli skateboard erano semplici assi di legno avvitate a ruote di pattini.

Già nei primi anni Sessanta, imprese dedicate alla produzione di tavole da surf videro nel nascente fascino per l'asfalto promettenti introiti, aprendo i primi piccoli proto-laboratori che lanciavano su un mercato ridotto un giocattolo caro e acquistabile solo dai giovani più abbienti. Tuttavia, l'esplosione di interesse e vendite di metà anni Sessanta ebbe vita brevissima: al fianco delle sparute competizioni ufficiali, fare skate per le strade del nord-America fece sorgere crescenti preoccupazioni per la sicurezza fisica dei praticanti ma soprattutto per il panico morale (Cohen 1972) suscitato da giovani scalmanati che si riversavano in gruppi per le città (Jutra 1966). Il mercato calò, ma la pratica non si spense. Anzi, nello stesso periodo un'innovazione tecnica ampliò a tal punto la praticabilità dello skateboard da inaugurare una nuova ondata e relativo immaginario culturale. Nasworthy – il surfer statunitense che per primo brevettò le ruote di poliuretano (sostituendo le precedenti in metallo o pietra) – trasformò lo skateboard in un 'gioco' praticabile su un numero di superfici prima impensabili. Tra di esse spiccavano le piscine svuotate delle lussuose case californiane che poco dopo la metà degli anni Settanta si ritrovarono dismesse in seguito ad una preoccupante siccità. Questi luoghi abbandonati – o trascurati – divennero gli spazi di invasione preferiti dei giovani skaters che, violando la proprietà privata delle case del sogno americano, diedero vita ad una seconda ondata e a un immaginario di cultura popolare giovanile ribelle e indomito¹⁹ che si andava delineando secondo la bizzarra contrapposizione tra l'oceano dei surfisti da una parte e le piscine vuote degli skaters dall'altra (spesso a distanza di pochi metri).

Tuttavia, dal punto di vista materiale e di mercato, la produzione su larga scala di ruote di poliuretano si rese possibile grazie a una divisione del lavoro che rimarrà stabile in tutto il resto della storia economica dello skateboarding, con apice a fine millennio in Messico. Il documentarista etnografico Horace Ové descrive così questa prima proto-massificazione della produzione di oggetti tecnici nel suo documentario *Skateboard Kings* (1978):

¹⁹ Complice anche una nascente industria culturale che associava lo skateboarding a generi estetici e musicali indocili, tra tutti i punk, in cui negli anni Novanta con la massificazione dello skateboarding, si coniò uno specifico sottogenere detto "skate-punk" (Butz 2012).

Professional skaters earn large sums of money designing skateboard products. Manufacturers acknowledge that the skaters themselves are best qualified for this job. Paul is on contract to design a new board [...]. The designer of a successful product can earn up to a 150.000 \$ in royalties for the use of his design and his name.

[Entra una musica tradizionale messicana di sottofondo]

For the immigrant Mexican workers employed to make the wheels this is a straight industrial job, not an emotional one. The popularity of skateboarding today is largely due to the development of urethan wheels which improve the quality of the grip and speed of the action, they have replaced the clay and steel wheels of 1960s. All wheels are made of the same materials and to the same standards but clever commercial packaging produces a phony system of graded qualities pumped out onto the world market. (Ové, 1978, *Skateboard kings*, 00.06.20 - 00.07.45)

La fine degli anni Settanta segna un momento di svolta nei modelli di sviluppo che gli Stati Uniti avevano applicato all'economia nazionale sin dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. L'imperativo di creare un fiorente mercato interno – in cui le nascenti culture popolari del tempo libero giocavano un ruolo non secondario – era pressoché stato raggiunto, ma le “le riserve di manodopera interna si sono esaurite rapidamente e sono stati importati lavoratori stranieri per consentire una rapida crescita economica libera dall'inflazione.” (Durand et al. 1999: 518). ‘L’importazione’ di nuova manodopera migrante messicana si collocava anch’essa nella lunga serie di riassetamenti delle politiche migratorie statunitensi postbelliche in un periodo di mezzo (gli anni Settanta) in cui il *Bracero Program* (che incanalava la manodopera migrante nel settore agricolo) era stato revocato e le *maquiladoras* statunitensi in Messico non avevano ancora raggiunto la loro auge (dinamica che analizzerò nel prossimo paragrafo).

Lo sviluppo della prima tecnologia rivoluzionaria nella pratica dello skateboard, la conseguente nascita di un'immagine di cultura popolare giovanile, sovversiva e intrepida (situata in un'ampia industria culturale e subculturale fatta di musica punk, graffiti, culture dell'ozio e del non-lavoro tipiche nell'immaginario californiano [Butz, 2012; Lawler 2010]) e le tendenze politico-economiche della California come stato di confine in forte sviluppo sono quindi da leggere come un tutt'uno organico.

Un tutt'uno che accompagnerà pressoché tutte le seguenti tappe evolutive dello skateboard verso un piano globale, e che già a quest'epoca delineava alcune contrapposizioni che si traferiranno man mano a sud del confine: gli skaters designers statunitensi da una parte (riconosciuti nella cultura skate perché individuabili e dedicati al lavoro immateriale-creativo), gli operai stranieri (messicani) dall'altra, produttori della base strettamente materiale di questa cultura giovanile in ascesa. Julio de la Cruz, ex skater professionista formatosi in California e attualmente impiegato come manager in una delle tre *maquiladoras* di Tijuana (che ritornerà nel Cap.4), sintetizza criticamente questa relazione e diffuso senso comune come:

Yo pienso que la cultura estadounidense es como la oportunidad de ir de nada a algo grande, no hay otra cultura en Estados Unidos además de esta. Esa es la cultura, el sueño. Pero Estados Unidos siempre es el cerebro, México es pura fuerza... (Intervista, Rosarito, 11/04/2023).

La *fuerza* materiale da cui si è potuto costruire l'immaginario culturale dello skateboarding californiano, lo stesso che torna in Messico come scenario desiderabile, diventa (almeno) dalla fine degli anni Settanta di origine messicana.

Da qui alla seconda metà degli anni Novanta (altro momento di svolta tecnica, materiale e culturale), lo skateboard come pratica e mercato continua a seguire un andamento incostante. A fine anni Settanta spuntano i primi skatepark privati, accessibili solo a giovani facoltosi e talvolta esportati anche a sud del confine per eludere le restrizioni sulla sicurezza statunitensi, come nel caso de *La Skapist* di Tijuana del 1978. Ma, anche in questo caso, il successo di tali infrastrutture che imitavano o la sinuosità delle onde o le superfici delle piscine svuotate fu momentaneo. La crisi economica portò alla chiusura di quasi tutti gli skateparks in California a metà anni Ottanta e i praticanti ne risentirono ripiegando rispettivamente su rampe di legno autocostruite nei *backyards* o riversandosi gradualmente per le strade, rendendo lo skateboarding una pratica dai connotati performativi irriconoscibili rispetto alle competizioni su pista. Alla crisi delle infrastrutture fisiche fece fronte un'impennata nella produzione di media sia specialistici (il primo vhs di una squadra di skate: The Bones Brigade) che di cultura popolare (tra tutti, il film cult *Ritorno al Futuro* [1985]).

Gli anni Ottanta prepararono dunque il terreno per l'ingresso dello skateboarding nel mainstream della cultura popolare statunitense. Gli anni Novanta vedono il coronamento definitivo di queste tendenze secondo almeno tre direttrici tra loro interrelate: una tecnico-sportiva, una di mercato e una di industria culturale.

La definitiva deriva verso le strade degli anni Novanta ha radici nel crollo delle infrastrutture del decennio precedente ma ha anche un motivo profondamente tecnico alla base. All'abbandono progressivo degli skateparks è coincisa la produzione di un tipo di tavole cosiddette *popsicle shape*, le prime dalla forma stondata e simmetrica sia sull'asse verticale che orizzontale. Un puro dettaglio da appassionati, apparentemente, che però si rivelò fondamentale per fare dello skateboarding una pratica non solo adatta a qualsiasi asfalto (come le precedenti ruote in poliuretano) ma fatta di acrobazie prima impensabili su pressoché qualsiasi elemento architettonico della città (scalinate, panchine, marciapiedi, ringhiere e molto altro). Lo skateboarding che oggi è più facile osservare (dal vivo o cercando su internet) nasce dunque da questa innovazione.

Contare su tavole talmente versatili da poter sfidare pressoché qualsiasi elemento della città significava che lo skateboarding era un'attività ormai potenzialmente praticabile su qualsiasi superficie urbana del mondo, non più vincolata a specifici paesaggi urbani californiani (vedi le tipiche piscine svuotate ricurve o le rampe già ampiamente diffuse nella regione). Dall'oggetto-tecnologico innovativo (le tavole *popsicle shape*) si aprì una sorta di nuova pratica acrobatica subito rilanciata da un'industria culturale globale che accoglieva sempre di più lo skateboarding (la moda, la musica, gli stili di consumo associati) tra le culture giovanili di tendenza dall'epoca.

Nel 1995 l'emittente televisiva statunitense ESPN lanciò la prima edizione degli X-Games, tutt'oggi la più grande competizione di sport estremi al mondo. Lo skateboard vi fu incluso fin dall'inizio, aprendo la lunga fase di assimilazione sportiva della disciplina che porterà venticinque anni dopo a farne uno sport olimpico. Gli X-Games – e il complesso di marketing e consumo costruito intorno all'immagine del rischio, della sfida dei limiti e della destrezza fisica – lanciarono skaters professionisti come Tony Hawk, che nel giro di pochissimi anni diventerà un'icona pop delle culture giovanili anni Novanta.

Intorno al suo personaggio sono stati ideati videogiochi, canzoni, film, romanzi per ragazzi che in quello stesso periodo hanno invaso come mai prima le case di giovani sparsi in tutto il mondo. Nello stesso periodo, le marche tecniche da skateboard cominciavano ad essere indossate dalle band culto degli anni e nei cartoni animati per rappresentare i personaggi più ribelli; ‘i cattivi’, incubo dei giovani per bene²⁰. A questa massiccia industria culturale rivolta ai giovani, alla progettazione di tavole tecnicamente versatili, coincise un terzo fattore determinante per la sua esplosione planetaria. I progressi tecnici delle tavole con cui imitare le gesta dei grandi atleti non sarebbero stati da soli sufficienti senza un incremento eccezionale della produzione globale che rispondeva all’impennata di domanda di tavole da skate in tutto il mondo.

Negli stessi anni in cui gli X-Games costruivano rampe giganti per competizioni trasmesse in tutto il mondo, in cui per le strade della California prima e del resto del mondo poi lo skateboarding stava assumendo connotati irricognoscibili, era appena stato sottoscritto la prima e determinante versione del *North American Free Trade Agreement* (NAFTA) (1994). Il trattato multilaterale estendeva al Messico le misure già in vigore per Stati Uniti e Canada previste del Canada-U.S. Free Trade Agreement (1988). Il modello al centro del trattato – su ispirazione delle parallele misure adottate dall’Unione Europea – prevedeva la progressiva eliminazione congiunta delle barriere tariffarie per il commercio tra paesi aderenti. A differenza del modello europeo, tuttavia, il NAFTA non interveniva sul piano governativo prevedendo nuovi organi di controllo sovranazionali ma anzi creava una sorta di alleanza commerciale che – secondo il discorso neoliberale più classico – desse respiro a dei mercati che si volevano sempre più globali, liberi e trasversali alle frontiere geopolitiche. A testimonianza della novità del modello e dei suoi rischi, tra le voci critiche alla svolta neoliberista nord-americana – secondo posizioni antipodiche – si potevano infatti trovare da imprenditori ultraconservatori statunitensi come Ross Perot (allarmato dal ‘*giant sucking sound going south*’ di posti di lavoro dagli USA verso il Messico [Shaiken, 2019]) ai movimenti che avrebbero dettato la linea per la lotta

²⁰ Per due esempi (tra i tantissimi) si veda rispettivamente il frontman degli Smashing Pumpkins, Billy Corgan, e ‘Sid’, l’antagonista del film ‘Toy Story’ (1995), entrambi riconoscibili dalla ‘maglietta con teschio’ simbolo della marca culto Zero Skateboards.

anticapitalista e no-global dei decenni successivi come l'Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) nel Chiapas Messicano. Da una parte il nazionalismo economico del Nord, dall'altra la coscienza antimperialista dei popoli del Sud gridavano che qualcosa di inedito stava accadendo ai mercati e ai rapporti di sviluppo tra nord e centro America.

Il fulcro del trattato era di pura natura economico-commerciale, volto in generale a incrementare le opportunità di investimento nei territori delle parti ed eliminare le barriere alle importazioni di merci (a chiaro vantaggio del nord). Tra quelle merci rientravano anche le tavole da skateboard, il cui mercato stava stentando a soddisfare la domanda globale in impennata mantenendo dei prezzi competitivi. È così che, assestati gli effetti immediatamente successivi all'approvazione, a partire dalla fine degli anni Novanta tutte le più grandi fabbriche di tavole da skateboard statunitensi trasferirono i loro stabilimenti produttivi in Messico, precisamente a Tijuana²¹. Nel giro di pochi anni la città si trasformò così nel centro produttivo globale della cultura materiale necessaria per praticare lo skateboarding. Inoltre, quegli stessi oggetti divennero accessibili per vie accidentali ai giovani locali il cui transito verso la California era sempre più precluso, con definitiva immobilizzazione all'indomani dell'11 settembre 2001. Questo grazie a un regime speciale di trasformazione ed esportazione già esistente da decenni alla frontiera, ma uscito rivoluzionato dalla liberalizzazione avanzata dal NAFTA: l'*industria maquiladora*.

3.2. La frontiera alla soglia del millennio: liberalizzazione, inflazione, immobilità e guerra al narcotraffico.

La mia argomentazione potrebbe essere la seguente: I semi del nuovo stato sono stati piantati nel contesto delle riforme neoliberali degli anni Ottanta e Novanta, quando stava emergendo un nuovo spazio economico. Questo spazio era governato d'accordo con i criteri della legalità e della trasparenza che potevano essere misurati e giudicati fuori dal Messico. [...] Chiamo questo spazio economico governato da regole come "l'isola del diritto". (Lomnitz 2024: 139)

²¹ L'altro grande bacino di delocalizzazione fu la Cina, in un momento poco successivo allo slittamento verso il Messico, dove tutt'ora producono alcuni cluster di marche da skateboard che hanno deciso di rinunciare ad un controllo serrato sulla produzione.

La metà degli anni Novanta rappresenta tutt'oggi il momento di svolta economica più radicale per il Messico almeno dagli anni Settanta. Questo alla luce di una convergenza di conflitti internazionali, politiche migratorie e tendenze politico-economiche neoliberali che non possono essere ridotti a un solo trattato di libero commercio, seppur rappresentativo.

Rispetto al mio campo e alle voci raccolte tra i partecipanti, quattro momenti intrecciati risaltano come 'fondativi' nelle loro esperienze di abitanti della frontiera: il già citato NAFTA del 1994, la seconda incisiva svalutazione del peso messicano dello stesso anno, gli anni di violenza diffusa dalla cosiddetta 'guerra alla droga' e la definitiva stretta sulle politiche migratorie statunitensi post-2001. Tre momenti che, nell'arco di sette anni e a cavallo di un millennio, hanno radicalmente rivoluzionato l'esperienza di vita sul lato sud della frontiera.

Attraverso questi tre momenti a Tijuana si descrivono le proprie vite di consumatori (quindi di partecipanti ad un mondo globale rappresentato da Il Nord), si parla di libertà di movimento, di 'decadenza' economica rispetto ai precedenti scambi con il Nord, di tradimento delle promesse di modernità avanzate dal governo e dai trattati di libero commercio, forieri di una globalizzazione disattesa. Vorrei quindi tentare di ripercorrere lo sviluppo economico di questi eventi concatenati concentrandomi su come essi sono percepiti, e raccontati, dalle generazioni di allora giovani tijuanensi; tutti accomunati dalla pratica dello skateboard, che negli stessi anni stava decollando globalmente con effetti contraddittori sul piano locale.

La svalutazione del peso fu causata da un momento di crisi della valuta nazionale che esplose inaspettatamente proprio all'indomani della firma del NAFTA. Di fatto, essa fu uno degli effetti imprevisti che diedero immediatamente la misura dei rischi di fuga di capitale (*capital flight* in gergo economicista) tipicamente legati a momenti di shock politico-economico come quello di metà anni Novanta. Sull'entusiasmo del 'nuovo capitolo neoliberale', l'uscente amministrazione messicana nel 1994 intraprese una politica espansiva volta ad attrarre (ulteriori) investimenti stranieri emettendo strumenti di debito in valuta nazionale ripagabili in dollari. La fiducia verso il Messico assicurata nelle pagine del trattato fu però tradita ben presto dal clima di instabilità politica interno, tanto a sud (l'insurrezione Zapatista in Chiapas)

quanto a nord (l'assassinio tutt'ora inspiegato del candidato Luis Donaldo Colosio a Tijuana durante la campagna elettorale presidenziale).

I conseguenti tentativi della Banca Centrale Messicana per mantenere credibilità e ancoraggio monetario al dollaro portarono a un sovrainvestimento di capitale e alla contrazione di un significativo debito pubblico che in poco tempo svuotò le casse dell'erario. L'inflazione nel giro di poche settimane raggiunse il tasso del 52% a fine dicembre 1994 (con effetti a cascata anche nel resto dell'America Latina), a cui gli Stati Uniti risposero con un fondo di salvataggio di 50 miliardi amministrato dal FMI e sostenuto dal G7. Si apriva così una nuova stagione di indebitamento destinata a durare anni, perfettamente coerente con le tendenze macroeconomiche internazionali del periodo. Lo strumento del debito (dal dopoguerra spesso in mano agli Stati Uniti) dirigerà infatti i nuovi rapporti di dipendenza che dagli anni Novanta determineranno l'esacerbarsi di povertà e disinvestimento pubblico locale in gran parte del Sud del mondo. Uno strumento del vincitore ma – come nel caso del Messico – anche “un modo per punire quei vincitori che non dovevano vincere” (Graeber, 2012: 13) o che minacciavano di incrinare i (dis)equilibri interni ai contraenti del NAFTA. Già nel 2001 una rassegna della letteratura esistente sugli effetti del NAFTA condotta dal *Journal of Economic Perspectives* (Burfisher et al. 2001) rilevava come il Messico avesse beneficiato dall'accordo in termini di prodotto interno lordo, ma mantenendo la posizione subordinata di ‘bacino produttore’ per le economie del Nord, condizione che nel 2003 porterà a vincolare l'80% delle sue esportazioni nazionali con gli Stati Uniti. Uno squilibrio di ruoli tra paesi contraenti già evidenti nelle prime versioni del trattato, secondo le voci critiche della svolta neoliberale.

Le promesse di sviluppo, di apertura ai mercati statunitensi e all'importazione agevolata dei loro desiderabili beni di consumo si concretizzò per molti messicani in un'ulteriore condizione di sudditanza e impotenza economica riflessa nella quotidianità. Il fenomeno ebbe effetti ancora più tangibili alla frontiera, dove la differenza tra un pre- e un post-crisi monetaria era facilmente misurabile nell'accesso al consumo statunitense e costantemente tradotta nel tasso di cambio peso-dollaro, che minò ovunque il potere d'acquisto locale. Prima di questa fase (e in maniera assoluta prima dell'altra grande svalutazione del 1976), tutti esordiscono nei racconti rimpiangendo quando “*en Tijuana había puros dólares*”. Una dichiarazione ‘monetaria’ che a livello discorsivo comporta un ripensamento della

“commensurabilità” (Yeh, 2016) tanto tra tassi di cambio quanto tra rapporti e immaginari sociali tra i due lati della frontiera.

Uno skateboard – bene quantomai effimero, ma esemplare di quel mondo tangente – è un ottimo metro su cui misurare questo shock tra l’economico e il culturale. Quando una sera nel vicolo del centro di Tijuana incontrai per la prima volta Gabriel – skater di quarantatré anni molto rispettato per i meriti raggiunti in giovinezza distinguendosi in tutto il Messico – gli spiegai i motivi che mi avevano portato in quell’angolo remoto del *downtown*, a cui lui rispose (come sempre) con una prima buona dose di perplessità. Condendo la conversazione con aneddoti tecnico-sportivi, con l’aria di chi può raccontare più degli altri per primato di età, mi spiegò che per capire qualunque cosa dello skateboard in quella zona “*cabrona*” [tosta] avrei sempre dovuto tenere a mente quello che lui chiama uno spartiacque tra un prima e un dopo, e che chi mi avesse detto il contrario (anche se in buona fede) non sarebbe stato uno “vero” skater.

“Watcha [spanglish per ‘guarda’] güey, la historia del skate güey... Estados Unidos y México iban como que, de la mano, pero luego existió la devaluación de México, o sea del peso. Antes el dólar era un piche peso, dos pesos, no era nada güey... En los setenta... Y así el skate se hizo un deporte para ricos, solo para el que pudiera mantener su estatus, su lujo, para patinar tenías que tener feria [denaro]” (Intervista, 18/08/2023, Tijuana)

Se si ignora questa dinamica strutturale di medio-lungo periodo non si è “veri” skaters. Su questo Gabriel non ha dubbi e lo conferma il fatto che quando me ne parla nel buio serale del vicolo, tutti i più giovani presenti si avvicinano cercando di non dare nell’occhio per origliare le parole di un vero “OG”, uno di quelli da cui transita il sapere e il senso comune che arriva poi alle generazioni più giovani dando continuità alla scena locale.

Il termine “OG” – utilizzato ampiamente dalla comunità del vicolo – deriva dallo slang della ‘gang cultures’ californiane, quelle nate e sviluppatesi principalmente intorno alle comunità urbane messicano-discendenti oltre confine dagli anni Cinquanta in poi. Significa letteralmente “Original Gangster”, appellativo di grande

peso tra simili culture di strada. Al netto dell'etimo e dell'interessante via-vai transfrontaliero di tali slang e sistemi di riconoscimento collettivo (che avrò modo di approfondire nel capitolo cinque) è la somma di saperi, relazioni ed esperienze che fa di qualcuno un "OG" ad emergere nei brevi scambi nel vicolo.

In questo caso, infatti, a differenza dell'uso comune, sembra che non si tratti soltanto di un quantificabile attributo d'età, né dell'accumulazione di meriti nella pura pratica dello skateboard o nel farsi una reputazione di strada. Gabriel è da tutti reputato un "OG" (vedremo come per altri concorreranno altri attributi) in virtù di un sapere di contesto sul più ampio mondo socioeconomico in cui si sviluppa la propria passione, vissuto per età ma anche maturato con percorsi di riflessione sul contesto sociale. Lo status ascritto a Gabriel in base al suo sapere è importante perché riflette una condizione d'opacità generale tra esperienza dei giovani skaters di Tijuana e condizioni macroeconomiche in cui la città è protagonista nell'industria globale dello skateboard. Un'opacità che a Tijuana porta costantemente i giovani a interrogarsi sulle condizioni delle concrete infrastrutture capitaliste di frontiera legate alla loro cultura (le *maquiladoras* di tavole in primis). Le leggende che vi si creano intorno, le domande sulle loro condizioni interne, suoi loro personaggi, la loro storia nella più ampia cultura dello skate e nelle dinamiche recenti della frontiera, tutti quesiti a cui non si trova mai una risposta univoca.

Pertanto, è coerente che lo status di OG non si basi solo su meriti di strada, reputazione accumulata, ma si misuri anche sul sapere, sulla capacità critica di articolare queste risposte in forma coerente tra esperienza di strada (comprare una tavola, per diversi di loro) e grandi quadri politico-sociali della frontiera. Lo status di OG basato su questo particolare sapere e la spontanea 'reverenza' collettiva che suscita tra i più giovani sono alcuni dei segni con cui poter leggere il più ampio contesto di Tijuana come soglia globale nel desiderato mondo dello skateboard (e quindi del capitalismo). Poter vantare – e condividere – una conoscenza 'sistemica' dell'essere uno skateboarder alla frontiera è ricevuto come un segno di cosciente e lucida implicazione nel sistema globale in cui ci si sente immersi, ma che altrettanto spesso – soprattutto tra i giovani – non si riesce a ordinare o decifrare.

Al centro dell'esperienza dei più giovani skaters tijuanensi vi è la contraddittoria condizione di avvertire tutt'intorno a sé gli indizi di un contesto globale senza mai però riuscire a tracciarne un quadro coerente che risponda anche alla semplice ma

assillante domanda: ‘posso sentirmi dentro quel mondo a cui dedico tutte le mie energie quotidiane o devo considerarmene escluso?’ Porre la questione del fare skate in un quadro coerente tra le ‘misteriose’ dinamiche che hanno legato Messico e USA in un periodo tanto critico, è uno degli indizi per capire qualcosa di più sul proprio posto nel mondo e sul proprio ruolo di giovani skaters a Tijuana (e quindi un sintomo di grande autenticità per chi lo enuncia).

L’attenzione che i giovani concedono a Gabriel fa parte del costante processo di traduzione tra esperienze di capitalismo “organico” – che essi esperiscono attraverso consumo, scambi di oggetti, uso locale dei media e pratiche di cultura popolare – e i discorsi di un capitalismo “puro” che “viene direttamente dai modelli degli economisti” (Miller 1997: 8-9) e che gli entusiasti del neoliberismo messicano tutt’oggi propongono ripetendo che “i regolamenti e le rigorose procedure di certificazione [...] del NAFTA sarebbero serviti da testa di ponte per lo sviluppo dello Stato di diritto, una condizione che non era mai esistita nella storia del Messico” (Lomnitz 2024: 140). Litanie ideologiche ascoltate ovunque, ma con poca presa sulle proprie esperienze quotidiane senza l’aiuto di una ‘guida’ critica e pragmatica come Gabriel.

Torniamo però all’intersezione stretta tra politiche della frontiera ed esperienze di una cultura popolare giovanile sul finire degli anni Novanta, approssimandoci al secondo e terzo fattore critico del periodo: la guerra al narcotraffico e l’inasprimento delle politiche migratorie statunitensi post-9/11. Come accennato, il NAFTA, più che compiere le promesse di sviluppo millantate dal governo e dai vicini statunitensi, rafforzò quella frustrante condizione di prossimità *e* separazione, per cui “ha senso che coloro che hanno i mezzi per immaginarsi come partecipanti attivi ai processi culturali globali apprezzino le loro possibilità immaginative e sentano più acutamente il peso dell’inaccessibilità della piena partecipazione” (Weiss, 2009: 10). È proprio “il peso dell’inaccessibilità” che sta al centro dei racconti diacronici sull’essere un tijuanense cresciuto a cavallo del nuovo millennio. Questo peso – già crescente in termini monetari durante gli anni Ottanta, poi culminato all’indomani del 1994 – ha però assunto una forma irrevocabile quando è passato dal regime dell’economico a quello strettamente politico.

Dalla fine della Seconda guerra mondiale e del noto *Bracero Program* che regolava l'(ampio) ingresso di manodopera messicana in USA per lavorare in agricoltura, la migrazione *al otro lado* non si è affatto arrestata, bensì ha trovato – come sempre di fronte ai dispositivi di securitizzazione – canali alternativi per reinventarsi. Questa la tendenza di tutta la seconda metà del secolo scorso, con una costante crescita che negli anni Novanta portò la popolazione messicana in USA ad aumentare a un tasso di mezzo milione di individui all'anno. Tuttavia, era ancora il periodo in cui – per i giovani vogliosi di avventurose esperienze oltre-frontiera, non tanto per migranti in cerca di un'altra vita – attraversare il confine era un'opzione amministrativamente percorribile se si poteva contare sulle risorse economiche (non scontate) per sostenere una giornata di svago nella costosa California.

“ancora mi ricordo l'unica frase che sapevo in inglese: '*Born Memorial Hospital*' [uno dei più grandi ospedali di San Diego]”. Se avessi detto così alla frontiera saresti passato, senza il minimo problema, a volte anche senza il visto, o con quello di tua madre, bastava sventolarlo da lontano alle guardie della *garita*. Facevamo sempre avanti e indietro con il nostro gruppo di amici. Ce n'era uno che di mestiere rubava auto al *otro lado*, un giorno tornò a Tijuana con questo Jeep Cherokee e mi disse 'Ehi non sai quanti cd ho trovato nella macchina che ho preso stavolta'. Andiamo insieme alla macchina e aprendo il portaoggetti trovo prima il porta-cd di cui mi parlava, poi rovistando trovo una patente e leggo 'Danny Way' [leggendario skateboarder professionista di San Diego, simbolo degli sport estremi per aver saltato con la tavola la Muraglia Cinese e per aver dichiarato durante l'amministrazione Trump che avrebbe fatto lo stesso con il muro di confine²²] e vedo la sua faccia... ¡*El pendejo se chingó el carro del Danny Way!*” (Diario di campo, 26/11/2022).

Con questo aneddoto dalla discutibile fondatezza mi accolse Alan, skateboarder di quarantaquattro anni di Sonora, quando lo incontrai per la prima volta a Tijuana. In realtà, in tutti gli scambi successivi Alan parte spesso da episodi o esperienze biografiche che sollevano qualche dubbio di veridicità. Tuttavia, seppur facciano

²² Si veda la dichiarazione dello skater professionista riportata dalla stampa qui <https://doseskateboarding.com/articles/danny-way-wants-to-jump-the-trump-wall> dove con ostentazione “Ho questa visione, abbattere tutti i muri politici, e abbiamo trovato un punto nella striscia di Gaza dove si può saltare il muro. Basta separare le persone con questi muri!”.

sorridere, i suoi aneddoti introducono sempre racconti più ampi sulle dinamiche di vita alla frontiera in un tempo che sembra ormai distante.

Da giovane gli studi non bastavano ad Alan e il talento sullo skateboard – già adocchiato da qualche sponsor – lo spinse a cercare fortuna proprio verso quella terra che sul finire dei Novanta sembrava ancora “il laboratorio della postmodernità” (Montezemolo 2012) artistico-creativa. Non a caso, quando Alan ripercorre la sua storia migratoria al nord specifica che fu ispirato non dall’ascolto del gruppo di musica elettronica Nortec: band iconica della ‘Tijuana ibrida’ dell’epoca – secondo le idee di Garcia Canclini (1989), poi diventate paradigmatiche per la regione – divenuta famosa per sintetizzare suoni della musica regionale nord-messicana e musica elettronica con le nascenti tecnologie digitali di inizio millennio (Valenzuela, 2004). Un vecchio amico gli assicurò vitto e alloggio per qualche anno in città, consentendogli di inebriarsi di quel febbrile clima culturale. Tuttavia, come nei migliori racconti dei ‘vecchi tempi’, nonostante la disponibilità economica che – a differenza di Gabriel – non gli impediva di godere dei vantaggi della frontiera, tutto cambiò piuttosto improvvisamente all’inizio del millennio, e non solo per chi abitava a sud del confine.

“C’è sempre stato un rapporto con gli USA nello skate a Tijuana, dall’inizio, come c’è sempre stato in genere tra USA e Tijuana per tutto quello che aveva a che fare con la fuga, il divertimento, la libertà. All’inizio l’unico skatepark che c’era, fine ‘70 o inizio ‘80, era un park nella Cacho [quartiere della Colonia Madero]. Questo skatepark era stato costruito con i soldi di Powell Peralta [azienda di tavole leader negli anni Settanta/Ottanta], la marca e i suoi skaters di punta sono sempre stati interessati a Tijuana”. Tijuana era vista fino ai ‘90 come il luogo dove fuggire dalle restrizioni USA per andare a fare skate in libertà, i figli dei ricchi di San Diego venivano qui a fare skate, bere, divertirsi, innamorarsi. Il centro e l’Avenida Revolución oggi non sono niente rispetto a quei tempi. Allora c’era l’Hard Rock Cafè, un sacco di gente, di luci... poi i tempi sono cambiati, la guerra del narco ha messo all’inizio un forte freno ai flussi, la città è cambiata e nel mondo dello skate il sindaco di San Diego decise insieme ad altri personaggi influenti locali di lanciare progetti e stanziare fondi per costruire skateparks lì, affinché i propri figli scapestrati non fuggissero più oltre il

confine. Washington Street²³ all'inizio è nato così, come il progetto dei ricchi padri della San Diego borghese per salvare i figli dalla perdizione, anche se oggi vive in quest'aura di 'cuore del DIY americano' e dello skate *más hardcore*, questa è la sua origine" (continuazione diario di campo)

Il breve resoconto di Alan sottolinea due elementi rilevanti: l'esistenza di infrastrutture finanziate da privati statunitensi per fare skate a Tijuana e la successiva 'decadenza' che lui fa coincidere con la 'guerra alla droga' degli anni Duemila. Infatti, Tijuana fu una delle prime (molti dicono la prima) città messicana a ospitare una pista da skateboard già a fine anni Settanta, la famosa 'Skapistas de México'.



²³ Washington Street è il nome dell'omonima strada che ospita un imponente skatepark autocostruito nei pressi dell'aeroporto internazionale di San Diego. Il luogo è una sorta di meta di pellegrinaggio nella cultura internazionale dello skateboarding non solo per i celebri skateboarders che li hanno girato i propri video-cult, ma soprattutto per le dimensioni e l'orgoglio di essere interamente auto-costruito. Nella cultura dello skateboarding – come accennerò anche nel caso di Tijuana – esiste una profonda demarcazione di stile e atteggiamento tra chi 'accetta' di fare skate nei luoghi appositamente costruiti (skatepark pubblici) e chi invece riafferma la propria autenticità rifiutandoli a favore invece delle strade. L'autocostruzione – il DIY – di luoghi per fare skateboarding, è la risposta che i secondi hanno elaborato nel tempo alla non accettazione dei primi. Fare skateboard in un luogo autocostruito dalla comunità – soprattutto se nell'arco di quasi trent'anni come a Washington Street – è non solo un compromesso accettabile per gli skaters più 'duri', ma anche un chiaro segno della forza della scena locale sullo scacchiere globale. Tuttavia, come in questo caso, non sempre DIY significa pura contestazione o elusione del potere e degli interessi che stanno dietro alle architetture dedicate allo skateboarding, più spesso rappresentano l'esito di specifiche frizioni locali più ampie e delle relative negoziazioni con le forze politiche ed economiche in campo in un dato momento.

Figura 1. Volantino originale dell'inaugurazione della Skapistas de Mexico a Tijuana, 1978. Foto dell'autore, su gentile concessione di Fernando 'El Compañero'

Ne sentii parlare la prima volta in un incontro fortuito. Pranzando di fronte allo skatepark locale La Bandera, un signore sui sessant'anni dall'invidiabile fisico atletico mi si sedette accanto incuriosito dalla mia tavola. Si presentò come Tony – anche se il suo vero nome dice fosse Toño – lo pseudonimo con cui era diventato discretamente famoso come lottatore di *lucha libre* messicana negli anni Novanta e Duemila. Prima di essere il *luchador* 'Tony Tijuana', era stato uno dei primi skaters della Skapista. Incredibilmente, proprio al *comedór* dove ci incontriamo mi mostra un paio di foto d'epoca che portava con sé nello zaino. Mi invita a casa sua per vedere le altre e, con un po' di esitazione, accetto. Tony viveva in una stanza a dir poco frugale nella colonia Cacho, occupata solo da una brandina con un sottile materasso di gommapiuma, una lampada riscaldante che funzionava anche da luce e varie cianfrusaglie che comprava e rivendeva per strada guadagnandosi da vivere. L'unico oggetto 'innecessario' presente era una sospetta valigia chiusa di fronte al letto, il motivo per cui ero stato invitato. Lì dentro, Tony, custodiva letteralmente l'archivio di tutta la sua vita: un'infinità di foto, ritagli di giornale, lettere, poster che ripercorrevano le tappe della sua variegata (e drammaticamente fallimentare) carriera sportiva come skater, *luchador* e bodybuilder. Sarebbe necessario un capitolo dedicato per restituire l'intensità emotiva con cui Tony viveva il rapporto con il suo passato e lo condivideva con me in quelle quattro ore insieme, ma mi limito qui a un solo dettaglio. Quando mi mostrò le foto d'epoca della Skapista, notai che una di esse – che lo immortalava facendo un notevole *trick* – era stata tutta colorata a pennarello rosso. Domandai quindi il perché. Tony arrestò per un istante la sua incalzante parlantina e dopo averci pensato un attimo mi confessò:

Sí, recuerdo bien esta foto, no tanto la foto sino el día.... Yo siempre me lo pasaba muy bien en el Skapista, pero siempre tenía un problema, no sé si era sólo mío o qué... bueno, siempre me sentía menos entre muchos de mis amigos porque mira... mira mi piel, qué tanto morena está.... Tan morena que... ¡Tanto que parezco un negro! Y siempre me echaban carrillas [mi prendevano in giro] en el Escapista también por eso, como los di aquí y de allá [sia i local che gli

statunitensi]... así que un día, ese día, no me acuerdo bien, pero me dijeron algo, como siempre, algo que me sacó de onda, sobre mi piel... a pesar de que tenía buenos trucos y todo el pedo.... Así que en cuanto volví a mi casa, ese día estaba muy enojado, recuerdo que me puse a pintar las fotos con estos trucos... pero no podía pintar mi figura de blanco, así que pinté todo lo demás de moreno, o sea rojo, para no parecer tan morena, ¿me entiendes? (Intervista, Tijuana, 12/12/2022).



Figura 2. Scannerizzazione della foto che ritrae Tony nella Skapista della colonia Cacho (1979), colorata di rosso per ‘mimetizzare’ la sua pelle scura. Su gentile concessione di Toño ‘Tony Tijuana’.

Anche nel caso di Tony si parla di un aneddoto banale, seppur confermato dalla foto che tenevo in mano. Tuttavia, è esplicativo di una dinamica che mi confermeranno altri skaters della vecchia scuola. A Tijuana esistevano infrastrutture ‘dal nord’ per fare skate (a differenza del resto del Messico), ma la loro frequentazione era rigidamente filtrata da fattori di classe ed etnia. La Skapista era uno skatepark a pagamento, inaccessibile alla maggior parte dei locali che iniziavano a scoprire quelle strane tavole con le ruote e in ogni caso frequentata per la maggior parte da professionisti bianchi *del otro lado* o da locali delle classi abbienti. Un

dettaglio che ricorda come a Tijuana (e in tutto il Messico) reddito e “blanquitud” (Mejía Nuñez 2022) fanno parte dello stesso complesso identitario

Ho detto che l’altro punto importante sollevato da Alan è il ruolo della violenza legata al narcotraffico a partire dal nuovo millennio. L’aspra guerra tra cartelli del narcotraffico che esplose a Tijuana a inizio millennio – capitanata dalla decaduta ma sanguinaria famiglia Arellano Félix – inaugurò un clima di violenza diffusa che si protrasse (senza mai spegnersi del tutto) fino agli anni Dieci e i cui segni sono ancora impressi nella morfologia simbolica e concreta della città. Questo non significa che – come una lettura eccessivamente periodizzante talvolta propone – la presenza della violenza criminale abbia folgorato la città solo nell’intenso periodo della *guerra contra el narcotraffico* culminata durante la presidenza di Felipe Calderón (2006-2012) (Daniel Rosen e Zepeda Martínez 2015). È piuttosto l’avvicinarsi di famiglie del crimine organizzato sempre più potenti e conflittuali a causare i momenti più intensi di recrudescenza della violenza in modo periodico. Tuttavia, la peculiarità – a differenza dell’attuale gestione del narcotraffico alla frontiera da parte di un’alleanza instabile di organizzazioni provenienti da Jalisco, Sonora e Baja California – è che nei fatti di sangue e soprattutto nei discorsi pubblici internazionali (a regia statunitense), quella stagione fosse nota come la stagione del *Cártel de Tijuana* (nome più popolare con cui era conosciuta la famiglia Arellano Félix, sempre di conio statunitense). Il sensazionalismo dei media e gli oggettivi fatti di sangue riaccessero le narrazioni mai sopite sulla *leyenda negra* presentando ancora una volta Tijuana come ‘città più pericolosa del mondo’²⁴. La vita per i tijuanensi si fece senz’altro più tesa, di nuovo cadenzata da esecuzioni sommarie per le strade, coprifuoco e costanti confronti con le forze dell’ordine. Dall’altra parte, gli statunitensi – da sempre presi tra l’attrazione e il timore per quei luoghi di libertà e rischio – si ritirarono definitivamente interrompendo il cospicuo flusso di risorse che negli anni precedenti faceva della città la ‘Las Vegas del Messico’.

Per lo stesso motivo, anche le spedizioni a sud dei famosi skateboarder statunitensi (le attenzioni e le risorse dell’industria che rappresentavano) si ridussero al minimo,

²⁴ E, ancora una volta, contro le statistiche che invece vedevano affermarsi in questa ‘gara al peggio’ Ciudad Juárez e le zone metropolitane degli stati di confine centrali.

proprio quando un altro evento determinante sancì definitivamente l'impossibilità – anche per i più facoltosi del sud – di recarsi dai propri colleghi californiani.

L'attacco alle torri gemelle dell'undici settembre 2001 si inserì sull'onda di crescente securizzazione del confine occidentale che già dall'inizio degli anni Novanta – con la costruzione del primo muro divisorio (1993) – stava cominciando a spingere i migranti irregolari verso le zone centrali della frontiera, quelle più esposte alle scorrerie del crimine organizzato e alle insidie del deserto. In quel periodo, Tijuana cessò di essere il più importante punto di attraversamento per i migranti cosiddetti irregolari e il primato fu preso da Sonora e dall'adiacente Arizona (Alarcón e Mines 2002). Dopo l'attacco alle torri gemelle, il Patriot Act (2001) divenne legge e 'immigrazione' – nel lessico pubblico e politico – iniziò a essere percepita come sinonimo di 'attacco alla sicurezza nazionale', prima negli USA e poi nel mondo (Alarcón 2011: 206). Precedentemente all'attacco del 2001, la frontiera occidentale Messico-USA, seppur già scenario di violenze, crescente immobilità e traffici illeciti, era tuttavia "vista come una zona di commercio e immigrazione, mentre le preoccupazioni securitarie erano più rivolte verso minacce esterne provenienti da luoghi distanti [...] Afghanistan, Pakistan, Iraq [...] Dal 9/11, la percezione del contrabbando, del traffico di droga e dell'immigrazione è diventata un tutt'uno con il terrorismo" (Bustamante 2013: 307). La successiva implementazione di una doppia recinzione di confine decretò fisicamente l'immobilità che già si stava dando a livello legislativo e sociale. Una tendenza crescente alla chiusura che non si è mai arrestata anche dopo la fine dell'emergenza del 2001, nemmeno durante la mia permanenza a Tijuana, quando l'amministrazione Biden (su lascito della precedente Obama) si curò di smantellare il tratto 'costiero' del muro per erigerne uno nuovo di altezza superiore.

I racconti che ripercorrono lo 'shock' di quel periodo sono innumerevoli e chiamano in causa ogni dimensione della quotidianità dei tijuanensi di allora: chi aveva una famiglia distribuita sui due lati, chi era abituato a gite di consumo *al otro lado*, chi svolgeva irrilevanti attività illecite fino a quel giorno tollerate, chi lavorava come frontaliere o chi faceva solo skateboard tra nord e sud.

Tia Pati – ex skater sui quarant'anni che tornerà nel capitolo sei – all'epoca era presa proprio in questi ultimi due mondi: il lavoro (non dichiarato) come collaboratrice domestica per un'anziana signora di San Diego con cui passava metà

settimana, lo skateboarding a Tijuana con i suoi amici di Zona Rio per il resto del tempo. È in quel periodo che perse il suo lavoro e iniziò a reinventarsi come rivenditrice di vestiti statunitensi di seconda mano nei *sobre ruedas* e negli skateparks di Tijuana; attività per che adesso le permette di condurre una vita indipendente per lei e sua figlia, nonché di essere da tutti conosciuta come ‘La Mami’ nel periferico skatepark di San Angel, perché “*yo patrocino los que nadie quiere patrocinar*” [io sponsorizzo quelli che nessuno vuole sponsorizzare, riferendosi ai giovanissimi skaters della Colonia e al materiale di seconda mano che quotidianamente gli fornisce]. Poco male: sia il lavoro autonomo che la fine de “*los años de gloria* dell’Avenida Revolución” non sono visti come una perdita da Pati, nonostante gli sforzi che le costarono per reinventarsi sul momento.

“A partir de Las Torres, se fue todo para abajo. Cuando pasó lo de Las Torres Gemelas en el 2001. De ahí fue la decadencia de Tijuana, porque todo lo que era la [Avenida] Revolución, todo lo que vendían, todo lo que eran los años de gloria, cuando todas las semanas venían los gringos a la Revolución. Es decir que era la época de gloria y pasó lo de Las Torres y como que también en la línea fue más restringido [l’attraversamento], te investigaban, te revisaban mucho. En ese entonces la Revolución era puro gringo, si ahorita te vas a la Revu [abbreviazione] te encuentras normales, o sea nosotros, antes no era así. Había como muchos lugares de música, no como ahorita. [...] Te digo, porque hace mucho tiempo yo salía con un muchacho que venía del otro lado, como un cholo²⁵, y sentía que no íbamos a encajar porque a él le gustaba ir a la Revu y yo era más de la Plaza [Plaza Río], donde se juntaban más los eskatos [skaters]. Hay un lugar que se llamaba La Caja, era de puro reggae, mientras él era más de la Revu. Yo le dije ‘Es que no vamos a funcionar porque tú eres de la Revu y yo no, soy de la clase de afuera’. Para mí era muy gringa la Revu, pero ahora ya no”. (Intervista, San Angel, 14/05/2023).

Queste e altre testimonianze che intramezzavano la maggior parte delle conversazioni sulla vita – allora giovanile – dei miei informatori a Tijuana

²⁵ ‘Cholo’, termine che ritornerà spesso nel testo, è una parola di conio messicano-americano per indicare i primi delinquenti – spesso appartenenti alle gang di latinos – di origini messicane negli USA. Il termine, come altri, è poi ritornato in Messico ed è stato accolto nel gergo locale per indicare sia generici delinquenti di strada, sia uno stile di vestiario e delle estetiche legate a produzioni culturali che rimandano alle culture urbane latinas statunitensi.

restituiscono alcuni riflessi affettivi, ordinari e di autopercezione portati dai grandi momenti di svolta del neoliberismo di fine millennio.

Ho deciso di partire dalle voci dei protagonisti comuni dell'epoca perché credo che per porre in risalto le sfaccettature culturali del mio oggetto di studio si debbano porre in dialogo due piani di analisi. Da una parte sottolineare come anche gli sviluppi di un'attività triviale come lo skateboard siano stati orientati da, e raccontino le, svolte politico-economiche che hanno trovato nella frontiera uno scenario privilegiato a fine anni Novanta. Dall'altra, non dimenticare che per chi viveva *quella* frontiera in *quegli* anni, proprio lo skateboard come ambito culturale era la principale lente con cui osservare un mondo in rapido cambiamento, e con cui raccontarlo tutt'oggi ai più giovani (me compreso).

Mi sforzo quindi, qui come nel corso di tutta la tesi, di tenere insieme i due livelli d'osservazione – sistemico e ordinario – considerandoli interdipendenti per comprendere il mio contesto. Valorizzare esclusivamente il primo piano significherebbe fare economia politica di uno sport, descrivere i momenti di quel “capitalismo puro” citato all'inizio che ne hanno permesso la globalizzazione. Concentrarsi solo sul secondo livello vorrebbe dire raccontare delle biografie sconnesse dai quadri spazio-temporali in cui si sono sviluppate, dei cenni di “capitalismo organico” (Miller 1997) che, isolati, non mostrano i punti di contatto e di scarto con i discorsi ideologici della macroeconomia.

Molti racconti che parlano di skateboard richiamando i passaggi del capitalismo di fine millennio si ripeteranno nei capitoli successivi, mentre per completare un quadro sistemico sul periodo ripercorro adesso alcune tappe cruciali dell'infrastruttura di frontiera centrale sia del periodo post-NAFTA, sia dei movimenti attuali di tavole da skateboard che ho seguito: l' *industria maquiladora*.

3.3. Neoliberismo, *industria maquiladora* nord-messicana e la produzione di massa di tavole a Tijuana.

Come anticipato, dalla metà degli anni Novanta, le tavole cosiddette *popsicle shape* sono diventate lo standard globale utilizzato da quasi tutti gli skater, indipendentemente dalla pratica di strada o sportiva. Tale svolta nella tecnologia materiale dello skateboarding non è coincisa soltanto con l'adattamento dell'attività

a pressoché qualsiasi superficie urbana del mondo, ma anche con una produzione globale di massa senza precedenti, resa in parte possibile dalla graduale delocalizzazione delle fabbriche statunitensi di tavole nel Sud globale (Cina e Messico), sfruttando gli emergenti accordi internazionali di libero scambio (NAFTA e affini). Questa tendenza porta Tijuana al centro del mondo dello skateboard attraverso una delle manifestazioni più rappresentative del rapporto politico-economico tra Messico e Stati Uniti negli ultimi sessant'anni: l'*industria maquiladora*.

Il termine *maquila* nasce in Spagna intorno all'anno mille per indicare la percentuale di grano spettante ai proprietari dei mulini per il servizio di macina. Oggi – trasferito in una regione dove culturalmente ha assunto un significato metonimico di 'frontiera' – il vocabolo si riferisce a qualsiasi produzione parziale, assemblaggio o confezionamento effettuati da un soggetto diverso dal proprietario originario dell'industria, diretto poi all'esportazione verso il paese di proprietà dell'industria stessa. Il termine *maquiladora* ha subito diversi adattamenti dalla sua nascita, ma rimane generalmente valida la sua descrizione come “processo industriale o di servizio per la fabbricazione, la trasformazione o la riparazione di beni di origine straniera, importati temporaneamente per l'esportazione o la prestazione di servizi all'esportazione” (IMMEX 2006). Tuttavia, l'*industria maquiladora* messicana – quella che ha reso globalmente noto sia il termine che lo specifico modello produttivo – ha vissuto uno sviluppo storico dal quale è possibile ricostruire le evoluzioni più generali della frontiera. Da qui il suo valore metonimico rispetto al confine settentrionale del Messico.

A partire dai primi anni Sessanta, le relazioni politico-economiche tra Stati Uniti e Messico si sono gradualmente evolute verso un crescente dialogo – parte di una più ampia nascente globalizzazione centroamericana (Sassen 2007) –, che ha trovato un terreno privilegiato di sperimentazione materiale nel confine tra le due nazioni (Fuentes e Peña 2010). Figlie di dialoghi diplomatici internazionali, queste dinamiche di frontiera hanno preso la forma tangibile di infrastrutture fisiche e apparati produttivi che hanno iniziato a punteggiare l'intera linea che separa il Nord e il Centro America. Nel settore industriale e manifatturiero, per gli Stati Uniti “una delle prime forme di esternalizzazione nella nuova era della globalizzazione” (Carrillo 2014: 78) è stato il modello delle *maquiladoras*.

Tale sistema ha iniziato a proliferare lungo il confine come risposta congiunta degli Stati Uniti e del Messico alle condizioni politico-economiche che dall'immediato dopoguerra rimisero in discussione gli assetti dei due paesi. Per i primi, la ripresa economica postbellica significava una crescente competizione con le altre potenze internazionali emergenti (specialmente con il blocco sovietico) per fronteggiare il quale una politica produttiva su larga scala era indispensabile. Ciò portò a una costante ricerca di alternative alla più costosa manodopera statunitense. Una delle strategie fu l'esternalizzazione in luoghi dove la manodopera era più economica, tendenza che si renderà il mantra della prima globalizzazione dei decenni successivi.

Nel caso del secondo, il fallimento del tentativo d'Industrializzazione per Sostituzione delle Importazioni (ISI) e la fine del Bracero Program (1942-1964) – una serie di accordi internazionali tra Stati Uniti e Messico volti a regolare la migrazione temporanea della manodopera messicana verso le aziende agricole statunitensi – lasciò il Messico con un bacino di manodopera disoccupata sparsa lungo la frontiera settentrionale che gradualmente portò all'adozione di misure alternative di rilancio economico. Tra le principali vi fu proprio il *Programa de Industrialización Fronteriza*, che “consentiva l'importazione di fattori produttivi e componenti, così come la loro successiva esportazione, in esenzione dai dazi doganali tranne che sul valore aggiunto in Messico” (Carrillo e Zarate 2009: 336). Il Messico, durante la grande depressione, tentò dunque di porsi come avanguardia dell'America Latina e, con l'ISI, di svincolarsi dall'egemonia economico-commerciale dei vicini del Nord.

Una velleità ben presto fallita, che lasciò pochi decenni dopo il Messico preda delle ricette statunitensi (Accordi di Bretton Woods e derivati), varate per fronteggiare la stessa crisi e rilanciare lo stesso sviluppo globale post-depressione (Bernardi 2021). La dipendenza dai vicini settentrionali, dunque, – nonostante ambizioni d'emancipazione – non si inaugurò con il dopoguerra, ma mutò solo nei caratteri e nella direzione dei flussi economici. Se con il Bracero Program era la forza lavoro messicana a essere ammessa a nord per le urgenze economiche statunitensi, con il *Programa de Industrialización Fronteriza* furono gli Stati Uniti a spostare l'asse a Sud mantenendo il livello dei benefici economici, ma eludendo gli oneri di

un'enorme popolazione migrante nel proprio territorio. Non più solo manodopera migrante in massa verso il Nord, ma anche

“capitali stessi che, dopo la nazionalizzazione e le misure volte a contenere la penetrazione degli interessi statunitensi, tornano ad attraversare la linea e a investire nel *norte* [corsivo originale] dove trovano sgravi fiscali, minore regolamentazione, un 'clima imprenditoriale amichevole' e non debbono rispettare la legge messicana secondo cui la proprietà di un'industria deve essere a maggioranza messicana” (Bernardi 2021: 281)

Anche se l'incipit formale del modello *maquiladora* è fissato al 1965, esso è tuttavia la metamorfosi più evidente nel XX secolo di un rapporto di dialogo, scambio ineguale e dipendenza con gli Stati Uniti che affonda le radici (almeno) nel periodo della conquista anglosassone dell'allora nord del Messico, sancita dal Trattato di Guadalupe Hidalgo del 1848, con cui il Messico cedette agli U.S.A. circa metà del suo territorio nazionale. A dimostrazione di tale continuità, questo sistema produttivo transnazionale ha attraversato fasi alterne di sviluppo, sempre dettate dalle urgenze economiche imposte dagli Stati Uniti.

A partire dagli anni Sessanta, il Messico ha transitato da un'economia relativamente chiusa a essere uno dei paesi più aperti del mondo, contando attualmente su quindici accordi di libero scambio. Due tappe fondamentali di questo passaggio – per quanto riguarda i rapporti con il Nord America – sono state l'ingresso del Messico nell'Accordo Generale sulle *General Agreement on Tariffs and Trades* (GATT) nel 1986 e la firma del *North American Free Trade Agreement* (NAFTA) nel 1994, aggiornato poi con lo *United States, Mexico and Canada Agreement* (USMCA) nel 2020. Entrambi i momenti sono collocabili come l'eredità di medio periodo degli Accordi di Bretton Woods e del loro riassetto nel Sud del mondo attraverso l'istituzione di organi sovranazionali che – come la World Bank nel caso del GATT – passarono da “un'enfasi sulla ricerca di specifici ‘progetti’ su cui investire, al desiderio di imporre una trasformazione strutturale più profonda di particolari economie nazionali – una serie di programmi divenuti famosi come ‘structural adjustment’” (Miller 1998: 38).

Il GATT e il NAFTA – che segnano rispettivamente la seconda e terza generazione delle *maquiladoras* (Carrillo 2014) – non hanno solo rappresentato l’aggiornamento neocoloniale di un’egemonia del Primo Mondo (ma spesso statunitense) sul Sud attraverso istituzioni (IMF e World Bank) e strategie (prestiti, debito, accordi commerciali) rinnovate, ma hanno anche sancito il fallimento retorico e concreto dei discorsi di emancipazione del Messico dei decenni precedenti. Come anticipato, infatti, il timido tentativo di indipendenza economica degli anni Trenta con l’ISI vede cinquant’anni dopo la vittoria schiacciante della ricetta statunitense agli stessi riassetti economici del XX secolo. Tale tendenza globale vale anche per il nord del Messico – seppur non annoverato spesso nel classico Sud globale (cfr. cap. 2.3) –, dal momento che il paese tra gli anni Settanta e Ottanta è stato uno dei maggiori partner commerciali degli USA, ma anche uno dei principali debitori (Hopkins, 1996). I segnali di un primo rimodellamento neoliberista del sistema *maquiladora* si rinvencono già nei primi anni Settanta, quando nuovi regolamenti autorizzano la creazione di imprese a pieno capitale straniero in Messico, l’esportabilità di tutta la linea di produzione e un ulteriore peggioramento delle condizioni d’assunzione (Bernardi 2021: 281). Tutte tendenze che si compiranno definitivamente da metà anni Ottanta con i già citati accordi, quando di fronte a una crisi economica senza precedenti, a ulteriori prestiti chiesti dall’FMI e alla successiva svalutazione del *peso*, le *maquiladoras* ritornano al centro delle strategie nazionali per accaparrare capitale straniero (abbandonando ogni intervento protezionista o rivolto all’interno del paese). Dal 1983, la *maquila* diventa così permanente e costituisce una delle basi principali di un nuovo modello di sviluppo fondato su esportazioni, competizione globale e deregolamentazione dell’economia interna su pressioni degli USA, detentori del debito messicano.

In termini di percezioni, di quotidianità e pratiche, questa “nuova economia politica dello sviluppo” post-Bretton Woods ha gettato le basi per una consistente sfiducia verso gli stati nazionali (almeno finché tali narrazioni progressiste non si sono smentite da sole) (Miller 1998: 40) nel Sud del mondo, di cui tutt’ora si possono osservare i lasciti. L’innesto originario del sistema *maquiladora* è stato accompagnato da una formale retorica nazionalista volta a dissimulare interessi monetari concreti, la complicità partitica della classe industriale del *norte* con il *Partido Revolucionario Institucional* (PRI, partito al governo dal 1930 al 2000) e

un'apparentemente contraria tendenza all'integrazione economico-culturale con gli USA che hanno da sempre rappresentato il retroterra sociale della frontiera (Bernardi 2021: 273-74).

Una retorica nazionalista moralizzante volta allo sdoganamento di politiche neoliberiste che vedevano nello stato messicano al massimo un vettore strumentale per costruire alleanze con il nord America (ibid) o un riferimento anacronistico per rilanciare un discorso nazionale in salsa *norteña*. Infatti – nonostante le narrazioni del *norte* circa le *maquiladoras* come rilancio della 'messicanità' –, allo sviluppo di tale sistema si contrapponeva una stretta politica protezionista intrapresa dal governo centralista messicano creando una frizione che impedirà fino a oggi la costruzione di sinergie economiche tra imprese nazionali e *maquilas* del nord. Con i decenni e il successo dello sdoganamento neoliberale, le retoriche del *norte* hanno gradualmente dissimulato la loro insofferenza per la presenza (concreta o retorica) statale senza tuttavia mai abbandonare un orgoglio del dirsi 'messicani'.

Alla frontiera, sia tra i giovani che tra chi ha assistito ai mutamenti degli ultimi tre decenni, lo Stato (*el gobierno*, inteso come il potere politico centrale del Distretto Federale) continua ad essere raccontato come una presenza ingombrante, illegittima, fuori contesto e ostruente la vita di chi vive arrangiandosi sotto l'influenza del vicino e affascinante mondo statunitense. Tuttavia, ciò non è un motivo sufficiente per non dirsi orgogliosamente messicani, bensì per parlare della messicanità come di un campo di forze in cui riabilitarsi come *norteños*: messicani più produttivi, scaltri ed emancipati rispetto ai compatrioti del sud. Una messicanità che è tale (paradossalmente) proprio in virtù della sua commistione con gli USA.

Tale apparente digressione sul sentimento ambiguo di 'messicanità' non ha un significato solo 'di contesto' ma è importante da ricordare nel caso di una frontiera quantomai ambigua nello scarto – storico e attuale – tra discorsi, pratiche, politiche e immaginari. Le *maquiladoras* come infrastrutture di confine – al pari di molte altre pratiche e oggetti – sono alcuni degli ambiti in cui si giocano ancora queste rappresentazioni del 'messicano' e dell' 'internazionale' (cfr. cap. 4.3). Esse si trasferiscono poi spesso nelle valutazioni sullo statuto degli oggetti che producono specifiche *maquiladoras* (variabilmente percepite come *mexicanas* o *gabachas*, ovvero statunitensi) e delle relazioni sociali che vi si costruiscono intorno. Lo scarto tra le narrazioni delle istituzioni finanziarie dello 'structural adjustment' e la loro

rielaborazione locale attraverso pratiche e conoscenze quotidiane negli ultimi trent'anni è quello tra un capitalismo astratto, impersonale, "esoterico", e uno fatto di relazioni, rappresentazioni, dubbi e risposte locali (Miller 1998). Come in molti altri casi latino-americani, questo incontro finisce per definire localmente percezioni e cosmologie identitarie, etniche e di classe, che non precedono tali infrastrutture capitaliste, bensì si sviluppano come qualcosa di 'nuovo' nell'domesticazione della loro presenza in un territorio con una storia e una cultura proprie (Ibid.).

Torniamo però al momento materiale e simbolico di svolta nella mia argomentazione sullo skateboarding. Come sostiene David Graeber ricostruendo la piramide neoliberale della globalizzazione che si rese definitivamente evidente alla fine degli anni Novanta:

"al vertice c'erano le burocrazie del commercio come l'FMI, la Banca mondiale, il Wto e il G8, insieme alle organizzazioni nate dai trattati come il Nafta o l'Ue. Questi erano incaricati di sviluppare le politiche economiche (e anche sociali) da imporre ai presunti governi democratici del Sud del mondo" (2016: 31)

Ho spiegato come a Tijuana la presenza di tutte queste istituzioni menzionate (eccetto ovviamente l'U.E.) fosse imperante e si fosse sviluppata in almeno due decenni di perfezionamenti. In particolare, l'approvazione del NAFTA nel 1994 ha aperto ad una "terza generazione" dell'industria *maquiladora* nel nord del Messico (Carrillo e Hualde 1997), dopo le precedenti risalenti rispettivamente a metà degli anni Sessanta (con la fine degli accordi migratori Messico-USA stabiliti dal Bracero Program) e a metà degli anni Ottanta (legata alla crisi economica e infrastrutturale Messicana post-terremoto del 1985 e all'approvazione del GATT).

Fin dai primi anni di questa nuova fase, si assiste all'esplosione delle *maquiladoras* in settori storicamente di punta, come il tessile, l'elettronico, il meccanico e il farmaceutico, con impressionanti tendenze di crescita fino ai primi anni 2000. Tuttavia, anche durante l'era del NAFTA, la produzione manifatturiera di frontiera ha conosciuto crisi e crescite periodiche, sempre guidate da cambiamenti macro-politici che hanno avuto origine negli Stati Uniti: l'11 settembre, la crisi immobiliare statunitense del 2008 o la recente pandemia da Covid-19. È dunque naturale concludere che – con le specificità di ogni singola fase storica – lo sviluppo

delle *maquiladoras* ridisegna una geografia (spaziale e percettiva) della frontiera che al contempo conferma le gerarchie Nord-Sud ma afferma anche (in modo contraddittorio) il peso della regione nello spazio nordamericano; un sentimento e una rappresentazione duale che si riflettono anche nelle pratiche e nelle autorappresentazioni dei giovani skaters nord-messicani come al contempo centrali e marginali alla propria cultura popolare d'elezione.

Le *maquiladoras* di tavole da skateboard approdano a Tijuana proprio nel periodo successivo all'approvazione del NAFTA. Le tre attualmente in funzione risalgono tutte ai primi anni del nuovo millennio.

La delocalizzazione in Messico risponde in parte l'enigma che tra gli addetti ai lavori ha fatto pensare all'industria dello skateboard come a un regno incantato al di fuori delle tendenze del mercato, riportandoci al contempo direttamente alla frontiera e alle EPZ (Export Processing Zones). La domanda su cui da anni si confrontano le comunità di skateboarders e i loro osservatori è: come è possibile che il prezzo ufficiale di una tavola da skate sia rimasto invariato (intorno ai 50/60 USD) per quasi quarant'anni, indipendentemente dall'inflazione che ha fatto sì che un dollaro del 1989 valga oggi 2,51 USD? (O'Haver 2018). Esistono senz'altro delle dinamiche di mercato tutte settoriali che concorrono a spiegare perché una tavola da skate non ha seguito l'evoluzione di prezzo di qualsiasi altro bene di consumo statunitense (indipendentemente dalla regione di produzione). Tuttavia, la delocalizzazione a sud, il mantenimento di prezzi stabili e il parallelo aumento esponenziale della produzione sono i fattori centrali che hanno permesso la definitiva globalizzazione della cultura materiale dello skate a cavallo del millennio. Ciò è confermato nelle parole di uno dei due manager (che qui chiamerò Tony) della più grande *maquila* attualmente in opera a Tijuana.

Andrea: So, the relocation coincided also with the growth and the global demand of boards, of skateboards, in that period, or what was the factor? I mean, the savings and production, the convenience of free trade agreements, of *maquiladoras* at that time, or a growth in global demand... Or I don't know if your production has grown moving here...

Tony: So all of those things were, were factors. So the proximity was really really the deciding factor. So the ease that NAFTA allows, you know, to operate here. And

we already had a footprint in San Diego, an existing footprint. So it made it very easy for us to make that decision. You know, the idea that we could just move our factory 40 miles south, and get the same quality of product because we're using the same raw materials. [...] It was very easy and really it was more of a decision to it was a survival. It wasn't really about growing at that point. Skateboarding was growing in popularity and it still continues to grow. Every day it grows in popularity, back then [all'epoca del trasferimento a Tijuana] was no exception. It was certainly growing in popularity [...] We were considered a small player. We needed to make sure that we were doing what we could to stay competitive, competitively priced. And to do that we had to reduce costs. And so reducing costs was really the biggest factor in us coming down here. So yeah, it was, it was I would say, it was a survival tactic, but it allowed us to gain an advantage in reinvesting into our, into our operation to, to grow to the point that we have today. So, it was a critical, critical point.

A: And so, actually, what do you think is the average percentage of the world's skateboards being used, consumed that are produced here?

T: That is a really hard question to answer. [...] So as far as domestic North America sales go. I expect for professional skateboard decks. So we take the completes out of there. We take longboards, cruisers, some of these other product categories [tutti tipi di tavole non-professionali o di nicchia prodotte lì], out of there. And I could say, more than likely we're probably producing 60 to 65% of those decks. I bet you would end up somewhere around there, 65%, 60 to 65%, something like that. So, so, but hard for me to gauge worldwide. You know. (Intervista, Tijuana, 08/06/2023)

Dato che la mia tesi fa scarsissimo uso di dati quantitativi, per dare un'idea dell'ordine di grandezza su cui si muovono queste produzioni, faccio riferimento alle parole di Tony – manager di produzione – per cui una sola delle tre *maquilas* di Tijuana (la sua) rifornisce circa il 60-65% di tutto il mercato nordamericano dello skateboarding.

Durante la mia permanenza alla frontiera, con mio stupore, non ho avuto modo di determinare quale sia stata la prima *maquila* a impiantarsi a Tijuana e in che anno. Tra gli skaters – anche adulti e anziani – non vi è memoria di una data precisa, in molti ricordano l'esistenza della 'Fabrica Element' (fabbrica di una storica marca di skateboard, che tuttavia potrebbe aver preceduto l'attuale STIX PS, dato che il proprietario di quest'ultima era all'epoca a capo di Element Skateboard). Tra i direttori delle attuali *maquilas* invece le risposte sono state talvolta elusive, talvolta

“non ricordo” o “dovrei pensarci”, tanto da indurmi a desistere nel cercare una data precisa d’innesto e a riflettere invece sui significati di questa indeterminatezza come parte dell’aura ‘occulta’ in cui sono avvolte le *maquiladoras* per gli skaters locali. Nella scarsa letteratura sullo skateboarding in Messico, Almada Flores scrive nel 2010 e cita la *maquiladora* Worker Wood “ubicada en la delegación Cerro Colorado en Tijuana” (31), citata a sua volta da González Molohua nel 2019.

Rispetto ai settori tradizionalmente dominanti del sistema *maquiladora*, quelle di skateboards sono fabbriche con linee di produzione relativamente elementari. Non solo il processo e l’oggetto della produzione sono tendenzialmente più semplici di altri settori leader, ma in base a quanto visto penetrando le *maquilas* tutt’ora in funzione, in due dei tre casi anche i macchinari e la fornitura tecnica rimangono piuttosto rudimentali. Ciò ha però ragioni opposte a seconda dei casi. Riguardo la fabbrica dove cercai di farmi assumere, i manutentori dei macchinari obsoleti erano a volta addirittura reclutati tra i giovani operai che, senza specializzazioni, riparavano con soluzioni di fortuna le macchine a cui essi stessi lavoravano, che di conseguenza rimanevano precarie in quanto a standard di sicurezza e rispetto delle norme sulla salute. Questo aspetto era lamentato da tutti i giovani operai con cui passavo i pomeriggi post-turno. Tuttavia, la delusione non era relativa tanto alla pericolosità del lavoro con tecnologie inadeguate, quanto piuttosto all’autopercezione di “marginalità”. Lavorare per l’industria della propria cultura d’elezione statunitense ma relegati in un universo tecnico/produttivo che rimarcava il proprio “tercermundismo” (nelle loro parole) rispetto ad altre *maquilas* di tavole significava per loro un profondo conflitto cognitivo ed esperienziale rispetto al significato del proprio lavoro (cfr. cap. 4.3). Nell’altro caso, invece, la scelta di continuare a lavorare con macchinari superati (meccanici invece che digitali, ad esempio), era una dichiarata politica di marketing aziendale per sottolineare l’artigianalità delle tavole prodotte, più ‘autentiche’ e ‘vecchia-scuola’ rispetto a quelle anonime di altre fabbriche.

Riprenderò il tema dell’interazione materiale e simbolica con i macchinari delle *maquilas* nel capitolo 4, ma vale la pena anticiparlo velocemente per evidenziare come le fabbriche di tavole siano in questo senso una sorta di eccezione rispetto alle tendenze di sviluppo delle *maquilas* della “terza generazione”. Queste ultime da metà

anni Ottanta hanno abbandonato una tecnologia grossolana (Bernardi 2021: 284), mentre nelle fabbriche di tavole non sempre si trova corrispondenza con tale tendenza e, quando contraddetta, essa rappresenta uno degli assi principali su cui misurare la ‘messicanità’ o ‘americanità’ di un certo stabilimento. Allo stesso tempo, questa coesistenza tra *maquilas* hi-tech e *maquilas* rudimentali a “lavoro intensivo” come quelle di tavole ricorda l’“eterogeneità tecnologica” (Carrillo 1990) su cui si basa la produzione capitalista globale nel Sud del mondo.

Ogni fase produttiva in queste fabbriche comprende compiti ripetitivi che richiedono una specializzazione limitata. O meglio; che richiederebbero talvolta delle specializzazioni così come dei processi di formazione che non sempre sono garantiti dalle aziende.

Quando il 21 febbraio 2023 mi recai accompagnato da Ricardo – skater ed ex lavoratore per sette anni in una delle tre *maquilas* – per chiedere di essere assunto, ben poca attenzione fu prestata alle mie competenze. Il *gerente de producción* e il direttore dell’azienda – entrambi cittadini statunitensi, seppur il primo cresciuto tra i due stati – non furono affatto interessati a possibili esperienze pregresse nel settore. Piuttosto, la priorità era che fossi “*una persona positiva*”, perché “*las personas negativas no aportan nada*”, dove per “*positivo*” secondo l’esperienza di Ricardo si intendeva accondiscendente ai compiti e ai ritmi imposti dallo stesso *gerente*. Lui stesso mi conferma questa tesi quando subito dopo chiarisce che se comincio con loro, devo farlo a partire dall’area di *lijado*, l’area “*que yo veo más cansante se puede decir, pero es como un ejercicio, para mi es un ejercicio, que le toca al último que llegue... Es cansado en los brazos obviamente, la espalda, las piernas, yo sí lo he hecho pero no de todos los días*”. Nel frattempo, proprio i rumori del *lijado* [levigatura] dei macchinari sul sottofondo accompagnano la nostra conversazione: “*ahorita mira están trabajando, se escucha, es como una sintonía* [intendendo sinfonía]” mi dice, “*yo para mí escucho y ahí, mientras estén trabajando, está bien...*”.

Presentandomi nelle vesti di skateboarder in transito per il Messico sul medio periodo, avevo evitato di menzionare la mia formazione universitaria, coerentemente con altri esempi etnografici che – per garantire indagini profonde e quanto più affrancate possibile – hanno condotto la ricerca in contesti di illegalità o di grande produzione/distribuzione (Scheper-Hughes 2004). Dichiarare una laurea magistrale

e l'iscrizione a un dottorato di ricerca, oltre a destare qualche sospetto sul perché della mia richiesta di lavoro, sarebbe inoltre stato controproducente per essere posto nei livelli di produzione della fabbrica a cui tendevo.

Il compenso medio corrisposto a un operaio della linea di produzione in una delle *maquilas* in questione è decisamente modesto, in linea con gli obiettivi di massimizzazione dei profitti delle aziende delocalizzate (Sassen 2007, Contreras 2000, Scott 1998). Il salario settimanale oscilla tra i 2000 e i 3000 pesos messicani (circa 110-170 dollari, con qualche eccezione in base all'anzianità), che comparati con il costo della vita a Tijuana – dove un affitto mensile di un bilocale fuori dal centro è stimato intorno ai 8800 pesos²⁶ – spesso non sono sufficienti per un tenore di vita che assicuri l'accesso a una casa fornita di utenze affidabili e a un consumo di alimenti sani (soprattutto quando si parla di lavoratori con famiglie, motivo per cui la maggior parte dei lavoratori delle *maquilas* svolge parallelamente altri lavori informali).

La catena di produzione comprende diverse fasi. Si selezionano per qualità i fogli di *sugar maple* (l'unica e migliore varietà di legno utilizzato nelle *maquilas* di Tijuana a detta dei dirigenti) in arrivo dal nord degli Stati Uniti, si verniciano a immersione in apposite vasche, si tagliano a riquadri appena eccedenti il perimetro della tavola, si incollano e pressano i sette strati di legno che daranno loro forma ponendoli in stampi dalle forme specifiche (ideare tavole dalle forme nuove comporta progettare e produrre nuovi stampi, l'implementazione più costosa a cui può andare incontro una fabbrica). Una volta incollati e asciugati gli strati, si passa alla sagomatura della tavola a macchina, mentre la successiva levigatura viene svolta a mano; vi si applica poi una vernice impermeabile/trasparente e si passa alla stampa della grafica a caldo (più raramente alla stampa in serigrafia, tecnica più artigianale diffusa per le tavole fino agli anni Novanta, ricercata dai cultori, ma estremamente più costosa e laboriosa). Le due fasi finali riguardano un ultimo controllo di qualità (compresi piccoli aggiustamenti di taglio) a cui segue l'imballaggio e la spedizione del prodotto verso le distribuzioni dei marchi commissionanti negli Stati Uniti.

²⁶ Fonte: <https://it.numbeo.com/costo-della-vita/citt%C3%A0/Tijuana>, ultima consultazione 27/06/2024. Tale basso livello salariale – comunque accolto dai giovani skaters-operai per il fascino che 'la fabbrica' esercita su di loro – spiega anche il ricorso nella quasi totalità dei casi a secondi lavori che si appoggiano al mondo dell'informalità e che spesso hanno a che vedere con le tavole e gli oggetti dello skateboarding.

In conclusione, le svolte neoliberiste di fine millennio e in particolare il sistema *maquiladora* hanno democratizzato l'accesso agli skateboards e alla pratica ovunque nel mondo, cavalcando le relazioni asimmetriche Nord-Sud che hanno permesso la globalizzazione di quasi tutte le industrie sportive (Besnier, Calabró e Guinness 2021) negli ultimi tre decenni. Tuttavia, a livello analitico, sarebbe fuorviante osservare tale fenomeno solo in termini di sfruttamento etnico, di classe e nazionale che ha sempre permeato l'industria dello skateboarding (e pressoché tutte le industrie dietro qualsiasi cultura popolare di massa) fin dai suoi esordi negli anni Settanta (Ové 1978 cfr p. 97). Non è una novità che “le industrie sportive globali dipendano da un mercato del lavoro la cui somiglianza con la schiavitù su cui l'edificio coloniale ha poggiato per secoli è evidente” (Besnier, 2015: 852). Rimane invece più interessante addentrarsi tra gli impatti culturali locali (secondari e celati) della delocalizzazione sulla scena dello skateboarding di Tijuana. L’innesto delle *maquiladoras* ha infatti dato luogo a economie informali, opportunità di intervento sulle tavole e tattiche per costruire relazioni con il vicino nucleo della cultura dello skateboarding. In tale quadro, un approccio postcoloniale basato su un rigido asse nord-sud (centro-periferia) è insufficiente per esplorare gli spazi di dubbio, desiderio e agency improvvisati dagli skaters messicani attraverso il loro rapporto con le tavole prodotte in serie.

3.4. Il “ground Zero” di una generazione. Cadute dell'industria globale, picchi della cultura popolare locale

Durante il primo decennio degli anni Duemila, Zero Skateboards, un'azienda statunitense fondata nel 1996 dallo skateboarder professionista Jamie Thomas, era un attore di primo piano nell'industria globale dello skateboarding. Il simbolo di Zero – con lettere che ricordano una scena del crimine e un teschio che si ritrova dalla t-shirt indossata da Sid, il bullo del film *Toy Story*, fino alla rock-star grunge Billy Corgan, che lo adotta come stemma per la sua omonima canzone con gli Smashing Pumpkins – incarnava una nuova estetica "dark" che ha ottenuto un significativo successo commerciale nelle subculture giovanili.

Sull'onda lunga delle agevolazioni commerciali concesse dal NAFTA, nel 2003 Thomas sposta la produzione di tavole a Tijuana, acquistando e convertendo una vecchia fabbrica di prodotti in legno in un impianto di produzione di skateboard per produrre tavole con la distribuzione "Black Box", il cui marchio di punta era appunto Zero, di cui Thomas era ed è il volto pubblico.

Tuttavia, l'avventura di Black Box a Tijuana fu tutt'altro che lineare e scorrevole. Nel 2008 inaspettatamente un incendio avvolse la fabbrica situata nella Colonia Libertad; zona proletaria della città, auto-costruita a ridosso del muro di confine ed esplosa demograficamente in parallelo con lo sviluppo delle *maquilas* e alle politiche statunitensi di deportazione e rimpatrio dei migranti 'irregolari' (Bustamante 2016, Del Monte 2014).

Subito dopo l'incendio le strade della città, i *sobre ruedas*, le case dei moltissimi che a Tijuana vivono comprando e rivendendo seducenti beni di consumo statunitensi si riempiono delle tavole Zero debordate dalla fabbrica. Tra gli skateboarder locali tutt'oggi si alternano varie versioni e supposizioni sulla responsabilità dell'incendio: molti lo imputano a un piano degli stessi proprietari per incassare i premi assicurativi (una pratica non senza precedenti tra le *maquiladoras*), altri sono certi che si sia trattato di un piano orchestrato da dirigenti messicani di medio livello interessati a dirottare nel mercato informale quei beni tanto ambiti dai giovani. Entrambe le voci si accavallano, si contraddicono, vengono mobilitate per denunciare o l'intrinseca tendenza dei messicani "*huevones* [nullafacenti, pigroni]" a intrallazzare alle spalle degli onesti 'miti' dell'industria, o per sostenere la disonestà alla base di quest'ultima a Tijuana, dove gli aspetti più turpi dello skateboarding internazionale si manifestano senza raggiungere i centri californiani. In ogni caso, l'evento ha creato una prima costellazione di racconti, storie orali e pseudo-leggende locali, tutte volte – nonostante le posizioni antinomiche del discorso – a riabilitare la rilevanza nascosta di Tijuana nello skateboarding. Jorge, uno skateboarder trentenne della zona Otay, racconta con vibrante emozione di come dallo skatepark locale venissero organizzate spedizioni di giovanissimi skaters alla fabbrica dove, dietro modesto pagamento, il guardiano lasciava le porte aperte per cinque minuti per portare via quanto più materiale rimanente si potesse caricare, una routine andata avanti per mesi quasi ogni notte.

Appena recuperati dall'incidente, la distribuzione Black Box di Thomas riuscì a trasferirsi in uno stabilimento nei pressi del *Parque Industrial Pacífico*, altro grande hub della produzione esternalizzata tijuanense. Di nuovo, però, anche questo stabilimento ebbe vita breve, durando appena pochi anni. Senza alcun preavviso, nel 2013, la dirigenza comunica la chiusura della *maquila* e il suo brusco passaggio a un'altra distribuzione la cui produzione è situata in Cina. Casi di chiusure improvvise – in linea con la costante spinta alla delocalizzazione nelle regioni di volta in volta più 'convenienti' nelle reti produttive globali – sono caratteristici del sistema *maquiladora*, dove le fabbriche nascono e scompaiono nel giro di poche settimane, portando i lavoratori a vivere in un perenne stato di precarietà (Arenal 1989). Il caso di Zero skateboard non fu da meno, tanto che alla chiusura del 2013 i 120 dipendenti della fabbrica non solo vennero lasciati senza un impiego, ma anche senza la liquidazione che gli sarebbe spettata. Per recuperare il denaro dovuto, quindi, i lavoratori si auto-organizzarono per prendere il controllo diretto dei macchinari abbandonati e degli stock di merci rimasti in magazzino. La decisione fu in parte negoziata con i dirigenti che – non disposti a corrispondere la liquidazione e già decisi a lasciare merci e macchinari a Tijuana piuttosto che affrontare un costoso trasferimento in Cina – evitarono così di prendersi in carico le sorti dei propri dipendenti. Infatti, l'azienda non offrì alcuna garanzia di recupero del denaro dovuto, né un affiancamento per la vendita dei resti della produzione ai lavoratori, i quali dovettero auto-gestire la vita in fabbrica, la vendita dei macchinari e dei materiali arrangiandosi informalmente. Dopo un breve e fallimentare tentativo di produzione comunitaria, iniziò così prima l'autogestione dello stabilimento in parallelo al lento processo di messa in circolo della merce nella città informale.

Conobbi Guillermo tramite un altro giovane informatore, Gustavo, suo collega a sua volta conosciuto inizialmente il giorno che andai a chiedere lavoro alla *maquila* con Ricardo. Guillermo – sui sessant'anni, di Acapulco, emigrato a Tijuana in cerca di lavoro nelle *maquilas* – è stato operaio nel primo e nel secondo stabilimento di produzione della Black Box dal 2004 al 2013, praticamente per tutta la durata della sua attività a Tijuana.

Aspetto per vari giorni ai cancelli della *maquila* alle cinque del pomeriggio nella speranza che Gustavo (amico, informatore e intermediario con Guillermo) mi faccia cenno che quella è la volta buona per prendere una *agua de horchata* o un *taco* dal

carrito ambulante a cui si fermano di solito gli operai all'uscita dal turno. Un pomeriggio, al solito cancello, quasi a speranze esaurite, sento suonarmi il claxon alle spalle e all'interno di una berlina Toyota che lascia dietro di sé una densa fumata vedo i due che mi fanno cenno di salire. Guillermo infatti – nonostante l'instancabile attitudine gioviale e sempre pronta al *chiste* [scherzo, dissacrazione] di chi è abituato alla fatica della fabbrica da una vita – ci tiene a spiegarmi che è un *hombre de hogar*, un *hombre firme*, che a differenza di altri lui non si trattiene dopo il lavoro in stupidaggini e preferisce invece l'accoglienza calorosa dell'ambiente domestico. Così ha sempre fatto, e così intende continuare a fare. Allo stesso tempo però, gli piace parlare, e nonostante lo stupore del mio interesse ci tiene a raccontare a me e a Gustavo della sua esperienza di prima mano ne *las fábricas del Jaime* [Jamie Thomas, intendendo le fabbriche Zero].

È in questo modo che per i giorni successivi ho accompagnato Guillermo in auto dalla *maquila* allo svincolo per andare verso la Colonia Libertad (dove si trasferì nel 2004 proprio per lavorare nella 'Fabrica Zero') ed è così che in ripetuti brevi viaggi di venti minuti tra il traffico saturato dell'Avenida Insurgentes ho modo di ascoltare i suoi racconti su quella stagione.

Andrea: ¿Cuando trabajaste allá?

Guillermo: Trabajé en 2004, y me quedé 9 años ahí con el [Jamie Thomas]. [...] A veces llegaba el Jaime [Jamie Thomas], chaparro ese güey, chaparrito y de pelo largo. Bien buena onda, a veces pasaba por toda el área, y una vez nos regaló 100 dólares a cada uno. Yo digo ¿¡Que cosa es esto!? ¡Yo nunca, yo ni sabía ni que pedo! Nunca había agarrado un dólar, la neta no... Y me quede, ¿pero qué es esto? E igual muchos de los demás: ¿pues que este billete? [...] Y luego llevaba cosas del otro lado, ves que allá siempre tiran cosas: llevaba tenis, muebles, sofá, etc. Pero yo no agarraba nada porque nosotros estábamos hasta el final [della linea produttiva, essendo Guillermo operaio nell'area di pittura] nos dejaban puros pantaloncitos, y que yo no quiero chingaderas... [...] Fabricamos puras tablas Zero en ese entonces, de 5000, 10000 [pesos], con todo y llantas y todo. Éramos como 120 personal. Ahí fíjate que se enviaban 60.000 cada viernes, el martes o el viernes...

Gustavo (informatore/tramite): Aquí acabo de enviar 4900 hoy, y ya es algo grande para la semana...

Guillermo: No, éste del incendio fue allá en la Libertad, fue aparte, y se le pagaron el seguro. Pasó el incendio y le pagaron todo [...] Pues pero el incendio fue, quién sabe, como quien dice provocado, pues. [...] Y después le rentó un local por la Leche Lala [nei pressi del Parque Industrial Pacífico], allá donde quebró. Así que de allá fue para China, se la llevó para China, de repente... si nomás nos dijo: 'les doy luz verde: ustedes vendan todo lo apartado y así se liquidan...' Entonces nosotros vendimos las máquinas y así nos liquidamos.

Gustavo: ¡¡Hay moldes de Zero y sierras de Zero en [nome della *maquila* in cui attualmente lavorano] Todos los shapes de aquí son de la Zero!!

Guillermo: Lo dividimos, cada quien... O sea, sacaron cuenta, quien tenía más años le iban a tocar más primero... así. Y después cada uno, a ti te toca tanto, y ya que vendíamos la máquina, le dábamos una parte a todos. Simón, había una organización... Con los de arbitraje, los licenciados también, que le echaron las ganas para los cálculos y a ti te toca tanto por esto, y ti etc. Y todos controlábamos que uno no fuera pendejo. Y ya los dueños se fueron, y nos organizamos para repartir todo. Y tablas, tablas nos tocaron 450 cada uno, de playeras como 5 cajas cada uno. Y mira, nunca hubieron peleas, no...

A: ¿Y cómo hicieron ustedes para vender las cosas?

Guillermo: En el Face [Facebook] y más directo de menudeo. Y toda la gente ya sabía, imagínate... Ya venían los compradores de tablas, de máquinas, venían para la fábrica a comprar. Porque de las tablas solamente crecieron 17.000, para las 450, y yo le dije sí, pero les saqué las con diseño y las subí al carro y las escondí, les dejé una parte, no se las vendí todas, les vendí puras lijas, vendí como 200. Pero tú sabes que los chiapanecos, los chapines, acababan de llegar, esos güeys los chingaron ¡5000 cada 450 tablas! Así sí, de volada cayeron [los skaters] como en un medio día... Y bueno, todo esto porqué no nos liquidaron, nos pagamos nuestra misma liquidación con las maquinarias

A: Pero algo pesado... porque hubieran debido pagarle su despedida, ¿no había sindicatos o alguna protección?

Guillermo: Eh ya sé, cuál despedida... Y yo vendía todo directo a los skaters, nada de mayoreo... y estaba bien el trabajo, pues lo que pasa es que China dicen que estaba barato el empleado allá, y en una semana ya no había nada [...] Y no se quiso [Jamie Thomas] llevar las máquinas para allá. Se las dejó y liquidense ustedes, porque en vez de pagar el traslado de las máquinas, mejor prefiero comprar unas nuevas allá. Pero bien vale verga porque no pagó.... ¿Y qué tal si no se vendían? ¿Y cuánto tiempo nos íbamos a llevar en venderlas? Esto no lo vio el gringo, pinche Jaime [Jamie]. Y lo que

pasa es que los demás de la fábrica [guardiani, custodi e tutto il personale non direttamente assunto dall'azienda ma 'appaltato' dal Parque industrial] ya no trabajaba para él, nosotros ya teníamos que hacer guardia, para que la gente no se metiera y no nos robara las cosas. Y ya, con turnados: a mí me tocaba en la noche, y aquellos en el día... ya no éramos muchos. Y ya no pudimos sacar todas las cosas porque se jodió el contrato de renta de la planta. [...] Dormimos en la fábrica para hacer turnos... y me cayó raro porque todo estaba bien, todo, la producción etc....” (Intervista, Tijuana, 22 e 23/06/2023)

Nonostante non abbia cognizione dell'effettivo uso e valore – così come dell'impatto culturale tra i giovani locali – delle tavole che contribuì a mettere in circolazione, quando ne parla e quando cita i ragazzi che increduli arrivavano alla fabbrica assume un tono tiepido e sorride. Lo stesso fa in generale quando con i ricordi ripercorre il periodo dell'occupazione della fabbrica tentando di ricostruirne una narrazione coerente di fronte alle mie domande insaziabili di dettagli. Nonostante non sia mai appartenuto alla cultura popolare di cui produceva i beni, addirittura anche quando parla del famoso *Jaime* [Jamie Thomas] lo fa con timbro d'ammirazione. Gli anni negli stabilimenti Zero – turbolenti e precari – sembra che abbiano comunque marchiato a fondo la vita di Guillermo. L'aver dato volto e corpo a *Jaime* – “*chaparrito*” [bassetto] rispetto alle descrizioni titaniche dei colleghi skaters che lo narravano come una leggenda –, l'aver toccato per la prima volta un dollaro, l'essere stato al centro di un evento che tutti gli narrano come epocale, le solidarietà sviluppate durante l'occupazione, rappresentano tutte insieme un capitale simbolico ed esperienziale che anche nella *maquila* attuale gli è riconosciuto dai giovani colleghi-skaters come Gustavo sotto forma di involontario “capitale subculturale” (Thornton 1995), un capitale che si muove dentro domini “meno privilegiati”, ma che è sempre “incorporato e oggettificato” (11). In questo senso, nonostante non abbia mai messo piedi su una tavola, non conosca le differenze che solo un consumatore riconosce tra le tavole che produce; i venti anni di lavoro fanno sì che ciò che di orgoglioso Guillermo inserisce nei propri racconti deriva proprio dall'essersi sentito un piccolo protagonista di un mondo tanto più grande di lui, tanto *gringo*, in cui per caso si è trovato al centro per un periodo. Agli occhi dei giovani colleghi skaters, questo fa di Guillermo un membro *ad honorem* della ‘scena’.

“*Y de volada cayeron [e d'improvviso iniziarono ad arrivare gli skaters]*” dice Guillermo. E infatti, come anticipato, tra gli skaters di Tijuana la memoria di quel periodo è tutt'altro che svanita. Anzi, rimane il centro di qualsiasi narrazione che ho ascoltato riguardante la frontiera e la vicina cultura globale dello skateboarding, non appena l'interlocutore si accerti che non sta parlando con un *gringo* suscettibile di coinvolgimento nell'industria stessa.

Hugo è uno dei rari nativi di Tijuana con tre generazioni di discendenza locale. I suoi legami familiari sono stati vantaggiosi per la sua carriera prima come operaio-skater nella prima fabbrica Zero e subito dopo come leader di un noto team di skate locale che negli anni è riuscito a espandersi in tutto il Messico producendo le proprie tavole a Tijuana e vendendole al centro-sud. Infatti, dopo aver lavorato per anni nella fabbrica della Colonia Libertad, ha sfruttato le conoscenze e i contatti acquisiti dalla nonna durante i primi lavori nell'economia della *fayuca* per reinventarsi come autonomo agente per l'industria. È stato proprio prima dell'incendio che Hugo ha scelto di lasciare la fabbrica e di riadattare in modo creativo le varie conoscenze accumulate per avviare un suo progetto personale di skateboard, collaborando occasionalmente con diverse fabbriche nonché funzionando come ‘corriere’ informale di tavole attraverso il confine. Una mattina, nel vivace Pasaje Rodríguez, al centro della cultura turistica alternativa di Tijuana, incontro Hugo per la prima volta dopo averlo contattato sulla pagina social del suo team di skate. Iniziamo a chiacchierare della storia della sua crew e della ‘marca’ che ne è derivata finché non cerco di appigliarmi ad un suo accenno per chiedergli qualcosa sulla tanto citata ma fumosa storia della *fábrica Zero*. Tra il sospetto per la mia domanda – forse troppo esplicita – e la furba malizia di chi ha qualcosa da svelarti, mi risponde: “Ah, ma a te interessa l'epoca della pirateria allora...”.

“Cinco Maderas [nome della prima fabbrica nella Colonia Libertad], yo trabajé allí, pegando los transfers de las tablas, más o menos era 2008. Hubo una desaparición masiva de mercancía. Yo estaba chambeando en ese entonces, y de repente un día llegó el gerente a decimos: ‘Mañana no va a haber chamba, no venga, nadie, nadie venga.’ [...] Salíamos en los días antes de una producción grande, bastante grande, de cuántas miles de tablas, no sé, pero sí eran muchas, los diez/quince días habíamos trabajado mucho, [...] y el lunes que entró ya la fábrica se había quemado. Se quemó

antes de la huelga [con huelga intende il successivo periodo, nel 2013, di autogestione della seconda fabbrica] [...] Yo poquito de allí me salí. Ok, se quemó la fábrica, que pasó no sé, pero toda la producción masiva que hicimos se quemó, y de repente tablas, un montón de tablas, que se supone que no se debían quedar allí, se habían que ir para allá [negli Stati Uniti], pero de repente empezaron a aparecer demasiadas tablas Zero. Estas tablas que se desaparecieron sí eran originales, porque las producimos dentro de Zero, con transfers de Zero, madera de Zero, todo... Se desaparecieron y reaparecieron meses después, yo ya me había salido en ese entonces, esta fábrica se quemó, la abrieron en otro lado, y se movieron de locación nada más. Yo ya no trabajaba con ellos, pero tenía amigos y conocidos allí metidos, y me decían que no los estaban pagando, porque no se podían regenerar del gasto de allá, y estos gñeys pararon la obra, para que: ‘No, no vamos a trabajar hasta que... hasta que nos paguen’. Y empezaron como a desarmar maquinarias, empezaron a vender, me ofrecieron a mi pedazos de maquinarias para pegar los transfers, para cortar madera [...] y se empezaron a robar los transfers, miles y miles y miles, de Zero, Mistery [altra marca di proprietà di Thomas prodotta e distribuita da Black Box] [...] Se cambiaron de locación, pasó este pedo de la huelga, la gente empezó a agarrar los tranfers y.... bueno yo era enterado de los que movían más cosas, tenían contactos etc, me empezaron a ofrecer los transfers y las maquinarias para que los ayudara a vender esos. De allá llegó nueva gente, que de allá nació, que ahorita tienen sus marcas, come el X [...]. Me ofrecieron transfers y yo en la emoción ya le dije: ‘Pues no, te compro todo, todo lo que traes’ y fui a la fábrica para pegarlos. [...] Cuando empezaron a aparecer las tablas de allá, pues sí eran las originales [...]. Más adelante van a empezar a ser de piratería. Después de todo el desmadre que se vendieron las maquinarias etc., un mes después, cuando ya se acabó el producto original, yo empecé también. Al tener todos estos transfers... yo te voy a ser honesto, yo sí hice unas de esas piratas, pero empecé a ver que el Jamie empezó a meter pedos ya legales, se dio cuenta que sus transfers andaban volando por todos lados [...] se vendían de mayoreo por el internet, se iban para el interior [il centro del paese] [...] Pero toda la culpa era de los gerentes, los trabajadores estaban en sus derecho porque ocupaban cobrar de alguna manera, y ese gñey nunca les iba a pagar” (Entrevista, Tijuana, 12/02/2023)

Nel periodo degli eventi descritti da Guillermo e Hugo, ricordo vividamente come i prodotti del marchio Zero Skateboards, simbolo della moda della mia infanzia di giovane skateboarder italiano, scomparvero improvvisamente dal mercato nazionale,

dai vestiti degli skaters e persino dai media internazionali di settore. Hugo e gli skaters locali non hanno dubbi sulla correlazione transoceanica tra questi eventi. Infatti, il suddetto marchio è riapparso con un certo rilievo negli ultimi 4-5 anni, senza mai riacquistare il suo precedente livello di successo.

Le voci locali che circondano le fabbriche di Zero Skateboards sono forse le più discusse e rievocate nella scena skate di Tijuana, che si tratti di skateboarders o semplici aficionados. Molteplici versioni della storia sono costantemente dibattute e molte sono diventate leggenda locali. Chi ha vissuto quegli anni racconta il periodo come un'epoca miracolosa che ha dato vita a una nuova generazione di skaters. Per la prima volta, tavole da skateboard professionali – con il simbolo più in voga al mondo del momento – erano accessibili alle masse, magicamente disponibili ovunque per un massimo di 180 pesos, circa 10 USD. Non vendute negli skate-shop, venivano acquistate attraverso contatti diretti o tramite personaggi legati in qualche modo alle fabbriche che apparivano negli skatepark locali con i bagagliai delle auto pieni di tavole.

Oltre ad aprire una finestra sulla relazione locale skaters-*maquiladoras*, e con i loro lavoratori, il cortocircuito tra collasso di una compagnia globale ed esplosione di una scena culturale locale testimoniata dalla vicenda della fabbrica Zero è del tutto comprensibile se posto in un quadro di gusti, stili e affezioni di consumo locali tutt'ora pienamente in voga tra i giovani di Tijuana. I figli delle fabbriche Zero a Tijuana, segnati da questo periodo di tavole a prezzi accessibili prodotte per la distribuzione statunitense, hanno sviluppato una grammatica di gusti di consumo che non si è affatto esaurita in una generazione, ma è stata tramandata fino ai giovanissimi di oggi.

Quotidianamente – nonostante l'attrattiva di Zero nel mercato ufficiale dello skateboarding sia tramontata rispetto al 2008 – piccoli gruppi di skaters si riuniscono per andare alla ricerca di skateboard usati di marca statunitense nei mercati di strada locali, i *sobre ruedas*. Come mi spiega uno di loro mentre lo accompagno in una di queste 'battute di caccia': "Per esempio, tutti vogliono una tavola Zero, perché è la *más chingona* [la più cool]. È solo che non si trovano più, è difficile, ma non impossibile... Per questo devi aguzzare la vista" (Appunti sul diario di campo. Cfr. cap. 6). L'ultima possibilità, quando non si trova nemmeno una tavola Zero di seconda mano proveniente dagli USA, è quella di riprodurre a mano il più fedelmente

possibile il simbolo della marca sulle proprie tavole *lisas* [senza grafica, color legno] trovate negli stessi mercati informali o tramite un contatto nelle *maquilas*. A differenza dell'attuale mercato globale dello skateboarding, che ha ampiamente ignorato gli skateboard Zero, gli skater di Tijuana continuano ad apprezzarne i prodotti e la tradizione proprio per il lascito culturale di questo incidente storico.

3.5. Fantasmi, tavole 'de contrabando' e giovani locali. La zona di contatto tra l'industria e le strade

Una delle riflessioni secondo me culturalmente più dense che apre il 'caso Zero' riguarda il sottile contatto tra mercato globale, tattiche dell'arrangiarsi locali e 'popolarizzazione' della cultura dello skateboard a Tijuana. O meglio, tra collasso di una fetta di mercato globale e parallela esplosione silenziosa di una cultura locale ai suoi margini. Questo per quanto riguarda un 'contatto' generale già evidente all'occhio di un osservatore dei fatti. A livello emico però, questo fatto ha innescato un altro genere di contatto, quello tra agenti 'invisibili' dell'industria dello skateboarding e giovani locali in costante ricerca di materiali per imitare i propri modelli del Nord.

Gabriel de la Mora – figura di spicco dello skateboarding messicano e unico tijuanense ad aver mai raggiunto per un periodo l'agognato livello di pro-skater sponsorizzato negli USA (di cui ha la cittadinanza per nascita) – mi racconta le dinamiche di approvvigionamento informale alla base della scena skate locale durante il baby shower (tipico festeggiamento statunitense che tutti a Tijuana ci tengono a replicare) del figlio di un amico in comune del vicolo. Mentre mi ascolta per capire cosa davvero ci faccia lì, si ferma spesso a ponderare le parole da usare nella conversazione, con una precisione che ritorna tanto nel ritmo del parlato quanto nelle sue eleganti qualità esecutive di skater:

“Tra il '98 e gli anni Duemila, prima che partissi per gli Stati Uniti per inseguire 'il sogno' [ridacchia ironicamente], quando io ero un ragazzino e facevo skate a Tijuana, per me loro [gli impiegati delle *maquilas*] erano degli eroi... mmh, no, eroi forse non è proprio la parola giusta: erano dei fantasmi per me! Sì, dei fantasmi... Che ogni tanto arrivavano con un pacco di tavole e tu non avevi la minima idea da dove

venissero [...] questo per me è stato fondamentale per iniziare a fare skate” (Appunti sul diario di campo, Tijuana centro, 26/02/23)

L’usanza decritta da Gabriel nel caso dei primi Duemila ritorna in misure decisamente maggiori tra chi ha vissuto il periodo delle fabbriche Zero. Me lo ricorda Alan che dal collasso della Zero ha potuto tirare su la sua marca di skate con cui adesso vive e mantiene la famiglia. Ripercorre sia degli appuntamenti negli skateparks con gli operai, sia quando essi, o insospettabili intermediari, lo invitavano a casa loro per mostrargli la mercanzia. Insieme in auto, di ritorno dal *Parque Industrial Cerro Colorado*, mi racconta dell’*efecto pos-huelga de la Zero*²⁷. Alla disperata ricerca di tavole, uno dei lavoratori della fabbrica lo invitò a casa sua, una dimora di fortuna fatta di lamiera, vecchi teloni pubblicitari e prefabbricati di compensato recuperati qua e là come molte altre abitazioni a Tijuana. Arrivò fino ai limiti estremi della Libertad, “*pegado al cerco*”, per recuperare i transfer con cui poi avrebbe fatto le prime tavole di pirateria che avrebbero dato impulso economico alla sua marca.

Yo fui a recoger los transfers del Jamie Thomas en este cantón [casa] todo desecho. Me atendió su hermano [dell’operaio]. Pronto vi este cantoncito bien humilde con cientos y cientos de las mejores tablas y tranfers nuevos, de los más chingones de ese entonces. Y el hermano tenía ahí unos migrantes, y el los cruzaba [...] migrantes guatemaltecos y hondureños ahí con él, en el mismo lugar, en la casa de madera [...] o sea, era la máxima expresión de la frontera, de lo malo como de lo bueno. (Intervista, Tijuana, 06/12/2022).

Nei mesi successivi, con il crescere della confidenza, tornai più volte sull’argomento con Gabriel per chiedergli se quella parola – “fantasma” – tanto evocativa fosse stata casuale o ragionata sull’esperienza. Ogni volta, sorridente e pacato, mi rispondeva “no, no, è proprio la parola giusta, quello che pensavo e mi domandavo allora. Perché li vedevo apparire, sapevo che esistevano, ma alla fine non

²⁷ Nei racconti locali, i fatti delle fabbriche Zero sono spesso racconti come *las huelgas* [gli scioperi]. Nonostante non siano stati letteralmente degli scioperi – e protagonisti diretti come Guillermo ci tengono a specificarlo – il fatto che si usi questo termine conferma come, anche in quel caso, le leggende intorno alle *maquilas* proliferino localmente ma la conoscenza effettiva di cosa succeda (o successe) dentro le loro mura rimane opaca.

sapevo niente di loro, solo che portavano quelle tavole *chingonas*". Gli eventi che Gabriel racconta ricorrendo a questo termine mi fecero riflettere sui significati di "fantasma" per descrivere lo status sociale dei lavoratori invisibili del sistema *maquiladora*.

La metafora non è infatti nuova. Tarek Elhaik parla di "Borderline ghosts" (2012) nel suo affresco della frontiera degli anni Dieci a partire dalle lavoratrici delle *maquiladoras* raccontate nel documentario *Maquilapolis* (Funari e De la Torre 2006). Tijuana, "un luogo braccato dai fantasmi della modernità e della modernizzazione, un luogo che dà la possibilità a fantasmi e fenomeni originari e celati di manifestarsi" (Elahik 2012: 343), dove questi fantasmi assumono temporalmente fattezze umane di abili e repetitive operaie proiettate su uno schermo.

Tijuana è fuori da ogni dubbio un luogo di stridente modernità, dove quest'ultima appare e scompare imprevedibilmente assumendo forme umane, architettoniche, discorsive e materiali (tra le altre). Tuttavia, riportando la dichiarazione di Elahik al mio caso, mi interrogai su come questa spettralità, questo regime occulto, cambiasse quando si trasferiva lo sguardo dall'estetico al materiale. Prima di essere dei "fantasi della modernità" i lavoratori delle *maquilas* che appaiono agli skatepark con le *trokas* [trucks, pick ups] piene di tavole sono spettrali proprio perché l'unica testimonianza della loro esistenza sono quegli oggetti, le tavole, a loro volta spesso emblemi di una modernità americana. Gabriel è uno di quelli che desidererebbe sapere di più sulle persone che stanno dietro alle tavole ("non sapevo niente di loro"), mentre altri si accontentano di approfittare solo dell'occasione di un consumo informale. Tuttavia, in ogni caso incontrato, anche i più indifferenti ammettono di essersi fatti almeno una volta delle domande a riguardo. Se penso dunque al concetto di "modernità" legandolo a un oggetto desiderabile come una tavola da skate, mi viene da dire che il rapporto più 'moderno' che si può sviluppare con esso è teoricamente quello dell'acquisto anonimo come semplice bene di consumo in un negozio o nel web. Ottenere lo stesso oggetto dalle mani di un "fantasma" che te lo consegna senza dare nell'occhio ai margini di uno skatepark sembrerebbe invece uno scambio piuttosto 'rozzo', 'tradizionale', nient'affatto congruente con un'immagine asettica di modernità, ma che anzi riapre tracce d'umanità, solleva domande (a cui si può cercare risposta o meno), svela la presenza di un lavoro dietro un oggetto altrimenti feticizzato solo come merce acquistabile.

In primo luogo, quindi, parlare di “fantasmi” che dalle *maquilas* arrivano agli skatepark agendo nel mercato informale mette a nudo ciò che di “tradizionale” sta ancora alla base della produzione di massa di beni di consumo estremamente “moderni” del capitalismo: ovvero le persone e il loro lavoro. Di conseguenza, mette a nudo i veri tratti della modernità – in questo caso dello skateboarding: quelli più stridenti e pragmatici. Questa modernità ‘organica’ è la norma per gran parte delle persone ma non trova spazio nelle retoriche egemoniche; quelle che per esempio parlano dell’efficienza e dell’attrattiva di Zero come marchio d’avanguardia, ma non dicono niente di come esso è vissuto come ‘moderno’ appena al di là dai suoi centri.

La seconda riflessione che mi sorge riguarda proprio il fatto che questi “fantasmi” siano operai, ma che per comprenderli come tali debbano manifestarsi in attimi fulminei fuori dalla fabbrica. I lavoratori delle *maquilas* sono dei fantasmi, nel senso che il regime politico in cui opera questa industria è precisamente pensato per rendere invisibili tanto i dipendenti quanto i processi che si danno all’interno delle mura della fabbrica. Si fa breccia in quest’invisibilità solo quando i lavoratori prendono parola sindacalmente, quando trovano forme per raccontarsi (Kamel 1988) o in questo caso quando agiscono autonomamente fuori da essa ma tramite i beni della fabbrica stessa. La spettralità dei venditori informali di tavole non è quindi relativa solo al loro status di operai sfruttati da un sistema che li vuole produttivi ma invisibili, ma anche al loro intervento attivo nel mercato informale. Chiamarli fantasmi nello specifico senso di Gabriel aiuta a situare questi soggetti nell’ecosistema più ampio in cui inventano le proprie vite a partire da (ma non limitandosi) al lavoro di fabbrica e dalle risorse che esso gli mette a disposizione in una quotidianità in cui l’imperativo è arrangiarsi, tra sistemi di sfruttamento e spazi di autonomia.

I lavoratori delle *maquilas* – e non solo quelle di tavole, dato che a Tijuana i loro beni raggiungono informalmente ogni angolo della città – sono involontariamente fantasmi dentro la fabbrica. Tuttavia, anche quando ne escono e si calano nel mercato informale (per molti un secondo lavoro) essere fantasmi è una tattica ben ragionata, che talvolta gli porta – oltre a un’entrata extra – un senso di emancipazione dovuto all’essere finalmente autonomi, autodeterminati, rispetto alla quotidianità della fabbrica (approfondirò il caso quando parlerò degli autori di pirateria nei capitoli 5). Essere fantasmi può quindi essere una condizione imposta – sintomo di profondo

sfruttamento –, o volgersi in una posizione al limite dell’emancipatorio all’interno di un sistema complessivo di sfruttamento.

Per capire come i lavoratori delle *maquilas* siano ‘fantasmi’ vanno considerate entrambe le eventualità, non solo la prima come nel caso di *Maquilapolis*. Con le parole di Gabriel, dobbiamo quindi estendere il significato di fantasma oltre le mura della fabbrica per evitare di essere in grado di descrivere queste persone solo quando soggette al potere opprimente della catena di montaggio. Se possiamo dipingerli come ‘fantasmi’ perché involontariamente soggetti al regime della *maquilas*, dovremmo essere in grado di fare lo stesso quando essi scelgono tatticamente di muoversi ‘come fantasmi’ al suo esterno.

L’esempio di Guillermo (a sua volta un fantasma ai tempi della fabbrica Zero), inoltre, ci mostra che essi – nel caso delle tavole – seppur esterni alla scena skate locale, sono a volte ben coscienti del portato culturale dei beni che mettono informalmente in circolo tra i giovani, soprattutto quando si aprono delle “zone di contatto” (Pratt 1991) tra questi stessi giovani e gli operai, come nella *maquila* dove attualmente lavorano Guillermo e il giovane Gustavo. Infine, sempre nella relazione produttiva soggetto-oggetto, ma secondo la prospettiva dell’operaio, sentirsi un fantasma rispetto agli oggetti-tavole che si fabbricano è un rapporto quantomai ambiguo. Sempre Elahik cita una scena di *Maquilapolis* quando una collega delle protagoniste dice “Faccio oggetti, una parte sostituibile di un processo di produzione... Non voglio essere un oggetto. Voglio essere una persona. Voglio realizzare i miei sogni” (2012: 345). Qui l’oggettivazione di un individuo nei beni che produce in serie è riportata secondo il senso comune dominante – quella che Miller definisce la “depth ontology” (2009: 40-41) degli studi culturali – per cui i soggetti appartengono al dominio del sociale, della cultura e della ‘profondità’ mentre gli oggetti (soprattutto se di massa) a quello futile della superficialità, rappresentando al massimo un referente per la rappresentazione del sé comunque contenuto nell’individuo. Tuttavia, mostrerò nel prossimo capitolo che tale gerarchia data per scontata è smentita proprio nel caso dei giovani skater-operai delle *maquiladoras*, un caso senz’altro particolare ma che mostra come usare “fantasmi” – moralmente al negativo – per descrivere le relazioni persone-oggetti dentro le *maquilas* non permette di esplorare i sottili processi di “soggettivazione” (Miller

1994; Warnier 2005) che si danno *anche* attraverso oggetti prodotti in serie alla catena di montaggio.

Con ciò non intendo in nessun modo negare il senso generale di alienazione e abdicazione al sé che il lavoro nelle *maquilas* impone, bensì complicarlo tramite il mio caso di studio, evidenziando le contraddizioni profonde che i miei partecipanti vivono tra lavoro di sfruttamento e desiderio di trascendenza tramite gli oggetti che producono in fabbrica (cap. 4.2).

La ‘generazione Zero’ e la relativa disponibilità di prodotti – dalle vendite dirette negli skatepark del passato alla presenza continua, anche se sporadica, nei *sobre ruedas*, fino all'accesso ai macchinari e ai componenti di Black Box – hanno inaugurato una nuova era nello skateboard a Tijuana. Abbiamo visto gli effetti di questo evento abbiano viaggiato per vettori materiali e simbolici, tra soggetti tra loro molto diversi. In quanto al lavoro nell’occulta industria dello skateboard, questo ha creato una “zona di contatto” nei termini di un’“arena dove economie multiple, incluse formali, informali e illecite si sovrappongono in uno spazio transitorio d’incontro” (Pine 2015). Economie dove una cultura globale, desiderata e ‘moderna’ dello skateboard incontra le vite di chi pratica questa attività a Tijuana o di chi, “come un fantasma”, la produce concretamente nell’ombra.

Nei lessici di consumo locali, il crollo delle fabbriche Zero ha portato un’estrema diffusione dei suoi simboli di mercato che si sono impressi nelle abitudini, nelle autorappresentazioni urbane e nella gruppaltà dei giovani skaters fino a oggi (vedi cap.6.4, in cui accennerò ai clan di skaters tijuanensi odierni intorno ai simboli Zero e di altre marche). Lo testimoniano i giovani che tutt’oggi, se non riescono a recuperare una preziosa tavola Zero in qualche *sobre ruedas*, continuano a dipingere a mano i suoi motivi commerciali su tavole ‘vergini’ senza grafica.



Figura 3. Un giovane skater e un amico musicista nei pressi della *Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe* dopo una sessione di musica in strada per raccogliere offerte dai passanti. Lo skater ha disegnato artigianalmente a pennarello il famoso ‘teschio’ della marca Zero Skateboard sulla sua tavola. Foto dell’autore.

Infine, Come menzionato da Hugo, molte delle macchine, tavole e *transfers* delle fabbriche Zero sono diventati la base tecnica da cui sono nati diversi laboratori che fanno pirateria di skateboards statunitensi che hanno gradualmente invaso prima il nord del paese e subito dopo tutto il Messico. Ciò ha aperto “l’era della pirateria”, una pratica nient’affatto interna al solo mondo dello skateboard in Messico (Aguilar 2010) ma che dentro tale scena diventa un ambito in cui si giocano significati

collettivi quali autenticità, valore, comunità, capitali subculturali nonché discorsi di rivalsa politica (cap. 5).

Lo spunto che offre il caso emblematico della fabbrica Zero sta metaforicamente al cuore della mia tesi, per cui seguendo le oscillazioni, i picchi e le cadute degli oggetti dell'industria dello skateboard nei suoi luoghi di esternalizzazione è possibile descrivere un quadro sociale dove questa cultura è vissuta come una zona di contatto tra i macro-domini del locale e del globale a Tijuana. L'enfasi che pongo sull'esistenza e le reti che si creano intorno alle *maquiladoras* non è una semplice insistenza sui risvolti 'produttivi' dello skateboard bensì è confermata nei suoi effetti propriamente culturali da un caso come questo.

Me ne resi conto la prima volta, quando ancora sapevo poco o nulla della storia di Zero a Tijuana e andai a chiedere lavoro nella *maquila* accompagnato da Ricardo. All'ingresso trovammo Gustavo (ancora non ci conoscevamo e ci presentammo per la prima volta) che era in pausa, fumando una sigaretta seduto con i piedi su una tavola della marca 'Real', prodotta da lui stesso in quella *maquila*, ma comprata a 100 pesos (5USD) in un *sobre ruedas* perché non se la poteva permettere nuova e perché in quel momento non era più possibile recuperarla di straforo in fabbrica. Chiacchierando con Ricardo riguardo allo stato della *maquila*, dell'amministrativo e di annosi problemi di pagamento, Gustavo senza dire troppo al cospetto di uno sconosciuto fa: "*Hubo un pedo, ahora te vas a enterar*" [c'è stato un problema, ora te ne renderai conto]. Entrammo così in una fabbrica pressoché deserta, con uffici abbandonati, reception dalle sedie vuote e con pile di documenti ammassati, dove l'unico segno di vita erano i rumori di seghe a legno e presse idrauliche che provenivano dall'area di produzione. L'ambiente surreale confermava, secondo Ricardo, le storie che parlavano di un enorme dirottamento di tavole (intorno ai 30.000 articoli) nell'ultimo anno e mezzo da parte di una rete di manager coordinati per usarle come basi per fare pirateria in laboratori ai margini della città. Scoperto l'indotto illegale, la direzione rispose licenziando la quasi totalità dei dipendenti amministrativi (e qualcuno della produzione) e stringendo sulla selezione delle assunzioni, tra cui forse la mia.

Lo scenario desolato che ci accolse era il risultato di questo lungo periodo travagliato. Altre *maquiladoras*, nello stesso arco di tempo, erano invece la faccia della più funzionale, efficiente e (apparentemente) trasparente dell'industria globale

di tavole da skate. Ovviamente, le dinamiche di contatto tra interno ed esterno delle fabbriche sono in realtà sempre più sfumate. In ogni caso, però, sottolineare questi picchi e cadute periodici dell'industria non serve solo a 'svelare' dei segreti 'segreti di pulcinella' facilmente immaginabili. Piuttosto, a mio avviso, aiuta a rendersi conto del sistema-sociotecnico (STS) che rappresentano le *maquilas* a Tijuana ben oltre le mura della pura fabbrica. Ogni picco, ogni collasso, ogni falla di queste infrastrutture ha un effetto materiale e simbolico sulla scena locale dello skateboard; sulle risorse, sugli interrogativi, sugli spazi d'immaginazione dei giovani skaters e nonché sulle vite di coloro che producono, scambiano e vendono tavole.

Talvolta questi giovani skaters sono, o sono stati, lavoratori nelle stesse *maquilas*. Quindi, per seguire nella coerenza del percorso guidato dalle biografie sociali delle tavole, mi soffermerò adesso su di loro e sui diversi universi di lavoro e immaginazione interni alle *maquilas*, per poi seguire i tragitti 'informali' delle stesse tavole verso le strade.

PARTE 2. ADDOMESTICARE LA GLOBALIZZAZIONE DELLO SKATEBOARD A TIJUANA

4. Produrre e consumare la cultura dello skateboard

Dopo aver offerto una panoramica sull'ambigua centralità di Tijuana nella cultura contemporanea dello skateboard e dopo aver citato un caso storicamente rappresentativo di tale contatto tra scena locale e industria globale, è il momento di aprirsi alle esperienze ogni giorno (materialmente e simbolicamente) esegue la fine opera di 'produzione' e domesticazione dello skateboarding da Tijuana attraverso la sua cultura materiale. Sia 'produzione' che domesticazione sono qui intesi in senso ampio. Se spacchetterò il primo termine durante il capitolo, il secondo necessita invece di alcune specifiche su cui tornerò criticamente prima di passare al capitolo 5.

Parlo di domesticazione riferendomi alle articolate interazioni che a Tijuana si danno con le tavole da skate prodotte dall'industria ufficiale per il Nord del mondo. Si tratta di una domesticazione spesso non particolarmente visibile, costantemente giocato sulla soglia tra materiale e immateriale, ma cionondimeno profondamente permeante per i soggetti che lo raccontano e lo praticano intervenendo sugli oggetti dello skateboarding. Mi riferisco a tutti quei processi minuti tra il discorsivo, l'immaginario e il materiale che concorrono a dare senso secondo necessità sia biografiche che culturali alle infrastrutture dell'industria dello skateboarding, agli oggetti globali che producono e al lavoro quotidiano necessario per riprodurre l'industria stessa. Non parlo dunque di domesticazione nel senso letterale di 'integrazione delle tavole nella *domus* della sfera domestica' – come una corrente dell'antropologia concepisce il termine (Miller 2014; Bernardi et al. 2014) –, bensì di assorbimento graduale delle tavole nell'uso e nei network di scambio locali.

In questa seconda parte del lavoro, infatti, tenterò di osservare come questi oggetti si inseriscano non solo in spazi, ma anche in abitudini e concezioni del corpo 'domestiche' nel senso di dotate di significato secondo schemi culturali locali. Inoltre, relativamente al 'domestico' dell'intimità abitativa, spiegherò nel quinto capitolo che esso non si può intendere come l'ambito delimitato dalle quattro mura della propria dimora per quanto riguarda molti giovani che maneggiano tavole e

fanno skateboard tra le strade di Tijuana. Tra di loro, il concetto di domesticità è mobile e abbraccia la casa, gli spazi del laboratorio di Manos Sucias, la strada adiacente, gli skateparks (dove letteralmente si vive, si dorme etc.). Tutti questi luoghi sono accomunati dall'uso, dalla lavorazione e dallo scambio di tavole, mettendo in crisi la precedente concezione formale-etimologica di domesticazione relativamente al solo spazio della casa/*domus* (Warnier 2005: 185). Come mostrerò in questo capitolo, si tratterà piuttosto di domesticazione come di un processo di creazione di intimità (personale o comunitaria) con l'oggetto-tavola attraverso processi di mercificazione, demercificazione, circolazione e personalizzazione. Prediligo il termine 'domesticazione' con cui apro il titolo della sezione per mettere a tema una concezione locale e giovanile di domestico a Tijuana e perché, in questi luoghi in cui vita, lavoro, intimità, ozio e tempo del non-utile si mischiano, è proprio l'intervento sulle tavole, le loro qualità e biografie specifiche a demarcare il confine variabile tra dentro e fuori la domesticità.

Trascendendo però tali casi specifici che tratterò più avanti, ribadisco la mia simpatia per il termine 'domesticazione' anche su un piano generale, coerente con l'organizzazione in due 'blocchi' del lavoro. 'Addomesticare' le tavole (gli spazi, i corpi e i simboli a loro connesse) serve al contempo per "situare lo skateboarding all'interno di un'ampia narrazione della globalizzazione" e osservarlo in "correnti di identità giovanili altamente localizzate" secondo lo stesso uso del termine proposto da Dixon (2016: 76 e 81) riguardo lo skateboard nel Sud del mondo come "accessorio superficiale [...] per perpetuare una fantasia esotica 'americana'" volta localmente a plasmare "immagini del sé flessibili" (Ibid.: 80-81). Il concetto – offerto sotto tale lente e applicato a comunità prevalentemente giovanili (per età, per pratiche o autorappresentazioni) – si emancipa da una declinazione esclusivamente privata e fa eco a una vasta letteratura su gioventù, consumo e fantasie dell'altrove che in antropologia ha trovato grande fortuna negli ultimi vent'anni.

Weiss (2009) e Jean Comaroff (2006) parlano ognuno di domesticazione dei simboli che "animano l'immaginazione giovanile" (Hip Hop, Nike Air Jordan, colori delle squadre di calcio) (10) come tattica per colmare lo scarto tra "sogni e realizzazioni, desiderio e impossibilità" (Ibid.). Una tensione costante e ubiqua anche nel mio campo che, oltre una constatazione generale, non esclude talvolta forme più

specifiche di domesticazione che chiamano in causa schemi motori, processi di bricolage (Warnier 2005) o abitudini di consumo vicine al corpo (Appadurai 2007).

In un contesto di frontiera – di estrema vicinanza e separazione della cultura popolare statunitense – le citate tensioni tra desideri e realizzazioni portano a costruire comunità proprio tramite l’attraversamento e lo sfasamento costante di confini simbolici e relativi repertori culturali. Gli skaters tijuanensi sono letteralmente giovani di frontiera (non sempre per nascita) tra i quali “l’uniformità è enfatizzata [proprio] attraverso l’attraversamento dei confini, lo smarcamento e la fusione delle identità”. (Nymajoh 2015: 5). Per la messa in pratica quotidiana di questi processi di affinità lo skateboard è lo strumento centrale con cui elaborare un “pensare di frontiera” (a volte retorico, altre pragmatico) dove “agentività e soggettività addomesticate vengono privilegiate e celebrate come *modus vivendi*” (ibid.: 8). Un *modus vivendi* dove lo skate spesso è un argomento per riaffermare delle retoriche comunitarie trans-frontaliere di fronte allo straniero (“sullo skate siamo tutti uguali”) mentre nella quotidianità tijuanense serve a mostrare un altro tipo di “agentività addomesticata”. Un’agentività volta al darsi da fare da soli, all’arte dell’arrangiarsi (Pine 2015) (cap. 5) o all’*hustlear* (cap. 6): al comportarsi come un *hustler*, al fare *hustling* inteso come “sfidare le regole e trovare percorsi alternativi per accedere e persino distribuire sia i servizi di base [...] che i ‘nice to have’ [...] che equiparano le lotte ‘locali’ al cosmopolitismo consumistico ‘globale’” (Thieme 2017: 3). Chi si dedica ad *hustlear* spesso lo fa elaborando usi, politiche e poetiche eterodosse in relazione ai media, agli oggetti e alle infrastrutture importate dal Nord globale. Come riprenderò a fine capitolo, proprio perché nasce dall’interazione con infrastrutture e beni ‘esterni’ e mai del tutto disambiguabili, l’agency dell’arrangiarsi non è mai definitiva ma esiste in virtù di un dubbio, di un’incertezza mai del tutto sanabile.

In questo senso, parlare di domesticazione della cultura dello skateboard tramite i suoi repertori e infrastrutture globali non comporta la pacificazione del loro significato o la soluzione delle incertezze di senso che evoca. Addomesticare è sempre un processo incompleto, mosso da dubbi e da un senso del cambiamento sociale in corso (cap. 6.6).

Una letteratura già citata nell’introduzione utilizza “domesticazione” (*domestication* o *taming*) esattamente in questo senso per riferirsi agli usi e agli

schemi di senso che si costruiscono intorno alle infrastrutture del Nord oltre i confini dell'Occidente (Larkin 2007; Sundaram 2010; Harvey e Knox 2012) in termini materiali, spaziali e di circolazione. Inizierò ad affrontare nello specifico queste forme di domesticazione delle infrastrutture prima, e dei loro prodotti poi, a partire dalla fine di questo capitolo. Ciò che importa però è che tutte queste forme di relazione con l'altro, di suo assorbimento e di creazione di comunità locali, passano attraverso processi materiali e immaginativi in cui la domesticazione di oggetti di cultura materiale, dei loro simboli e degli spazi che le mettono in circolazione sono sempre centrali.

Simili processi, per ora solo accennati, coinvolgono pratiche articolate e un ecosistema di soggetti che ricoprono ruoli sociali differenti (talvolta sovrapposti) che interagiscono con gli stessi oggetti secondo finalità non sempre congruenti. Pertanto, penso che il modo più lineare per descriverne le interdipendenze sia rimanere fedeli ai tragitti biografici delle tavole.

Il primo ambito a cui mi dedico – nonché il primo che cronologicamente ho attraversato durante la ricerca sul campo – è quello catalizzato dalle *maquiladoras* di tavole, tanto al loro interno tra chi vi lavora quanto nelle immediate pertinenze tra gli immaginari che esse evocano in chi vi interagisce creando circuiti di circolazione locali. Per addentrarmi in questo universo mi rivolgerò a tre categorie di attori.

In primis ai manager delle tre *maquiladoras* di tavole di Tijuana, tutti con cittadinanza statunitense, secondo una salda tradizione che vede i ruoli dirigenziali o 'creativi' delle *maquiladoras* assegnati a pendolari angloamericani e quelli produttivo-amministrativi ai locali messicani (Bernardi 2021). In secondo luogo, ai giovani skaters-operai messicani – nella maggior parte emigrati dal centro-sud del paese – che lavorano o hanno lavorato in questi stabilimenti. Infine, agli skaters-intermediari messicani che dalle *maquilas* traghettano le tavole verso le strade di Tijuana in circuiti di scambio locali.

Rispetto al preambolo sull'uso del concetto di 'domesticazione' degli skateboard e delle loro infrastrutture, la prima categoria di attori è probabilmente un'eccezione dal momento che è la custode (non sempre coerente) delle circolazioni formali delle tavole dell'industria globale dello skate. Accennerò alle loro prospettive attraverso i dati raccolti in interviste semi-strutturate e durante tour di accompagnamento nelle fabbriche insieme ad altri statunitensi (non quindi attraverso l'osservazione

partecipante) per elaborare un'analisi comparativa dell'essere produttori e consumatori della cultura globale dello skateboard tra manager e operai²⁸. Mi rivolgo poi alla seconda categoria di soggetti ai quali dedico maggiore attenzione: gli skaters-operai. Forte di una frequentazione assidua non interna alla fabbrica ma nei loro spazi privati, nei luoghi di pratica dello skateboard e all'uscita delle fabbriche, anch'essi ricoprono la curiosa posizione di consumatori e produttori materiali della propria 'cultura popolare'. La loro condizione d'immobilità e i relativi universi d'immaginazione applicati a un lavoro creduto solo 'materiale' – nonché alcuni interventi specifici sulle tavole che maneggiano –, mi permettono di aprire una parentesi più ampia proprio sulle dicotomie materiale-immateriale, oggetti-persone, produrre-consumare in uno spazio tradizionalmente pensato come l'archetipo della produzione 'materiale' come *la fabrica*.

4.1. *Yo nunca he tenido un trabajo en mi vida*: la prospettiva degli skater-manager statunitensi sullo skateboard come lavoro in Messico

Inventarsi una modalità d'accesso ai 'piani alti' delle *maquiladoras* non è mai stato un processo facile nei quattordici mesi a Tijuana e, seppur nella varietà dei modi in cui sono riuscito a strappare uno scambio, non avrei avuto alcuna possibilità se non fosse stato per l'aiuto di altri informatori o per coincidenze fortuite, anche dette 'colpi di fortuna'.

Ad esclusione della *maquiladora* a cui mi rivolsi per cercare lavoro – dove non ho mai condotto interviste strutturate con i dirigenti bensì scambi informali – nelle altre due ho avuto occasione di dialogare con i rispettivi manager in più occasioni. Mi concentrerò sull'una e poi sull'altra seguendo semplicemente l'ordine cronologico con cui le ho attraversate durante il fieldwork.

4.1.1. Paul: la ricerca della tavola 'perfetta'

²⁸ Ringrazio Kristin Lawler per i confronti sempre incoraggianti durante e dopo il lavoro di campo. È grazie a lei se sono riuscito a inserire nella ricerca una domanda – seppur marginale – circa le concezioni di lavoro e libertà, americanità e messicanità dal punto di vista dei manager. Questa prospettiva è stata fondamentale per aprire poi discussioni più ampie sui significati di produzione e consumo di una cultura popolare – tramite il lavoro concreto sugli oggetti – ancorata alle esperienze degli skaters-operai messicani.

Quando arrivai a Tijuana, nei primi mesi orientativi sul campo, quando andavo spiegando le mie intenzioni di ricerca a quelli che poi sarebbero diventati amici o informatori di fiducia, in molti mi ripeteva che per iniziare a capirci qualcosa di questo mondo statunitense esternalizzato, la persona che sicuramente avrei dovuto cercare era “*El Viejito*”. Più famoso come “Professor”, scoprii ben presto che *El Viejito* era in realtà Paul Schmitt, una figura di rilievo mondiale nel mondo dello skateboard, tanto da essere stato inserito nel 2020 nel prestigioso “Skateboarding Hall of Fame” dall’unica (e omonima) istituzione che a Simi Valley (California) si occupa di creare una memoria intorno ai personaggi fondativi della cultura dello skateboard.

Paul Schmitt non è famoso tanto per le sue doti di skater bensì per quelle di designer. Dal 1978 è stato il più prolifico progettista e realizzatore di tavole da skateboard che – nell’esplorazione di forme (*shapes*) e concavità innovative – hanno letteralmente rivoluzionato la disciplina. La correlazione storica tra una popolarizzazione globale dello skateboarding a fine anni Novanta e le nuove tavole *popsicle shape* trovarono in Schmitt un attore di riferimento. Il “Professor Schmitt”, tuttavia, era già famoso dalla metà degli anni Ottanta quando – insieme ad altri membri del pantheon dello skateboard (Jeff Grosso e John Lucero) – lanciò la sua personale produzione di tavole col nome PS Stix. Da allora, credo di poter dire che Paul Schmitt sia stata l’unica persona nella storia dello skateboarding ad aver fatto un fine lavoro per associare il suo volto – nonché il suo epiteto di Professore o Scienziato dello skateboard – alle tavole che produceva e ideava prima per i suoi brand (tra tutti New Deal Skateboards) e successivamente per altri globali che si appoggiano alla sua *maquiladora*.

Sembrerebbe un dettaglio da appassionati ma credo invece che sia rilevante. Una delle differenze dello skateboard rispetto al suo patrigno, il surf, è proprio l’anonimato in cui la produzione di tavole da skateboard è sempre esistita. Se nel surf la figura dello ‘shaper’ – colui che in piccoli laboratori privati produce le tavole su commissione – è intimamente legata al committente e ai suoi stili, nello skateboarding si assiste al curioso fenomeno per cui le tavole da skate passano da nascere come un oggetto autocostruito con legno e rotelle di scarto a essere prodotte da un mercato anonimo (prima di nicchia e poi globale) senza vie intermedie. Non a

caso, anche a Tijuana, dove l'accesso alle tavole è piuttosto facile seppur informale, in molti mi hanno confessato che il loro vero sogno sarebbe produrre non solo le proprie grafiche, ma addirittura le proprie tavole. Processo purtroppo impossibile per l'irreperibilità di materie prime e la necessità di macchinari professionali. Pochissimi nella storia hanno rivendicato una qualche sorta di artigianalità nella produzione di tavole e, tra questi pochi, Paul Schmitt è l'unico tutt'ora in attività conosciuto per *“building the highest quality decks”*²⁹ del mondo.

Ottenni un contatto e-mail privato in via confidenziale da Alan, che aveva avuto scambi con lui in passato. Proprio in virtù della sua presenza a Tijuana – accertata più dai social che dal vivo, dato che non si fa quasi mai vedere in pubblico – *El Viejito* è narrato come una sorta di leggenda locale. Solo in un caso – parlando con uno skater suo ex operaio – ho incontrato forti commenti di biasimo, mentre per la totalità dei locali *El Viejito* è investito di un profondo rispetto e venerazione in virtù della sua reputazione. Uno che “si è fatto da solo”, che “tutto quello che fa è per lo skate”, che “la sa lunga” e che quindi è escluso a priori che possa essere un personaggio disonesto; secondo l'assunto subculturale insindacabile per cui tutto ciò che è fatto *dagli skaters per gli skaters* è intrinsecamente sincero e degno di rispetto (un punto fondamentale che approfondirò nel prossimo capitolo). Anche – talvolta soprattutto – chi è coinvolto nella circolazione informale delle tavole a Tijuana mi confessa spesso che ha mandato più volte delle mail al *Viejito* nel tentativo di essere assunto: “perché lì, con tutti quei macchinari, tutto professionale, le tinte giuste ecc. lì si che potrei imparare come si fa, e poi sai che potremmo fare qui... [in uno dei laboratori informali dove si svolgeva la conversazione]” (Appunti sul diario di campo).

Con sorpresa, presentandomi nelle vesti di ricercatore, ricevetti una risposta quasi immediata da Paul che mi propose di vederci alla fabbrica dopo due ore. Preso alla sprovvista e senza nemmeno il tempo di ultimare le domande per l'intervista mi precipitai in combi verso la *maquila* nel *Parque Industrial Morelos*. Arrivato all'ingresso, dopo una breve chiacchiera con un giovanissimo operaio in pausa, il custode si prende la copia del mio passaporto e in cambio mi dà un tesserino da visitatore. Si scusa per “la novità”, ma “ci sono stati dei problemi e adesso facciamo

²⁹ <https://skateboardinghalloffame.org/shof-2020/paul-schmitt-2020/> . Skateboarding Hall of Fame website, ultima consultazione 08/07/2024

così” mi spiega. Ovviamente, quando si parla di problemi il caso è sempre il solito, simile a quello della prima *maquila* anche se in quantità nettamente minore.

Dopo pochi minuti, scende Paul dal suo ufficio al primo piano, indossa un grembiule impolverato di segatura e zoppica visibilmente, non sembra il classico ‘boss’ che osserva dall’alto. Mi porta subito a fare un giro della zona di produzione, ci tiene molto, come mi anticipava già nella mail.

La fabbrica ha ambienti molto ampi e una divisione delle fasi di lavorazione che segue una pianta circolare. In ogni passaggio Paul si ferma un momento a mostrarmi le peculiarità della sua produzione: i fogli di legno sono solo di prima qualità provenienti dal Wisconsin (“no second grade, just the best here!”), i calchi delle presse (gli elementi più costosi, da cui dipendono le forme delle tavole) sono unici, progettati da lui stesso e il processo è a freddo (“not like China, where they hot press”), i macchinari per il taglio sono solo meccanici, senza programmazione informatica, che lui stesso dice di aver smontato e modificato. Gli operai non sembrano sorpresi dal fatto che passiamo tra di loro, che Paul mi mostri da vicino i vari processi mentre loro stanno lavorandoci, nonostante il mio sentirmi un intruso. Parla con loro in inglese ma solo il *Jefe de Brigada* (come dice il cartellino sulla divisa) lo capisce, gli altri annuiscono all’unisono. Alla fine di ogni veloce verifica sul lavoro in corso, di ogni critica o apprezzamento, si cura di ringraziarli in spagnolo. Mentre passiamo alla sezione successiva incrocio Beto, skater e operaio già conosciuto pochi giorni prima. Affannato si affretta a spostare dei fogli di legno grandi due volte la sua minuta statura. Stupefatto e come sempre sorridente mi fa “ma come, e che ci fai tu qui?!”, subito dopo si accorge di Paul, abbassa lo sguardo e si congeda frettolosamente. Paul mi chiederà subito come faccia a conoscerlo, è sorpreso e contento che vi sia connessione tramite lo skate. Da parte mia invece quel momento rimarrà impresso come un nodo difficile da sciogliere nella densa relazione successiva che svilupperò con Beto, uno degli amici e informatori più intimi che ho avuto l’onore di conoscere a Tijuana. Il fatto che, a parte le sparute sessioni di skate insieme, quel primo incontro estemporaneo a fianco del suo capo abbia anticipato le successive interviste, mi lascia dei dubbi irrisolti su quanto e come questo abbia influito sulla fiducia reciproca, successiva nonostante molti altri indizi mi lascino pensare che in gran parte essa sia rimasta intatta” (Estratto del diario di campo: 09/11/2022 e note aggiunte successivamente)

Il tour si conclude nell'ufficio di Paul al primo piano, un ampio ambiente cosparso a terra di tavole dalle differenti forme. Mi racconta che è stato il primo a voler scrivere 'Made in Mexico' sui suoi prodotti, una mossa di mercato fallimentare (che nessun'altra *maquila* di Tijuana ha ancora fatto) dal momento che tutto il mondo pensa – in linea con il regime burocratico delle *maquilas* – che quelle tavole siano fatte in USA, e amministrativamente lo sono. Tuttavia, il suo investimento d'immagine nella sua fabbrica ripaga la scelta azzardata. Riafferma più volte che non può vendere direttamente in Messico, e che anche se potesse non gli interesserebbe un mercato così in lenta crescita. Prima di andarcene, gentilmente si offre di accompagnarmi verso il centro. La segretaria, allo staccare dal turno, gli chiede se stanotte dormirà in fabbrica, un'abitudine che ha spesso dato che viene a Tijuana per tre giorni a settimana e non ama gli alberghi locali.

In tutta la visita alla fabbrica, nonostante le mie domande tendessero altrove, Paul riporta sempre il discorso su due livelli correlati con cui descrive sé stesso, la sua impresa e la sua immagine pubblica. Da una parte parla di una vita dedicata allo skateboard, alla 'produzione' su scala mondiale di questa cultura. Nel raccontare il suo contributo decennale alla 'produzione' dello skateboard fa però molto poco uso di aneddoti o racconti personali (a parte una breve introduzione dove, come in un libro di storia tra l'altro consultabile su qualsiasi pagina internet, ripercorre il tragitto dal suo garage a fine anni Settanta fino alle sue fabbriche) e ricorre quasi sempre a un lessico tecnico-ingegneristico per parlare del lavoro sulle tavole.

Come si deduce anche dai molti contenuti che crea online, l'efficacia e l'unicità delle sue tavole è spiegata in termini quasi scienziati di implementazione materiale-tecnologica e così anche la sua figura pubblica di 'scienziato' dello skateboarding poggia su questo immaginario. Proprio per questo skaters professionisti di tutto il mondo vengono da lui per farsi fare le tavole più adatte alle loro esigenze seguendo lunghi e approfonditi studi. Un grado di curvatura in più, l'abbinamento con ruote di un certo diametro, un colpo male assestato alla tavola, sono tutti fattori determinanti nei racconti di Paul; mentre non menziona mai un qualsivoglia valore sociale, affettivo, immateriale o immaginario delle tavole che produce (o di una in particolare di esse). Il fatto, dal vivo, mi stupisce. Sapevo che pubblicamente quella fosse la sua faccia, ma mi sarei aspettato in un incontro reale – se non racconti 'scomodi' sulla

storia della *maquila* – almeno un’aneddotica retorica e romantica dall’alto dei suoi 50 anni di carriera nell’industria globale dello skateboard. Questi vengono invece fuori poco e forzatamente. Una simile ‘cosmologia’ scienista dello skateboard me la sarei aspettata da qualcuno che magari non ha dimestichezza con le tavole, che non ha mai provato l’ebrezza di salire su una di esse, da un qualsiasi imprenditore che investe capitale in un settore sconosciuto e si comporta al più come freddo burocrate dello skateboard. Come mai, in questo caso, un personaggio che è elevato quasi al livello di leggenda (locale e globale), verso il quale non sono ammesse critiche in virtù ‘dell’essere uno skater’, parla delle tavole ‘uniche’ che produce senza mai sfiorarne il valore immateriale, sentimentale, affettivo che – secondo le stesse retoriche – solo uno skater può provare?

Tale domanda non mi sorse subito, bensì dopo settimane, quando iniziai confrontarmi con gli universi di valore che invece rendono significative le stesse tavole tra skaters locali e tra skaters-operai che lavorano nelle stesse *maquilas* (dove, per esempio, l’unicità si persegue tramite l’imperfezione, al contrario di Paul che la persegue alla ricerca della ‘tavola perfetta’). Con ciò, non intendo dire che, in forma manichea, il lavoro di Paul si riduca all’uso di compasso e goniometro per inventare il nuovo skateboard del secolo (anche se dagli strumenti sparsi per il suo ufficio sembrerebbe così). Il fatto che lo abbia incontrato in fabbrica in quel momento, per un’intervista formale, forse non mi ha permesso di vedere i momenti – raccontatimi invece dai suoi operai – di socialità e tessitura di relazioni quando per esempio grandi skaters statunitensi si recano alla *maquiladora* per provare una nuova tavola fatta su misura.

Dico però che – nelle ore che Paul ha gentilmente condiviso con me curandosi di spiegare e mostrare ogni minimo aspetto della fabbrica e della sua carriera – tutto è stato orientato da un discorso tecnico, misurabile, funzionalista e ingegneristico. Inviterei dunque a tenere a mente questa banale sorpresa per porla in dialogo con l’esperienza degli skaters-operai che tratterò nel prossimo paragrafo.

4.1.2. Tony: una comunità di eguali

Arrivai all’altra grande *maquiladora* della città quasi per caso. Avevo sentito molti racconti su di essa, la più impenetrabile delle tre (vedi Cap. 4.4.), e dopo mesi spesi

a pensare tattiche di avvicinamento ero al punto di desistere. Finché Ricardo – lo skater che mi introdusse al colloquio di lavoro nella prima delle tre fabbriche – una mattina mi scrisse “*márcame ahorita mismo*” [chiamami subito]. In fibrillazione mi spiega che sono inaspettatamente arrivati in città un piccolo gruppo di skaters – tra cui un affermato professionista sponsorizzato da grandi brand – per girare qualche video. Abbandonati dal loro accompagnatore messicano-americano, si trovavano bloccati in una piazza di Zona Rio, con il van con cui erano venuti da Los Angeles carico di attrezzatura audiovisiva ma intimoriti a muoversi da soli per la città senza sapere la lingua. Erano a caccia di una lista di spot Tijuanesi visti nei video degli altri pochissimi pro-skaters che si erano avventurati a sud del confine e volevano registrare qualche trick per mettere anche loro la loro ‘bandierina’³⁰ sulla città, magari surclassando la competenza. Mi resi disponibile ad accompagnarli nella veste di interprete e passammo insieme i successivi quattro giorni. Il terzo – una di quelle giornate di pioggia che puntualmente sgretola gli insediamenti informali in tutta Tijuana – scopro che il professionista del gruppo era stato invitato a visitare la *maquiladora* dove producono le sue tavole. Su mie ripetute richieste, acconsente che li accompagni.

L’interno della *maquila* non ha niente a che vedere con quelle finora attraversate. L’ingresso si apre con un’area comune per le pause con tanto di biliardo e biliardino in un ambiente pulito e vivace, con un gran viavai tra operai messicani e amministratori statunitensi divisi rispettivamente tra piano terra e primo piano. Nel

³⁰ Quella della segretezza o esclusività degli spot di strada dove fare skate è un tema profondo e dibattuto. Gli skaters che si reputano più ‘autentici’ sono spesso reticenti a svelare a stranieri di cui non si fidano i loro spot esclusivi, faticosamente cercati per la città. Questo perché nella filosofia diffusa nella subcultura dello skate si dà per scontato che chiunque può eseguire dei trick memorabili in uno skatepark, ben altra cosa in termini di abilità e onore riconosciuto è farlo in un angolo di città fino a quel momento sconosciuto ai propri simili – qui sta la differenza che Borden (2001) traccia tra “spazi costruiti” e “spazi trovati” nella cultura dello skateboarding. Tale gerarchia di performance associata allo spazio si interseca anche con una retorica del localismo che a Tijuana è particolarmente radicale – seppur contraddittoria – tra gli skaters, per esempio, del vicolo di Manos Sucias. In generale, sugli spot della città – soprattutto i più ambiti – devono avere la precedenza i *locals* (si vedano le scene dei documentari sulla storia dello skateboarding in California dove le piscine svuotate – su ispirazione del surf – erano circondate dalle scritte a bomboletta ‘locals only’, ‘go home’, ‘death to invaders’). Ciò è ancora più problematico nel caso di Tijuana dove lo scontro Messico-California, locals-professionisti è spesso avvertito con astio. Dopo i giorni passati insieme, quando tornai a Manos Sucias, uno degli abitanti del vicolo – stiamato skater ‘OG’ – mi disse “hanno provato a venire anche qui, a chiedere se sapessi di qualche spot. Gli ho risposto che non sapevo di che stessero parlando, che non faccio più skate da anni. Questi *culeros* senza conoscere nessuno vengono qui, vogliono che li porti in giro per i tuoi spot perché sono diversi dal solito, ci fanno i video e con quelli le marche li pagano, e il massimo che ti danno in cambio sono un paio di scarpe. Per loro è lavoro, per noi no, nessuno ci paga”. Mentre skaters più accoglienti come Ricardo non si pongono di certi problemi e anzi cercando di rendersi più disponibili possibile con gli stranieri, tra gli skaters che si definiscono più “hardcore” come a Manos Sucias questo dipende da cosa si può trarre indietro da tali visite redistribuibili tra la comunità del vicolo (Cap. 7.2).

consueto tour (lungo ben quattro ore), accompagnati da due dei tre soci dell'azienda (uno un ex pro-skater) parliamo fittamente in inglese mentre ci spiegano ogni passaggio della 'magica' creazione di uno skateboard. Quando arriviamo di fronte all'area di pressa, Tony (uno dei due soci) si arresta un attimo e ci fa "guardate, loro fanno un lavoro fondamentale, io non sarei mai in grado di fare niente del genere con la stessa efficienza e precisione. Guardali, sembra una danza, sembra proprio che danzino" (Appunti riportati sul diario di campo, Tijuana, 30/01/2023), mentre i cinque visitatori osservano affascinati i gesti automatizzati di due operai che assemblano i fogli di legno che escono ricoperti di colla dai macchinari e li trasportano a mano nelle presse.

Ci spostiamo in un'area meno affollata che accoglie i maestosi forni in cui il legno dipinto a immersione viene messo ad asciugare. Avvicinandoci, osserviamo un settore marginale della fabbrica con grosse ceste piene di strani oggetti di legno profilati. Il materiale è lo stesso ma né le forme né le composizioni sono quelle di una tavola da skate. "Questi sono lavori che facciamo parallelamente, soprattutto quando siamo in calo con la domanda, questi nello specifico sono calci per fucili 'X'. Li abbiamo sempre fatti, una volta per Remington, adesso per loro" ci spiega Tony. Gli altri sembrano meravigliarsi un attimo: nessuno si aspettava che lo stesso materiale e le stesse mani che producono 'la magia dello skateboard' (per tutti sinonimo di libertà, convivenza, divertimento) sfornassero anche oggetti per il più letale dei mercati statunitensi. Quella stessa mattina, seguendo la dieta dello skater professionista che guidava il tour, avevamo fatto colazione in un locale vegano nella zona 'hipster' della città (*Colonia Cacho*) e lui aveva a lungo parlato di *animal cruelty*, di come anche l'industria dello skate dovrebbe fare qualcosa in questa direzione, così come per la tutela dell'ambiente. Ora, di fronte a dei calci di fucile fatti dello stesso legno delle tavole che portano il suo nome, sembrava proprio lui il più sconcertato di tutti. Rimarrò a lungo a riflettere sui motivi di tale stupore, sulla difficoltà di trovare soluzioni di continuità tra la produzione di un'oggetto come lo skateboard sinonimo di 'libertà', 'svago', 'empowerment' secondo una visione intrinsecamente 'positiva' che sta prendendo gran voga tra studiosi³¹, associazioni e

³¹ Negli ultimi dieci anni, l'aumento esponenziale di studi accademici sullo skateboarding è stato accompagnato da un'agenda di lavoro che vede nell'oggetto di studio – e in chi conduce gli stessi studi – uno strumento di empowerment sociale e community engagement con dichiarati fini applicativi nella società civile. La grande maggioranza dei contributi

i praticanti; e la produzione di un'arma da fuoco. Sullo shock di provare quel senso di incompatibilità a quel punto del tour, e non di fronte – per esempio – al faticoso lavoro dettato dai ritmi della macchina che gli operai esibivano nella stanza accanto, di fronte a noi, spettatori quasi voyeuristici, che la definivamo una ‘danza’.

Usciamo dopo ore dal capannone per passare a quello a fianco dove invece si producono rotelle in poliuretano. Nel tragitto ci mostrano la ‘bowl’ (pista da skate con forma stondata di piscina) che hanno fatto costruire fuori. La giornata piovosa impedisce di provarla ma noto che il tipico mosaico che ne cinge il bordo (imitando le classiche piscine californiane degli anni Settanta) è intervallato dal logo della fabbrica, quello della compagnia di skateboard l’ha costruita, e dal logo del movimento internazionale ‘No Borders’, quello di solito accompagnato dello slogan “refugees welcome” tra i movimenti militanti globali.



in materia ricalca in misure diversa questo modello che richiama quello che il sociologo Jay Coakley ha definito altrove il “great sport myth” (2015), quella tendenza nelle scienze sociali a vedere nello sport uno strumento intrinsecamente emancipatorio, foriero di cambiamenti sociali positivi, a cui si deve votare la comprensione culturale di questi stessi fenomeni. Spesso tali lavori vedono la collaborazione di studiosi, ex sportivi e associazioni non governative. Tra i testi esemplari che nel campo dello skateboarding hanno insistito su questa linea merita menzionare Willing e Pappalardo (2023) e Williams (2022) con il suo concetto di “skateboard diplomacy”.

Figura 4. Le mattonelle con il simbolo ‘No Borders’ insieme ai loghi della *maquila* e della ditta appaltatrice (non riportati per riservatezza) per la costruzione della bowl. Foto dell’autore.

Mentre mi trattengo un momento per osservarla, ci passano a fianco un gruppuscolo di operaie sorridenti per il turno (femminile) appena finito. Tra loro parlottano “*wacha* [spanglish per watch] *esos gringos altotes, ojala uno me casara y me llevara al otro lado con el ehehe*” [guarda questi *gringos* spilungoni, magari uno mi sposasse e mi portasse con sé *al otro lado* eheh]. Divertito, incrocio il loro sguardo e appena capiscono che avevo compreso la frase scoppiano a ridere imbarazzate accelerando il passo.

Da quel momento, sul finale dei nostri saluti, Tony si mostrò molto disponibile e interessato a rilasciare un’intervista. Quando tornai da solo a visitare la fabbrica fu per quello. Ripercorrendo la storia della *maquila* dal trasferimento nel 2003, il resoconto di Tony insiste costantemente sul rimarcare una comunanza transfrontaliera tra la cultura dello skateboarding californiana e la sua attuale produzione esternalizzata a sud.

“We’re essentially using the same labor. I mean, if you think about it regionally... You know, that border exists, but the people on both sides of the border are really one in the same. It’s, you know, we all come from the same region. We may speak different languages, but everyone is, is, really... How do I say this? It’s not like having to go all the way on the other side of the world and try to teach people what a skateboard is first, before having to make it. It’s like, you know, people down in Tijuana have grown up in skate and surf culture. They know what it is. They may need to learn how to do the woodworking aspects and the production aspects to make it” (Intervista, Tijuana, 08/06/2023).

Lo stesso vale per la curiosa decorazione della bowl fuori dalla fabbrica con i motivi ‘No BBorders’ che, a detta di Tony, sarebbe un ‘tocco personale’ del costruttore per omaggiare una comunanza culturale sud-californiana più che un’adesione alle cause politiche anti-frontiere. Prima della visita alla *maquiladora* avevo sentito in giro per Tijuana vari giovani parlare di questa struttura per fare skate

in perfetto stile californiano, quello che tutti sognerebbero rispetto agli skateparks scadenti costruiti dal *gobierno*, ma che al più riescono a vedere solo dall'alto con Google Maps.

“So, we wanted to have something for escaping, for us here, just for recreation. We wanted that anybody who worked here to be able to skate. [...] We have, a good friend of ours. He worked for a long time as a skate park builder, and I can't remember which one right now. And we've mentioned it to him that we wanted to build a pool, and he said he would be interested in doing it for us. So, he came down here and he designed it and he lived down here for three months. He utilized our guys, some of our maintenance crew that works here, and they built it, and, and one of the finishing touches... And he was doing painting on tiles, for the pool-coping. And so, they're all personalized for either [nome della fabbrica] or, you know, some sort of personal touch in each one of those. Really cool. [...] But the tile you're referring to is, is, you know, on the freeway in San Diego when you're driving specifically towards the border. There are signs that depict a family as they're running across the border. So, it's really just kind of a nod to Southern California. I think it's just an acknowledgment of Southern California culture more than anything. To say, hey, look: that's where we all come from. We're all from the same place. And we all acknowledge that”
(Continuazione intervista precedente).

Una regione di comune provenienza, sia per Tony e i suoi colleghi pendolari attraverso la frontiera, sia – secondo la sua prospettiva – per i lavoratori messicani impiegati, già familiarizzati con la cultura popolare californiana di cui lo skateboard è un rappresentante. Come tutti quelli “born and raised” in San Diego (almeno fino alla fine del millennio) infatti, anche per Tony: “*Coming down to México was not a big deal. I would come down here surfing all the time, partying as a kid. You come down and party a lot [...] So, from that aspect, it wasn't so such a culture shock. But doing business down here was quite different*”. Infatti, è con la delocalizzazione della produzione che Tony e i suoi colleghi statunitensi hanno dovuto riadattarsi a un pendolarismo di frontiera che li ha resi in poco tempo, e non senza difficoltà, lavoratori binazionali.

“From a legal standpoint, I'm not sure what we're considered. But yeah, we're binational. You have to apply for a work permit. Of course. I've been doing it for so long, I got my green card. So, I'm a permanent resident down here. So, I can cross freely. But I don't pay taxes down here, so I'm not an employee. Don't receive state benefits from Mexico. None of us do. But, yeah, a couple of us have a green card, so, you know, I don't know what that makes us binational, I guess, but we are”
(Continuazione intervista precedente)

Un cambio di quotidianità lavorativa che ovviamente ha avuto grande impatto sulle vite private di ognuno di loro, che li ha costretti a ripensare i propri modelli familiari in funzione del pendolarismo transnazionale. Tuttavia, un senso di comunità esiste: esiste nel caso dei lavoratori locali assorbiti dalla cultura del surf e dello skate da ben prima dell'arrivo delle *maquiladoras*, esiste per loro in quanto giovani cresciuti alle soglie del confine, abituati a dirigersi a sud per fughe di surf, skate, festa e libertà; e di conseguenza esiste impresso sulle superfici della fabbrica, come nel caso della bowl.

Tale senso di comunità è comunque garantito a Tony e colleghi da un regime amministrativo favorevole che – nonostante le difficoltà di spostamento quotidiano – rende fattibile e agevolata una vita lavorativa ‘binazionale’. Un privilegio da sempre goduto, che si trattasse delle fughe giovanili o dei recenti, seppur farraginosi, riadattamenti burocratici per diventare residenti permanenti in Messico. Tony non è affatto insensibile alle diseguaglianze che la frontiera impone tutt'intorno a lui, e il timido gesto estetico sulla bowl ne è testimonianza parziale. Tuttavia, come vedremo, il senso di comunità di cui parla esiste proprio in virtù di un sistema di privilegio nazionale raramente messo in discussione, e vedremo nel prossimo paragrafo come, in assenza di esso e dal punto di vista di un giovane tijuanaense, la percezione di ‘comunità’ a cui la fabbrica dà accesso sia ben distante da quella di Tony.

4.1.3. Julio: fuerza y cerebro

Julio lavora come *costumer manager* in una delle tre *maquiladoras*. Di origini messicane ma nato e cresciuto a Los Angeles, divenne uno skater professionista a metà degli anni Novanta, facendosi conoscere per l'invenzione di nuove

avveniristiche acrobazie proprio quando lo skateboarding stava definitivamente riversandosi per le strade: “*Cuando los de la calle no tenían plata para ir al skatepark, ¡Costaba plata ir al skatepark!*” (Intervista, Rosarito, 11/04/2023).

Da quel momento, dopo che per la prima volta “*mi mamá para comprar una tabla en Estados Unidos se gastó todo su cheque de la semana*” Julio si guadagnò le sponsorizzazioni di varie marche dell’epoca, pubblicò qualche video di successo e infine fondò il suo brand, tutt’ora in attivo. Dichiarò con orgoglio “*yo nunca he tenido un trabajo en mi vida*” – che fosse come atleta o come addetto alle relazioni con il mercato latino-americano per la *maquila* in cui attualmente lavora come braccio destro del proprietario: “*Porque yo sé que todo lo que hago es para el skate y no para personas que hacen sillas y mesas*” alludendo alla concorrenza. Julio va estremamente fiero di essere uno dei pochissimi che – seppur non incluso nel pantheon delle pop-star dello skateboard – è riuscito a “*no trabajar ni un día en mi vida*” continuando a fare della propria passione nata nei sobborghi latinos di East Los Angeles una fonte di reddito per tutta la famiglia. Per continuare con questo ‘stile di vita’, e per la crescente insostenibilità economica della California, adesso si è trasferito a Rosarito, pochi chilometri a sud di Tijuana, da cui può lavorare a stretto contatto con la *maquila* godendo tuttavia di uno stile di vita “*a lo americano*”, dato il grande indotto di turismo residenziale statunitense su cui si è sviluppato questo agglomerato urbano (Bringas Rábago 2022).

Julio, come i suoi colleghi, mostra difficoltà a parlare del suo servizio nella *maquila* come di un lavoro. Al contrario, ironizza spesso sulle sue capacità di skater “*con cerebro*” che con stratagemmi legali e non è sempre riuscito a tirare avanti con lo skate: un’attività che, per definizione, nessuno chiamerebbe “lavoro”. Tuttavia, avere *cerebro* non è cosa da tutti, ma è un tratto differenziale nella sua analisi psicosociale dello skateboarding e dei suoi caratteri politico-economici alla frontiera.

“Siempre ha sido así: México era... tenía más tiempo consolidado como un país antes que Estados Unidos, [...] lo que pasa es que México es pura fuerza y ganas para salir adelante, y Estados Unidos es más cerebro, y cuando eres más cerebro dices ‘¿para qué uso mi cuerpo? uso mi cerebro...’ Entonces meten sanciones, meten cosas [...] todo está diseñado para que este país [México] no se levante, para que tenga gente que le trabaje. Porque México es propiedad de Estados Unidos. Es así la vida desde

que Santana cortó con los que estaban aquí y lo agarraron [se lo portaron negli Stati Uniti]. Ese Santana no es un héroe. Ese es el traidor de México. Les dijo ‘No me mates, te doy la mitad del territorio’ [alludendo allá guerra tra Messico e Stati Uniti del 1848].

Los que los obliga a mudarse aquí [alle fabbriche] es que el skateboarding se desarrolló, y tienes que invertir, para que se vayan mejorando las tablas como se va mejorando el skateboarding [...] Aquí, si yo me traigo las tablas de Estados Unidos me sale carísimo, y me sale más barato hacerlo ilegal... ¿Porque? Porque Estados Unidos tiene que mantener México en una posición que todos están con una pata arriba: oh me voy para allá, o me quedo aquí y me regreso a mi pueblo. ¿Entonces cuando te haces inseguro, que haces? Tomas un trabajo donde te pagan lo que sea. [...] Así te mantienen, así mantiene Estados Unidos a todos los países [...] En un tiempo, la bandera de Estados Unidos estaba en el Zócalo Mexicano, pero dijeron ‘¡espérate! Si nos llevamos todo México tenemos que pagarle seguro social a todos’ mejor vamos para atrás. Entonces, más bien quieren cierto porcentaje [de México] para que les trabajen, y no a todos. Es que todos quieren vivir en su mansión y no hacer nada, es la cultura del no hacer nada, ¡entre menos hacen, más feliz! La cultura de hacer lo menos y ganar más” (Continuazione intervista precedente)

Julio, con seria ironia, per spiegarmi le relazioni Messico-USA alla frontiera avanza buffe allegorie tra musica popolare messicano-americana (Carlos Santana) e geopolitica (il Trattato di Guadalupe-Hidalgo del 1848), tra industria dello skate e dipendenza del Messico dagli USA (la bandiera statunitense che si ritira strategicamente dallo Zócalo di Città del Messico).

Assumendo che il Messico è *pura fuerza* al servizio degli USA deride implicitamente la retorica del ‘self-made man’ con cui si riproduce l’immagine ideologica degli Stati Uniti come terra del ‘destino manifesto’ eretta sul duro lavoro dei cittadini angloamericani. Gli USA sono semmai la terra del sogno dove chiunque può avere tutto, *la cultura de hacer lo menos y ganar más*, traendo profitto anche dalle attività più ordinarie che altrove sarebbero considerate un puerile passatempo. E come non pensare allo skateboarding in questo caso. Julio, infatti, nella sua filosofia politica critica degli Stati Uniti, si fregia di essere stato uno che in una maniera o nell’altra è riuscito a cavalcare al meglio le possibilità di autorealizzazione che gli ha offerto il nord. Un’autorealizzazione che è certo basata sullo sfruttamento ma che, tuttavia, non sarebbe stata possibile altrove, tanto meno in Messico, dove ci

si rimbocca le maniche ma quello che manca è sempre il *cerebro* necessario per capire come mettere a frutto le proprie fatiche fisiche, come trarre profitto addirittura dal divertimento. Quel *cerebro*, Julio ammette di averlo derivato dai suoi meriti di skater ma soprattutto dal luogo in cui è nato, ed è proprio quello che marca la differenza tra lui e un qualsiasi altro skateboarder che ambisce a lavorare nella sua *maquila*.

Julio: “Pero yo también fui cerebro. Porque yo nunca he tenido un trabajo en mi vida, güey. Siempre ha sido por suerte y cerebro. [...] más bien, mira, el obrero que patina también quiere hacer lo mismo, porque el que patina le vale madre [se ne frega], no le importa trabajar: ‘¡No quiero trabajar, yo quiero patinar!’”.

Andrea: pero muchos morros [ragazzi] me comentaron que hay fabricas que no quieren patinadores como obreros

Julio: ¡Por eso, porque se llevan las tablas! Es como un drogadicto, no puede trabajar en una casa de droga.

In fondo, quello che Julio stigmatizza dell’esperienza degli skaters-operai incontrati in fabbrica, è la stessa passione viscerale per lo skateboard che rivendica nella sua storia di vita da un punto di vista imprenditoriale. Al netto delle considerazioni radicalmente critiche che fa sugli Stati Uniti, sembra dunque riconoscere che – in linea con un diffuso senso comune sull’etica anti-produttiva delle ‘board cultures’ (Lawler 2017) – il rifiuto del lavoro sia connaturato a chiunque perda tempo su una tavola da skate.

Come si può essere giovani vagabondi, esploratori del divertimento urbano, abili lestofanti del tempo dell’anti-utile se non rifiutando tutto ciò che rappresenta la parola lavoro? La differenza sta semmai nel campo sociopolitico in cui la parola ‘lavoro’ prende forma. Julio nasce a Los Angeles negli anni Settanta, in una realtà per niente facile per un giovane messicano-discendente dalle umili origini; un tratto biografico che gli renderà facile elaborare una critica – infusa di sarcasmo – degli Stati Uniti rispetto al vicino Messico. Tuttavia, nascere in territorio statunitense, gli permette di esercitare la sua scaltrezza per far sì che ciò che in Messico non potrebbe mai dirsi lavoro divenga la ragione e il sostentamento della sua vita a venire, anche a costo di condannare chi condivide i suoi stessi desideri

di realizzazione ma una manciata di chilometri a più a sud. Julio si racconta come un *drogadicto* dello skateboard in gioventù, interessato solo alla tavola, mai nemmeno a filmare un breve video promozionale, figurarsi a lavorare. Ma in quella *drogaddición* è riuscito per meriti personali e di cittadinanza a ritagliarsi uno spazio per non lavorare nemmeno un giorno della sua vita, grazie al *cerebro* che ha potuto sfruttare in quanto statunitense.

Il resoconto di Julio – proprio perché imbevuto di un’esperienza razzializzata differente e di un ritorno in Messico che, nel suo discorso, richiama le radici invece che uno sradicamento – è interessante perché è l’unico tra i tre a offrire una retorica critica che coesiste con pratiche e discorsi egemonici che sfumano il concetto di ‘non lavoro’ secondo attributi di cittadinanza. Tutti gli skaters sognano di ‘non lavorare’ attraverso lo skateboarding, e ognuno rincorre questo miraggio a modo proprio, secondo le possibilità che la propria condizione sociopolitica gli offre. Tutti dicono di ‘non-lavorare’ ma il significato varia radicalmente a seconda di cosa si intenda per lavoro, e di che lavoro si stia parlando.

Paul e la sua enfasi quasi-maniacale sul lavoro material-ingegneristico, Tony e il suo senso di comunità transfrontaliera, infine Julio e il suo ‘lavoro con *fuerza*’ contro ‘lavoro con *cerebro*’ offrono ognuno a modo proprio dei contrappunti propedeutici ad approfondire come la coppia skateboard-lavoro si dia invece tra i giovani messicani impiegati nelle *maquilas*. Esperienze comunque narrate secondo un lessico avverso alle logiche del lavoro subordinato ma che costruiscono un rapporto radicalmente diverso con l’idea di ‘comunità’, con la relazione lavoro materiale-immateriale (o *fuerza* e *cerebro*) per riprodurre quella stessa comunità. Esperienze che non condannano gli USA perché, seppur criticamente, tendono a partecipare nella loro cultura popolare proprio tramite il lavoro salariato disponibile a Tijuana.

4.2. *Ahí se refleja lo que yo hago*. Gli skater-operai messicani e la trascendenza verso *el otro lado*

Las fabricas, ritornavano con insistenza in tutti gli scambi informali che avevo con gli skaters locali, sin dai primi mesi quando con prudenza stavo ancora sondando

la consistenza di questo campo etnografico. Tuttavia, a ogni domanda di approfondimento era difficile andare oltre la pura constatazione della loro esistenza. Tutti sanno che esistono, ma molto pochi si figurano cosa vi accada all'interno. Che sia dovuto al regime d'invisibilità in cui operano le *maquiladoras* (Bernardi 2021) o all'abitudine a navigare tra tracce di un'altrove globale che traducono la realtà statunitense a Tijuana (come le tavole fanno con le fabbriche), in ogni caso questi luoghi sussistono in un regime discorsivo e immaginativo opaco tra i giovani locali. Come spiegato nel capitolo 3, l'unico contatto con tali luoghi si sviluppa attraverso i loro prodotti o i loro lavoratori che – talvolta come ‘fantasmi’ (cap. 3.4) – fungono da traghettatori tra la fabbrica e i luoghi dello skateboarding. Tuttavia, esiste una terza via con cui accedere fisicamente all'interno di tali mondi, la stessa via che io stesso tentai poco dopo l'inizio del fieldwork: quella dei colleghi skaters impiegati nelle *maquilas* di tavole.

4.2.1 Gustavo e la cultura

Incrociai per la prima volta Gustavo quando visitai la *maquiladora* dove lavora come candidato operaio (cap. 3.4). Era in pausa con i piedi su una tavola prodotta dalla fabbrica stessa ma acquistata a 100 pesos di seconda mano in un *sobre ruedas* locale della sua zona: Villa del Campo.

La seconda volta che ci incontrammo fu a casa sua, nella stessa colonia, quando dopo settimane di scambi via social acconsentì a conoscerci meglio. Mi aspetta sulla porta di casa, tappezzata di vecchie tavole da skate rotte, in una strada sterrata e senza illuminazione pubblica ai margini della Colonia. Sul retro ha dei vecchi stampi che la fabbrica aveva gettato via, uno dei progetti sarebbe aprire un laboratorio proprio lì un giorno. Nel frattempo, però, si dedica al commercio informale di vestiti statunitensi di seconda mano o di tavole prese dalla fabbrica per arrotondare lo stipendio insufficiente. Mi accoglie sorridente ma senza dilungarsi in grandi discorsi, solo un “non pensavo che saresti venuto davvero, neanche i miei amici di fuori vengono fin qua, a malapena c'è l'asfalto per fare skate” (Appunti sul diario di campo, 12/03/2023). Mi accompagna in casa, dove vive con un amico, arriviamo in camera sua, mi fa accomodare sul letto (l'unico oggetto d'arredamento oltre a una TV da cui riproduce musica reggae). La camera è spoglia, solo delle tavole appese

alle pareti, quasi tutte provenienti dalla fabbrica tranne una donatagli da un pro-skater in visita dagli USA. Mi getta accanto il suo vecchio skate, una tavola nuova di zecca, una striscia di carta vetrata nuova da apporvi sopra e gli attrezzi del mestiere. Mi fissa e con calma mi dice: “cambiami la tavola per favore. E vorrei che lasciassi una linea vuota dalla carta vetrata da cui si vedano i colori rosso-giallo-verde della tavola [i colori della cultura rastafariana, di cui è appassionato tramite la musica reggae]: li poi ci penserò io a scrivere ‘[...]’. L’ho fatta io con le mie mani al lavoro [la nuova tavola], mi è costato averla dalla fabbrica...”. Nel frattempo, scruta ripetutamente fuori dalla finestra dallo spiraglio tra le tende verdi e mi fissa in piedi standomi di fronte, attento a possibili errori che solo un principiante potrebbe commettere. Mi metto quindi al lavoro assecondando la strana situazione e lui senza preavviso mi scatta una foto che non motiverà mai se non con vaghi “quando ti ricapita di avere un italiano che ti *arma* la tavola”.



Figura 5. Io intento a eseguire il lavoro affidatomi da Gustavo, sotto sua sorveglianza. Foto di Gustavo.

Finisco l'operazione non senza una leggera ansia, a quel punto sembra molto più rilassato e si siede accanto a me. Riprendendo gli appunti che scriverò il giorno dopo:

“Gustavo è molto accogliente, quasi troppo dato che non ci conosciamo, un'accoglienza che sembra mista a sospetto. Un'accoglienza che mette a disagio, bilanciata da sguardi, gesti, discorsi ellittici e una prossemica molto guardinghe; un'accoglienza che sembra dissimulare un'analisi di chi io sia veramente. L'aprirsi il suo spazio, il suo tempo, i suoi oggetti preziosi (addirittura incaricarmi di *armar* una nuova tavola, un processo simil-rituale a cui gli skaters sono così individualmente attaccati), sono tutti gesti che sulla carta farebbero pensare a una conquistata intimità, o fiducia. Non riesco però a non avvertirlo come un momento perturbante. Nel rapporto con gli informatori, la costruzione di *confianza* è davvero un processo lento, ma lineare e cumulativo? O l'informatore può giocare a proprio vantaggio i segnali di un'innocente fiducia? Mi domando se quando raggiunto, questo stato d'intimità sia sempre una conquista che apre a una maggiore profondità di discorsi e comprensione. O se, essendo la fiducia un processo, proprio dalle direzioni di questo processo dipenda che tipo di discorsi e comprensione emerga. La fiducia non è un dato. In questo caso la *confianza* che Gustavo mi dona fin da subito è inserita in un gioco di parti, tra il teatrale e l'investigativo, in cui lui è il regista indiscusso. Lui fa sempre il primo passo, lui lancia gli stimoli/prove/provocazioni a cui io posso solo rispondere rimanendo sempre una spanna indietro” (Appunti sul diario di campo, 13/03/2023)

Iniziai così a riflettere e a prendere più sul serio le parole di Jason Pine quando sosteneva che “la fiducia non è semplicemente una ‘questione di tempo’” (2015, 197), bensì un terreno di accertamento, un importante spazio dell'agency. Al pari del segreto, del fasullo e del non-detto – sui quali l'antropologia si confronta da decenni (Favret-Saada 1977; Pels 2003; Coperman e Da Col 2018; Aria 2020) – mi interrogavo se anche la *confianza* potesse talvolta essere uno strumento di esercizio del potere per chi è di solito escluso da esso. Sentivo insomma una strana tensione tra i molti ‘segreti’ di cui ero legittimamente tenuto all'oscuro e la sorpresa di “rendersi conto che persone perfettamente ragionevoli e altrimenti caute siano del tutto a loro agio [...] con l'idea di raccontare a un etnografo cose che probabilmente non avrebbero dovuto essere divulgate, dei dettagli intimi sui loro mondi” (Jackson 2018: 6). Sentivo che tra la custodia del segreto e la confessione dell'indicibile vi

fosse proprio la *confianza* apparentemente eccessiva e che Gustavo mi stava dimostrando. Sia come banco di prova sia come arena di esercizio di potere nella “contraddittoria natura collaborativa” dell’etnografia, in cui il ‘titolo’ di avere “l’ultima parola su come – e se – trasmettere il prodotto finale” (Bourgois 2003: 13) rimaneva sempre nelle mie mani.

Accertato che fossi davvero uno de *la raza* – ovvero uno skater, uno che sa *armar* una tavola – inizia a raccontarsi. Non prima però di scrivere a pennarello sullo spazio lasciato vuoto un cognome ispano. È il pretesto per iniziare un lungo scambio sui fatti che hanno interessato la fabbrica nell’ultimo anno e mezzo, quando una rete di manager di medio livello aveva dirottato più di 30.000 tavole da rivendere o contraffare a Tijuana e nel resto del paese³². Il cognome che scrive sulla tavola è quello di un altro manager – “*el más firme y honesto, descanse en paz* [fa il segno della croce]” – che, scoperto l’indotto, era a un passo da riferirlo al dirigente, prima che degli ignoti una mattina lo uccidessero all’uscita di casa a colpi di arma da fuoco.

Gustavo racconta quel periodo come un momento buio per la fabbrica e per il mondo dello skateboard, causa di grande vergogna. Magari era più facile arraffare qualche tavola, ma i ricatti tra manager e operai erano all’ordine del giorno e soprattutto, “*todo esto le hacía daño a la cultura, todo eso del robo y de la piratería, imagínate que hubieran pensado los Pros* [skaters professionisti], *o los gringos, si se entraban*”. Gustavo, da sottoposto, assecondò molti di quei ricatti per ottenere ogni tanto qualche tavola per lanciare il suo progetto locale; la moneta che a volte i *gerentes* usano per ‘comprare’ la fiducia e il lavoro dei giovani skater-operai. Tuttavia, dice, “*no estaba bien, nomás te dejaban una tablas para que te quedaras con ellos. Pero no te dejaban levantar... ahorita tampoco, pero por lo menos está más libre, antes todo estaba bien sucio y peligroso, todo corrupto*”. Così, anche lui alla fine ha avuto un ruolo nello smascherare i traffici illeciti e forzare l’epurazione dei manager ‘corrotti’. Tuttavia, “*a mi no puede pasar nada, por mi familia, que son de Sinaloa, ¿entiendes?...*” alludendo a un coinvolgimento della sua famiglia in affari criminali.

³² Il massiccio ‘furto’ era passato inosservato anche grazie all’impennata di produzione durante la pandemia di C-19, quando in USA lo skate occupava il tempo lasciato libero da scuola e lavoro e le *maquilas* si ritrovarono inaspettatamente a dover aumentare i ritmi di lavoro.

Gustavo, raccontando le sue scelte lavorative, le proietta sempre sul bene de '*la cultura*' [dello skateboard] o sui propri progetti imprenditoriali per transcendere la frontiera e avvicinarsi ai centri di quel mondo. Quando dopo l'epurazione una compagnia spagnola aveva mostrato interesse ad acquistare la *maquila* in crisi, Gustavo si era messo di nascosto in contatto con loro su Instagram fungendo da informatore sui movimenti interni della fabbrica. Mi spiega che se l'avessero acquistata sarebbe stato un bene, perché è gente che conosce il valore dello skate e questo avrebbe giovato a *la cultura*. Ma erano spaventati dalla possibile influenza del crimine organizzato sui loro affari a Tijuana. Così, alla fine, forti delle informazioni di Gustavo hanno deciso di aprire un nuovo stabilimento, ridimensionato, in Texas. "Ancora meglio!" mi dice Gustavo. In questo modo spererebbe che si ricordassero di lui, del favore offerto, e che lo portassero con loro negli Stati Uniti con un visto di lavoro, processo a cui sta ancora lavorando coltivando quotidianamente i rapporti con gli industriali spagnoli. In quel modo, sarebbe davvero partecipe al cuore de *la cultura*, quel mondo idealizzato di produttori che fanno tutto per il bene dello skateboard, per la sua crescita, ed è sicuro che di fronte a soggetti del genere sarebbe più libero di avere accesso alle tavole per lanciare il suo progetto. Tuttavia, fino al mio ritorno in Italia, nessun riscontro fattuale era arrivato dagli spagnoli.

Gustavo, come i suoi colleghi skaters, ammette che il lavoro nella *maquila* è pesante, lo fa mostrandomi la fascia che indossa quotidianamente per sorreggere la zona lombare della schiena, senza la quale non ce la farebbe a lavorare. "È meglio di altre *maquilas* certo, ma è pesante". Tuttavia, quando pensa alle possibilità che potrebbe aprirgli quel lavoro, ritorna a subito a dire '*esto no es trabajo, es la cultura*'. Tutti gli sforzi che cerca di dirigere per dare una svolta alla sua situazione sembrano proprio volti a usare l'ingegno per far sì che il suo lavoro vada davvero a beneficio completo della cultura, senza dissipazioni, fino a non potersi più chiamare 'lavoro'.

Pianificare in questa direzione, tessere relazioni, immaginare la via migliore da percorrere tra mezzi concreti e insidie burocratiche, porta via molto tempo a Gustavo. È letteralmente un lavoro che svolge quotidianamente e che spesso gli sottrae tempo alla pratica dello skate, comunque relegate ai pochi momenti fuori dalla fabbrica. Il suo lavoro, perché acquisisca senso, sembra essere distribuito su tre livelli.

Da una parte il tentativo costante di trascendere verso quei luoghi centrali dove si suppone risieda la comunità immaginata di cui si sente partecipe: i luoghi della produzione ufficiali, non corrotti, non *turbios*.

Dall'altra, di fronte alle porte sbarrate che spesso si trova davanti, cerca di muoversi nei margini d'informalità che ritaglia nella fabbrica per sviluppare il proprio progetto personale, la propria marca di tavole per skaters come lui, non per il solo profitto come fannos *los corruptos*. Per immaginarsela segue i modelli d'imprenditorialità che vede nelle grandi marche dello skateboard. Usa però questi schemi per lanciare un progetto che rappresenti la sua persona, la sua zona (da cui deriva il nome della 'marca') e che magari tenda un giorno verso i centri della cultura. Tuttavia, non tutto è rivolto verso un altrove immaginato su cui costruire fantasie e speranze per il futuro.

Oltre l'ordine discorsivo, tutto ciò che Ramón riesce faticosamente a prendere dalla fabbrica e a produrre con il suo logo, è volto alla riproduzione concreta della scena locale. L'anno passato, il 21 giugno (giorno del Go Skate Day³³), insieme a una coppia di colleghi decisero di assecondare le richieste di straordinari non pagati dei manager *corruptos* per farsi concedere una decina di tavole da decorare e poi regalare per le strade ai giovani skaters concittadini. "*Fue un abuso, pero valió la pena... para la raza y para la marca*". Così organizzarono un ritrovo nei pressi della fabbrica alla fine del turno e da lì percorsero insieme a una ventina di skaters più di sei miglia fino allo skatepark La Bandera nel centro della città, durante il percorso regalarono ai partecipanti le tavole ottenute col lavoro extra.

Le idee di 'marca', 'imprenditorialità', 'pubblicità' che sono alcuni dei veri fini per cui Gustavo continua a lavorare nella *maquiladora* sono sì ispirato a dei format globali – derivati dallo skateboard commerciale che lui segue tramite media e racconti – a cui tende cercando imperterrito di tessere relazioni sotterranee. Ma è al contempo rivolto a una comunità vissuta, di pari, tra cui si riconosce un forte senso di solidarietà e un bisogno di mutuo-aiuto tra chi non ha nemmeno la fortuna di poter sgraffignare qualche tavola in fabbrica. Non si tratta di lucro sulle possibilità offerte dall'informalità – ciò sarebbe contro la *cultura*, contro una comunità immaginata

³³ Giornata mondiale dello skateboarding, nata nel 2002 come evento commerciale che ad oggi però porta per le strade di molte città del mondo i giovani locali, liberi una volta all'anno di essere i 'padroni' delle strade in cui si riversano in massa sulle proprie tavole.

globale di skaters, come hanno fatto i managers *corruptos* – e nemmeno di accontentarsi del ruolo marginale che la fabbrica normalizza parlando di una comunità di eguali attraverso la frontiera.

Si ha piuttosto a che fare con modelli imprenditoriali, di comunità e sensi del futuro derivati da fantasie globali ma attualizzati sulle condizioni quotidiane del proprio gruppo di simili. In questo, la fabbrica, il lavoro sulle tavole per *la cultura*, è un ancoraggio indispensabile, ma il lavoro che la fabbrica stimola in questi giovani rimane solo in minima parte vincolato a ciò che succede dentro la *maquila*. In questo senso, il ruolo più profondo che la fabbrica gioca per rendere coerenti gli universi di vita dei giovani, le loro tattiche di riproduzione sociale e le fantasie globali a cui si ispirano è l'essere un'*infrastruttura*.

La fabbrica – fatta degli gli oggetti che vi transitano, i soggetti internazionali che catalizza, il legame che attualizza con *la cultura* statunitense – è in primo luogo un'*infrastruttura* che mette in comunicazione due mondi: quello oltre-confine e quello contingente e contestuale di una comunità di giovani tijuani. Penso che il significato profondo del *lavoro* che svolge Gustavo stia proprio in una costante opera di traduzione e negoziazione tra questi due universi, facilitato dalla sua condizione di operaio nella fabbrica. Senza quel lavoro non avrebbe avuto modo di scoprire come si muovono i piani produttivi de *la cultura* dello skateboarding, di tentare di costruirvi dei rapporti ma soprattutto di replicarne dal basso i principi tra i colleghi skaters costruendo una comunità di giovani a cui distribuisce le tavole derivate da quel mondo. Lui desidererebbe partecipare a quel mondo, al mondo che non produce solo gli oggetti ma anche le relazioni e le persone de *la cultura*, ma la sua condizione geografica e sociale glielo precludono. Tuttavia, da quel modello e dai mezzi che tatticamente riesce a derivare dalla sua marginalità di operaio, addomestica *la cultura* sul piano locale.

La fabbrica, dunque, non è un'*infrastruttura* nel senso Marxista del termine nell'esperienza di Gustavo. Non segue la “rottura epistemologica” – capitalista prima che marxista – che “separa economia, politica, religione, parentela, arte etc. in altrettante differenti istituzioni” (Godelier 1978: 765). Anzi, la fabbrica ben prima di essere una riserva produttiva di oggetti con cui inventare delle azioni orientate al locale, è un'*infrastruttura* nei termini contemporanei di un connettore tra sfere di vita frammentate nell'esperienza capitalista. Riprendendo il saggio in cui Maurice

Godelier critica la segmentazione marxista tra infrastruttura, sovrastruttura e ideologia ripensandole come le diverse funzioni di una singola istituzione, Claessen si domanda perché mai egli “non usa la parola cultura per caratterizzare questa ‘singola istituzione’” (ibid: 769). Gustavo invece, usa proprio questa parola per parlare tanto del mondo globale (ideologico) dello skateboard, della sua produzione materiale e della sua dimensione prodotta e consumata localmente su cui si costruiscono sistemi di alleanze, comunità e affetti. L’ “istituzione” dello skateboard, nell’esperienza di Gustavo, è quindi resa coerente superando la sua condizione imposta di marginalità grazie alla fabbrica come infrastruttura che svolge una funzione di connessione tra aspettative, poetiche e concezioni di comunità.

Ovviamente, tale istituzione può essere piegata alle proprie necessità di giovani marginali, ma non va mai tradita. Ecco perché condanna fermamente i *corruptos* ma allo stesso tempo asseconda i movimenti ‘illeciti’ che anche lui compie nella fabbrica. I primi sono volti al solo profitto, usano la fabbrica come semplice bacino produttivo per accumulare risorse negando il valore culturale (globale e locale) dell’istituzione di cui è parte. I secondi sono mezzi ‘di fortuna’, tattici, per rendere localmente consistenti i valori di tale istituzione, per tradurre in una comunità vissuta i significati della *cultura*. In questo scarto – colmato dalla fabbrica – risiede il vero lavoro di Gustavo, il suo impegno quotidiano per essere uno skater. Si tratta di un lavoro che non si limita a ripetere anacronisticamente che esiste una comunità transfrontaliera di eguali perché tutti a conoscenza della cultura dello skate (come il manager Tony). È piuttosto un lavoro che richiede quotidianamente di interrogarsi su quali siano i modi – efficaci ed etici – per tradurre nel migliore dei modi tale comunità immaginata sul piano locale senza rinunciare né ai suoi interessi personali, né ai bisogni dei suoi simili. Un lento lavoro riflessivo e talvolta critico per decidere, ad esempio, fino a che punto è lecito e utile assecondare chi tradisce *la cultura* per accedere ai mezzi per riprodurla localmente. È un lavoro sottile che deve mettere d’accordo dei riferimenti globali di imprenditorialità e comunità con le contraddizioni di una vita liminale e concreta. Anche sul piano locale tale lavoro deve trovare un equilibrio tra promozione del sé e riproduzione di una comunità di pari, tra fantasie personali future e progetti collettivi contingenti nel presente.

È un lavoro d’immaginazione che utilizza la cultura materiale che transita dall’infrastruttura come base per realizzare tale sintesi. Essere uno skater *ed* essere

un operaio per Gustavo è questo lavoro totalizzante e quotidiano di traduzione. *Praticare* lo skateboarding ha qui un ruolo importante ma non unico – a partire dal poco tempo dedicabile lavorando in fabbrica. Gustavo – nonostante non abbia problemi ad ammettere che sgraffigna qualche tavola (che anzi mi mostra con orgoglio in camera sua) – non coincide con la figura dello skater-lavoratore *drogadicto* dipinto da Julio, che pensa solo a fare skate, e – come un tossicodipendente in crisi d’astinenza – gli interessa altro che ‘rubare’ le tavole di cui ha bisogno per continuare a fare skate. Al contrario, Gustavo vorrebbe essere molto più che un semplice praticante dello skateboarding, i suoi gesti ‘illeciti’ sono infatti rivolti a fare di sé ‘uno skater’, che è qualcosa di diverso. Per essere ‘uno skater’ serve il riconoscimento altrui e la dedizione verso *la cultura*. Entrambi questi sforzi Gustavo li compie grazie al posto che ha guadagnato in fabbrica, grazie ai contatti che cerca di sviluppare tramite quell’infrastruttura ufficiale per trascendere verso *la cultura*, e grazie agli oggetti di quella infrastruttura per attualizzare nel frattempo la stessa *cultura* tra i propri simili a Tijuana.

4.2.2. Oscar: una questione di detalles

Ben prima di Gustavo, conobbi il primo skater-operaio nello skatepark ‘La Bandera’. In realtà, lo conobbi prima come skater, con cui condivisi vari momenti di pratica insieme prima che venissi a sapere del suo mestiere. Quando la volta successiva ci incrociammo allo skatepark introdussi subito l’argomento. Oscar non è tra i giovanissimi de La Bandera, ha appena più di trent’anni ed è emigrato a Tijuana da Puebla appositamente per cercare lavoro in non meglio specificate fabbriche di tavole di cui gli avevano parlato al sud. Lui che ha sempre vissuto per lo skate, che ha potuto viaggiare per tutto il paese solo grazie allo skate e alla comunità ospitale di sconosciuti che incontrava ovunque, decise poco più di due anni fa di venire a Tijuana per cercare fortuna sempre con lo skate. Nonostante sia tecnicamente molto bravo, le sue chances di diventare un professionista a quell’età sono nulle e lavorare in una *maquila*, maneggiare quegli oggetti di cui a Puebla si trovano al massimo le imitazioni, è un sogno diventato realtà.

“Guarda, sì il lavoro non è bello, è faticoso però va fatta una differenza. Per me questo non è lavoro, prima di tutto è skate! Fa parte di tutto no... Io lavoro lì perché questa è la mia vita, anche se non mi permette di guadagnare tanto, però è skate. E fai conto che solamente io e pochi altri siamo skaters, gli altri sono *puros obreros*.”.
(Appunti sul diario di campo, La Bandera, Tijuana, 03/12/22)

Un pomeriggio alle 18.00, incontro Oscar nel vicolo, insieme ad altri amici si sta rilassando dopo le dieci ore di turno giornaliero in fabbrica. Il tempo non è dei migliori ed eravamo d'accordo di andare a fare due chiacchiere per la ricerca. Girovaghiamo un po' per il centro, gli propongo di andare a prendere un paio di tacos ma mi rimetto ai suoi gusti per il locale da scegliere. Mi ripete che non frequenta il centro, troppo *fresa* [snob, quindi caro] e che per lui un posto vale l'altro. Ci sediamo ad una delle *taquerias* più popolari aperte a quell'ora. Nonostante la mia insistenza Oscar non sembra affamato. Ancora sporco di segatura dal lavoro ha lo sguardo chiaramente affaticato, accetta due tacos per cortesia ma sembra molto più interessato a chiacchierare che ad approfittare dell'offerta. Durante il tragitto a piedi aveva già iniziato a raccontarsi, a ripercorrere le tappe che lo avevo portato a salire per la prima volta su uno skate e da lì a emigrare molti anni dopo a Tijuana. Riprende da dove aveva interrotto e nell'attesa dei tacos condivide con me alcune idee sulla sua 'filosofia dello skate' che lo ha aiutato a migliorare la sua tecnica e ad acquisire una più ampia comprensione della cultura: “La chiave per uno skater è uscire, abbandonare i propri luoghi sicuri. Non importa se hai fatto skate per due mesi, ti fornisce altri modi di vedere lo skateboard e il mondo in generale. È la cosa più importante che ti offre lo skate, perché non approfittarne...”.

Lo skateboard gli ha permesso di varcare i confini del suo *pueblo*, di emanciparsi (non senza difficoltà e stigma) dai destini lavorativi già stabiliti (“in casa mia siamo tutti *trailereros* [camionisti], i miei fratelli, mio padre, e anche io avrei dovuto fare lo stesso”) e di affidarsi a una comunità di persone accoglienti che gli hanno aperto nuovi orizzonti. Lo skateboard per Oscar è dunque prima di tutto stato un veicolo fisico e virtuale di mobilità (cfr. cap. 1): una pratica con cui trovare alleanze inaspettate ovunque e con cui materialmente muoversi nelle città che attraversa (come fa a Tijuana, dove in 14 mesi e innumerevoli incontri non l'ho mai trovato senza la tavola). Un potente mezzo per varcare soglie spaziali e tradizionali che però

si è arrestato di fronte al muro di confine e non gli ha mai permesso di sbirciare come fosse veramente quel ‘sogno californiano’. Oscar non è dei più romantici quando parla di Stati Uniti e skate, è piuttosto sicuro che al *otro lado* manchino in *umanidad* rispetto al Messico; cionondimeno però ammette anche che sarebbe molto curioso di vedere come funziona la cultura di là. Giungere a Tijuana e stabilirsi nella *maquiladora*, già di per sé si è rivelato un grande traguardo, nonché l’approccio più diretto, anche se mediato, a quella curiosità.

Presto il discorso devia sulla sua *routine* intorno al lavoro. Parla di tavole, parla dell’importanza che ritrova nel lavoro tecnico volto a produrle per il mercato internazionale, un’importanza situata in quel “tutto” di cui mi aveva già accennato la volta passata, che va dal fare skateboard per le strade di Tijuana al lavoro di produzione, fino alla partecipazione tramite i media a quel mondo californiano fisicamente irraggiungibile.

Il fatto che lo skateboarding per Oscar sia “vita, *pura vida*, non uno stile di vita”, presenta il lavoro industriale e il suo tempo libero come mescolati al punto che a volte diventa difficile discernere se sta parlando della pratica dello skateboarding o dei serrati turni quotidiani in fabbrica. Anche i ritmi incalzanti della linea di produzione sembrano passare in secondo piano rispetto al valore immateriale che percepisce nel lavoro che svolge, cristallizzato nelle tavole stesse. Quando gli chiedo, vedendolo coperto di polvere e chiaramente affaticato, se trova pesante il ritmo della vita in fabbrica, risponde con una rinnovata vivacità nella voce:

“Desde mi punto de vista no, porque me encanta desafiar a mi cuerpo, cansarme, como cuando patino. Y ya tengo varias lesiones graves, pero no dejo de empujar [mima lo spingersi sullo skate e subito dopo lo spingere una tavola nella pressa per stamparvi la grafica], sigo echándole ganas, porque eso es lo que me gusta, ya sea patinando o trabajando, sigo dándole con fuerza” (Intervista, Tijuana, 25/01/2023)

Passando poi al contatto tecnico con le tavole, il discorso rimane situato in quel “tutto” che è lo skateboard. Ma se prima la continuità tra skate-lavoro e skate-passione era spiegata tramite le fatiche del corpo, qui la comunanza sembra emergere attraverso un attivo processo immaginativo (che passa anche per le fatiche del corpo)

rivolto alla parte fisicamente irraggiungibile, seppur in parte condivisa, di questo “tutto”: le tavole.

“No sé, para mí esto lo es todo, siempre estoy pensando en quién va a agarrar la tabla que estoy trabajando, lijando o pintando. Eso es lo que me gusta, por eso trabajo con gusto, porque a lo mejor un pro [professionista] puede agarrar mi tabla y hacer un pinche gapsismo [un trick ardito su una difficile architettura urbana] y yo toqué esta tabla, ese es mi trabajo, ahí se refleja lo que yo hago [...] O pienso que a lo mejor esta tabla la agarra un morro y le va a cambiar su vida, como me pasó a mí... Entonces ¡iper-divertido!” (Continuazione intervista precedente)

Lavorare nella *maquila* è un'esperienza profonda secondo le parole di Oscar, che dà senso alla sua vita nella combinazione di molteplici livelli di significato, tutti catalizzati dai prodotti che lavora. Attraverso le tavole e il lavoro manuale che vi esercita, Oscar riesce a dare materialità alla sua profonda conoscenza della cultura dello skate, a rimanere aggiornato sui suoi sviluppi globali e figure di spicco.

L'“efficacia simbolica” (Reygada, 2002: 106) del suo lavoro, quella che Oscar porta con sé dalla linea produttiva alla sua vita fuori dalla fabbrica, è costituita (tra l'altro) dalla possibilità di avere una conoscenza esclusiva delle tavole che portano il nome dei suoi idoli e che non sono ancora state lanciate sul mercato. Di esse parla spesso agli altri skaters e intorno a esse plasma il suo status personale tra pari. “*Ahora mismo la marca que estamos trabajando es Disorder de Nyjah Huston [professionista olimpico], qué placer es agarrar una de sus tablas y decir: ‘¡Este güey patina recio!’*”.

Alla fine della conversazione, dei due tacos che aveva davanti uno è ancora intatto, dell'altro rimane qualche pezzetto di tortilla sbocconcellato. Li guarda, come se si fosse reso conto solo in quel momento di non aver praticamente mangiato, fa spallucce e incarta quello intatto per portarselo a casa. Quando siamo sull'uscio del locale, liberi dalla formalità di un registratore acceso e di un tavolo che ci poneva l'uno di fronte all'altro, ci incamminiamo e gli chiedo come passerà la serata. Michel de Certeau (2012) sostiene che il camminare insieme sia un momento privilegiato di condivisione, non tanto per il parallelo fluire verbale e cinetico bensì perché si condivide un medesimo campo visivo, si guarda nella stessa direzione, per un istante

il mondo che si ha di fronte è lo stesso (si veda anche Springay e Truman 2022). Con il passare dei mesi – e la frustrazione di alcune interviste frontali – pensai che avesse sempre più ragione.

Beh, non so, forse il solito: guardo i video di skate per vedere se qualcuno usa le mie tavole... Non so se sia davvero la mia, ma mi piace immaginarlo... Sai, a volte ci lascio qualche *detalle* di proposito, qualcosa che quelli del controllo qualità non notino, come una piccola scheggiatura o un piccolo graffio eheheh.... Perché forse, chissà, un giorno un professionista scenderà *del otro lado* con quella stessa tavola con i miei *detalles*, e con quella potrà fare uno dei suoi trick da paura... Immaginati! (Appuntato sul diario di campo a integrazione dell'intervista, 25/01/2023)

La relazione tra la vita con skateboard e lo skateboard lavoro salariato è biunivoca, come in ogni cultura del lavoro d'altronde (Reygadas 2002). La risposta apparentemente banale di Oscar chiarisce una cosa: il suo lavoro determina la sua esperienza personale e la sua conoscenza della cultura dello skateboarding, che a loro volta determinano il suo lavoro. Questo circolo tra quelli che si potrebbero dire tempo libero e lavoro – secondo una dicotomia fallace e capitalista (Glenney et al. 2024) – informa il tempo di fabbrica in modo che, invece di conformarsi alla logica asettica della produzione di massa, Oscar trovi un significato personale e culturale in esso. La sua conoscenza culturale, specialistica, degli oggetti con cui lavora è un vantaggio quando, ad esempio, si tratta di eludere il controllo di altri *puros obreros* e di commettere piccole infrazioni, come i *detalles* che confessa alla fine. Sia la conoscenza dei prodotti e dei loro destini fuori dalla fabbrica, sia l'esercizio di un intervento strettamente materiale, gli consentono di usare la propria iniziativa e di aggiungere valore agli oggetti che maneggia con l'obiettivo di partecipare a una cultura fisicamente inaccessibile.

I *detalles* di Oscar ricordano un altro esempio incredibilmente simile negli studi critici sul lavoro. Stud Terkel, nel 1985, racconta dell'operaio siderurgico statunitense Mike Levefre. Levefre chiede (e risponde) all'autore: “Chi ha costruito le piramidi? [...] Voglio anch'io la mia firma. [...] A volte, per pura cattiveria, quando faccio qualcosa, ci metto una piccola ammaccatura. Mi piace fare qualcosa per renderla davvero unica” (Terkel 1985: 9). Oscar conosce bene la struttura della piramide

dell'industria dello skateboard. Grazie alla sua particolare posizione di consumatore e produttore, tuttavia, rincorre il desiderio di unicità di Levefre ma non ne condivide il risentimento: “È difficile essere orgogliosi di un ponte che non attraverserai mai [...]. Stai producendo cose in serie e non vedrai mai il risultato finale” (ibidem.: 1-2). Oscar non sembra insistere molto sul sentimento di frustrazione causato dalla produzione di massa di tavole che non potrà mai usare, o di cui non potrà vedere i tricks ad opera dei professionisti. Piuttosto, dalla posizione privilegiata di consumatore della cultura che produce, tenta di riportare il discorso sul lavoro su un piano comune condiviso per costruire un ponte e superare la barriera che Levefre percepisce. Di conseguenza, il *detalle* di Oscar e l'ammaccatura di Levefre – lo stesso tipo di intervento tecnico – sono entrambe personalizzazioni ma non hanno un significato intrinseco in sé se separati dall'esperienza sociale del lavoratore che li produce clandestinamente.

Tuttavia, l'analogia tra i due gesti tecnici (nelle loro sfumature di significato) ci mostra come il lavoro sia sempre un “quadro d'azione” variabile (Zurla 1990). Nel nostro caso, il lavoro fornisce una piattaforma per esercitare un'agency marginale sulla cultura d'elezione da Oscar. Michel De Certeau parla di “lavoro di straforo” (2012) raccontando forme di lavoro autonomo con gli ‘scarti’ della produzione industriale a opera degli operai. Nel senso letterale della definizione certeauiana, il concetto si applica meglio a ciò che avviene fuori dalle fabbriche di tavole, tra le strade di Tijuana, dove i materiali sottratti alla, o rigettati dalla, produzione ufficiale potrebbero formare la manifestazione di una “cultura popolare come forma antiegemonica all'interno della società”, secondo la parafrasi di Meloni (2018: 61) dell'opera di De Certeau. Anche nel caso di Oscar, però, trattandosi di interventi clandestini sui materiali seriali usando gli stessi mezzi di produzione, si può vedere in queste forme di “lavoro di straforo” la sottrazione alla fabbrica di un tempo destinato alla mera produzione materiale e l'afflato a creare qualcosa di più, un bene unico o meglio ancora una connessione con un orizzonte umano – indefinito per Levefre, individuabile per Oscar – precluso dalla disciplina del lavoro di fabbrica. Considero quindi il caso di Oscar per cui, da produttore e consumatore di skateboards, la relazione con l'esterno della fabbrica sembra essere più orientata a un orizzonte umano individuabile. Dobbiamo partire dalla sua particolare posizione di

consumatore e produttore per comprendere i processi materiali e immaginativi alla base del suo lavoro.

I *detalles*, come “tattiche” individuali (De Certeau, 2012), funzionano per Oscar grazie alla capacità di prevedere i percorsi dei beni prodotti in serie su cui lavora. Essendo un consumatore della cultura popolare che produce ne conosce i flussi, intervenendo clandestinamente sugli oggetti tenta di dargli concretezza, di immettersi come soggetto invece di abbandonare le tavole al caso delle catene di mercato. Creare intenzionalmente un *detalle*, un’imperfezione nella logica della produzione di massa, rende commensurabile e idealmente tracciabile il percorso sia della tavola sia della sua personalità *se reflejas* nella merce.

Questi interventi “illeciti”, apparentemente banali, credo aprano livelli profondi di riflessione sul lavoro nella *maquila* come esperienza rituale all’insegna del desiderio di “trascendenza” (Miller 1997) della quotidianità e dell’individualità degli skater-lavoratori messicani. I comportamenti di Oscar ci parlano del rapporto inscindibile che esiste tra lavoro materiale e immateriale in qualsiasi tipo di attività umana che siamo appunto abituati a chiamare “lavoro”, sia esso salariato o “autovalorizzato” (Cleaver 1993).

Una tradizione di studi marxisti e post-marxisti si è da tempo dedicata a individuare le cesure imposte dalla modernità al concetto di lavoro, verso la sua crescente smaterializzazione e messa a valore capitalista. In particolare, la tradizione post-operaia italiana (Lazzarato 1997; Negri e Hardt 1994), grazie al dialogo con le teorie femministe degli anni Settanta (Dalla Costa e James 1973; Kreps 1971; Malos 1980) ha fornito un sofisticato insieme di argomentazioni intorno alle tappe di questa transizione verso l’estrazione capitalista del cosiddetto “valore immateriale” del lavoro. Una serie di teorie che sposano una logica marxista abituata a periodizzare la storia in base a cesure esatte: prima si produceva il valore materiale, ora quello immateriale. Tuttavia, seguendo il dialogo critico di David Graeber (2022) con queste stesse scuole, una parte dell’antropologia economica contemporanea ha iniziato a chiedersi se:

“quello che chiamiamo lavoro ‘domestico’ o addirittura ‘riproduttivo’, il lavoro di creazione delle persone e delle relazioni sociali, non sia sempre stato la forma più importante di impegno umano in qualsiasi società [...] e che – per di più – la maggior

parte delle società umane ne sia stata perfettamente consapevole” (Graeber, 2022 [2008]: 19-20).

La prospettiva di Graeber può essere adottata per osservare il comportamento di qualsiasi lavoratore all'interno e all'esterno delle fabbriche oggetto della mia ricerca, ma ritengo che la posizione singolare degli skater-operai – come consumatori e produttori di quel “tutto” che è la loro cultura – sia particolarmente esemplificativa. Provocatoriamente, se la cesura tra un pre- e un post- nello sviluppo della modernità – segnata dall'avvento dell'ideologia capitalista – sta proprio nella perdita di coscienza del valore immateriale/relazionale insito nella creazione di oggetti e servizi (ibidem: 21), allora Oscar e i giovani skaters-operai delle *maquilas* sembrerebbero essere una perfetta nicchia di “pre-capitalisti”. Purtroppo, non credo però che la questione sia così facilmente risolvibile, né così dicotomica. Sembra, tuttavia, che proprio sfruttando il loro vantaggio essi escogitino una varietà di tattiche per personalizzare la loro interazione con le merci prodotte in serie. Per rendere il lavoro materiale sulle tavole – e le tavole stesse come veicoli materiali – un mezzo per stabilire relazioni (reali o immaginarie), il più delle volte rivolte *al otro lado* del muro di confine. In sintesi, una galassia di forzature per rendere sempre più socialmente denso un lavoro fatto per essere solo ‘materiale’.

Oscar, con la sua esperienza di consumatore, sa che quei sette strati di legno contengono un potenziale immateriale che determina la vita, le relazioni e l'immaginazione di diverse persone in tutto il mondo. Durante i nostri ripetuti scambi, è sempre a queste relazioni che allude quando mi racconta sia le sue giornate lavorative sia le sue esperienze sullo skateboard. Tuttavia, i compiti che il suo lavoro gli chiede di svolgere non gli consentono di aumentare questo particolare valore immateriale, ma piuttosto di implementarne una dimensione economicamente misurabile: il profitto derivante dalla quantità di tavole prodotte. Oscar è però consapevole della rete transnazionale in cui si muoverà questo oggetto-tavola: una piramide di skaters, professionisti seguiti attraverso i media, marchi vissuti attraverso il consumo di massa e, infine, lui stesso. Così, non si accontenta di sapere che il suo lavoro contribuisce al funzionamento dell'industria globale dello skateboarding, a *la cultura* che ammira e rispetta profondamente, ma cerca di rendere personale il suo rapporto con questo mondo. In questo senso, il *detalle* ha il preciso scopo di infondere

singularità al mezzo materiale della tavola, ma non nel senso critico dell'operaio raccontato da Stud Terkel.

Nel mio caso, da un lato abbiamo lo skater-operaio che trasmette la sua personalità all'oggetto attraverso l'opera (*ahí se refleja lo que yo hago*), dall'altro abbiamo un professionista e una scena culturale statunitense con cui il rapporto più diretto che abbia mai avuto è stato attraverso il suo consumo materiale o mediatico (attraverso i video).

Quando Oscar immagina di intagliare un piccolo *detalle* mentre leviga, dipinge o pressa una tavola, pensa al suo lavoro materiale come all'esercizio di una tecnica, cioè come a una “azione efficace su qualcosa, cioè, tipicamente, sostanze materiali o artefatti” (Warnier 2009: 459). Soffermiamoci quindi sul *detalle* e su come viene raccontato da Oscar:

“Por eso trabajo con gusto, porque a lo mejor un pro [profesionista] puede agarrar mi tabla y hacer un pinche gapsismo [un trick ardito su una difficile architettura urbana] y yo toqué esta tabla, ese es mi trabajo, ahí se refleja lo que yo hago.”

Ascoltandolo, si percepisce subito che l'effetto immaginato durante l'operazione tecnica è in definitiva rivolto a un soggetto specifico e non solo all'oggetto-tavola. Quest'ultimo viene caricato di significato dallo skater-operaio apponendovi un piccolo segno che forse solo lui potrà riconoscere, una sorta di firma che segna l'unicità dell'oggetto e rivela uno margine di artigianalità-personalità nella fabbricazione. Tuttavia, l'immaginazione su cui si sviluppa l'intera operazione è rivolta a un soggetto piuttosto identificabile: il pro-skater di quel modello di tavola, e il trick memorabile che sarà in grado di eseguire con essa.

Per comprendere il lavoro di Oscar come tecnica, seguo lo sviluppo argomentativo dello stesso Warnier che inquadra il concetto come “un'azione efficace sulla materia e sul soggetto” (Ibid.: 466). La domesticazione dell'itinerario della merce attraverso l'apporto di un *detalle* materiale e l'intervento mediato sul soggetto sembrano far parte dello stesso complesso immaginario che motiva l'azione di Oscar. In questa transizione «soggetto' – oggetto – soggetto'» le tecniche specifiche, anche quando praticate su merci prodotte in serie, evocano un universo di significato più che materiale che rimanda al campo del simbolico e del rituale. Come descrive Mauss:

“I riti sono eminentemente efficaci; sono creativi, fanno cose [...]. Tuttavia, anche le abilità umane [le tecniche] possono essere creative... Da questo punto di vista, la maggior parte del genere umano ha sempre avuto difficoltà a distinguere le tecniche dai riti” (Mauss in Warnier 2009: 462).

Se accettiamo la definizione di rituale come “un'azione ripetuta secondo regole fisse, il cui compimento non sembra produrre alcun effetto utile” (Cazeneuve 1976: 12), possono sorgere due obiezioni nell'applicare tale concetto al caso di Oscar.

Una riguarda la ripetitività dell'azione. Essendo ‘clandestino’, l'intervento non può essere ripetuto, ad esempio, ogni giorno. Può essere praticato solo in occasioni specifiche, quando i ritmi della produzione lasciano dei varchi aperti, o quando si maneggia una tavola di particolare valore per il lavoratore – una tavola che merita una “distinzione concettuale” (Graeber 2001: 17) rispetto ad altre (nel caso citato da Oscar, una tavola che porta il nome di un atleta ‘speciale’). L'altra riguarda l'utilità: come possiamo misurare l'“utilità” dell'effetto sperato nel rituale eseguito da Oscar? O meglio, possiamo davvero valutarlo in termini di “utilità”?

Comincio con quest'ultima obiezione per riallacciarmi alla prima. La definizione “utilitaristica” di rituale data da Cazeneuve è considerata piuttosto datata in antropologia; quindi, potrebbe essere utile ripensare all'efficacia delle tecniche di Oscar utilizzando il concetto di “valore” (Graeber 2001) o “efficacia” (Mauss 1936) anziché di “utilità”. Partire dal primo – capire qual è il valore che mobilitano gli skaters-operai – permette di capire l'efficacia – mediata, simbolica, desiderata – di un gesto tra il tecnico e il rituale. David Graeber ridefinisce una nozione antropologica di valore sociale all'intersezione tra azione umana e immaginazione collettiva postulandola come “il modo in cui le azioni diventano significative per l'attore essendo incorporate in una qualche totalità sociale più ampia – anche se in molti casi la totalità in questione esiste principalmente nell'immaginazione dell'attore” (Graeber 2001: xii). Con tutti gli skaters-operai che ho conosciuto, parlare del proprio lavoro significava parlare di una connessione – mediata e/o immaginata – con una comunità diffusa di skateboarders ma idealmente radicata in California. Questa era la “distinzione concettuale” (Ibid.) di base che li motivava a scegliere *quel* lavoro in fabbrica, invece di un altro magari più redditizio o meno usurante. A partire

da questo dato – una classificazione di quale lavoro (e quali oggetti maneggiati) sia più desiderabile in funzione di un sentimento di appartenenza sociale – si sviluppano le azioni che i vari skaters-operai intraprendono per costruire ‘valore’ quotidianamente attraverso il proprio lavoro, ovvero per far sì che il proprio “potenziale invisibile [...] – la [...] capacità d’agire – si trasformi in forme concrete, percettibili” (Ibid.: 45) di concerto con oggetti significativi. Senza la propria azione, la fabbrica e i suoi oggetti rimarrebbe solo un luogo concettualmente desiderabile ma in pratica inerte; senza la fabbrica e le tavole, il potenziale agente degli skaters-operai teso verso quella totalità sociale non si potrebbe esprimere. È all’intersezione tra tali luoghi/oggetti classificati come ‘migliori’ e la capacità d’azione di giovani come Oscar che si creano universi di valore dinamici, quasi sempre orientati a una comunità immaginata a cui si è in grado di avvicinarsi attraverso l’armonizzazione tra azione personale e l’oggetto-tavola.

In questo snodo tra materiale, azione e immaginazione si dà quel processo che può essere definito *valore* nell’esperienza di questi giovani. *Ahí se refleja lo que yo hago* sembrerebbe alludere proprio a questo. In tale dinamica di “valorizzazione” interna all’ambiente di ciascuna fabbrica (ma non esaurito in essa), ciascuno utilizza il proprio potenziale creativo per mettere in atto comportamenti che tendano direttamente a quella totalità a cui ci si sente di appartenere o che la riattualizzi a livello locale.

Le tecniche di Oscar rientrano nella prima categoria. Egli è consapevole che gli effetti del suo *detalle* possono essere minimi, addirittura irriconoscibili, ma questo sembra avere davvero poca importanza quando torna a casa, stanco ma soddisfatto del suo lavoro. Ciò che conta è averlo fatto, aver dato forma a un’azione rivolta a una totalità sociale che già esisteva in potenza, ma che non trovava vie di materializzazione *efficaci* fuori dall’interazione con l’oggetto-tavola e con il luogo-fabbrica, entrambi socialmente classificati come ‘desiderabili’ proprio in virtù di quella totalità.

La radice di tale soddisfazione – e della sua *efficacia* – sta nell’esecuzione della tecnica clandestina ma soprattutto (al netto della clandestinità) nella sensazione d’instaurare un attaccamento, o una comunicazione, che richiama le definizioni classiche di rituale in antropologia (Durkheim 1912; Geertz 1973; Kertzer 1988).

Oscar si rende conto che è impossibile accertare l'efficacia della sua catena rituale. Non crede che sarà mai in grado di stabilire se quella tavola è stata acquistata da un cliente di uno skate-shop o consegnata al pro-skater di cui porta il nome, né tantomeno se la sua tavola è *quella* che gli ha permesso di eseguire *quel* grande trick che ammira nei video. Tuttavia, ciò non lo dissuade dal mettere in atto un insieme di tecniche mosse dall'immaginazione, e dal rendere il suo lavoro significativo non solo secondo gli standard della fabbrica ma per lui, come soggetto situato in una totalità rappresentata da una cultura popolare. Queste tecniche ritagliano un posto all'interno di una totalità transnazionale di skateboarders che altrimenti sarebbe fisicamente irraggiungibile. Secondo Oscar, l'utilità effettiva è soddisfatta da questa tensione immaginativa. Il tema dell'efficacia, dell'utilità e della loro 'verifica' riporta all'aspetto profondamente rituale dell'azione di Oscar e al primo punto richiamato da Cazeneuve: la ripetitività.

Numerose etnografie sull'azione rituale dimostrano che la ripetitività può seguire vari ritmi (annuali, fisiologici, stagionali) talvolta incoerenti o asincroni con uno sguardo esterno (Mauss 2024: 18). Pertanto, è potenzialmente fuorviante credere che la ripetizione costante, e circoscritta a un luogo, sia il requisito imprescindibile per produrre un effetto relazionale-comunicativo nella catena «soggetto'- oggetto – soggetto'». Questo dovrebbe essere ancora più evidente nell'ambiente della fabbrica, dove siamo abituati da una tradizione di studi a parlare di 'ripetizione' sotto il segno della disumanizzazione del lavoro (Terkel 1985), del saccheggio del suo valore individuale (Josephides 1985), spesso misurandolo sull'opposto 'spessore' umano di tecniche autodeterminate o artigianali (Leroi-Gourhan 1964). In effetti, sembrerebbe che proprio la ripetizione e il controllo della fabbrica impediscano la ripetizione del gesto 'clandestino' di Oscar. Anzi, il gesto dell'operaio serve, in un certo senso, a interrompere la ripetizione standardizzata della fabbrica e intervenire nel suo spazio per creare il *proprio* valore. Questo richiamando di nuovo un'idea di lavoro di straforo dove "ciò che si sottrae alla fabbrica [...] è il tempo destinato alla produzione, l'utilizzo delle macchine per proprio conto, il divertimento di realizzare qualcosa senza profitto [monetario]" (Meloni 2018: 61).

Possiamo quindi distinguere tra due temporalità: quella costante e ripetitiva del lavoro ufficiale, quella incostante delle incursioni clandestine. Il primo è scenario per l'azione del secondo. Ma 'incostante', a mio avviso, non significa 'non ripetitiva'.

Per recuperare la cadenza dell'azione rituale di Oscar, dobbiamo estendere il campo d'osservazione al di fuori della fabbrica, ripercorrere il continuum di azioni che racconta e che cadenzano la sua vita in relazione al proprio 'lavoro' (dentro e fuori la *maquila*).

I *detalles* di Oscar sono l'esito di una tecnica volta a produrre valore e un effetto che dall'oggetto passi al soggetto. Tuttavia, l'insieme delle azioni e dei significati del 'rituale' che Oscar mette in atto, si apre all'interno della fabbrica (con una ripetitività irregolare) ma si compie al di fuori di essa (con una ripetitività quotidiana). La ripetitività generale del 'rituale' è una sintesi tra i due ritmi asincroni interni ed esterni alla *maquiladora*, due ambiti che – come dice Oscar – fanno parte dello stesso "tutto". Come molti altri skaters-operai, Oscar cerca la conferma di una corrispondenza tra le sue azioni e la totalità sociale a cui sente di appartenere attraverso qualsiasi mezzo di rappresentazione accessibile. Nel suo caso – data l'immobilità fisica – quelli più efficaci e a portata di mano sono le tavole (dentro la fabbrica) e i social media (fuori). Non dimentichiamo infatti che, prima di congedarsi, Oscar dichiara che quella sera (come sempre) userà proprio i video di skate dei suoi idoli californiani per 'verificare' l'efficacia della tecnica materiale eseguita in fabbrica.

Ho speso lunghi pomeriggi e serate a guardare video di skate con gli skaters-operai (o ex tali) di Tijuana. I video di skate sono consumati apparentemente nei momenti 'morti' dal lavoro ufficiale, in finestre di ozio e 'dolce far niente' collettivo. A ben vedere però, i media dello skate sono importanti canali di connessione tra gli attori tijuanensi e l'altrove oltre-confine. Sono centrali nell'esperienza dei giovani che in massa si raggruppano intorno allo schermo di uno smartphone per commentare le acrobazie, gli stili, gli aneddoti del loro skater o marca preferiti. Così come sono centrali per cercare di mettersi in contatto con i professionisti statunitensi, o per creare contenuti digitali che parlino lo stesso lessico dei campioni. Essi – come per Oscar – sono infrastrutture (Dattatreya 2020; Sundaram 2010) fondamentali per connettersi con quella stessa comunità 'desiderata', per svilupparvi intorno delle "fantasie globali" (Weiss 2009) che non sono rimangono eternee ma portano a un senso di compartecipazione che poi viene reso operativo da ogni giovane skater secondo i mezzi particolari che ha a disposizione (consumo, produzione di altri media, performance imitative, interventi sulle tavole). In questo senso, il consumo di

media tra i giovani skaters è eminentemente *produttivo* (Dattatreya 2020) e volto a creare una relazione (reale o immaginata).

La prassi generale – tra skaters-operai come Oscar – è sempre simile. Si seleziona il video di una marca/team di skate tra quelli per cui si lavora al momento (o una per cui si lavorava in passato), ci si abbandona in chiacchiere generiche sullo stile dello skater, della marca che rappresenta, sulle sue caratteristiche estetiche che la rendono ‘unica’ o ‘migliore’ di altre, eventualmente sui rumors che si dichiara di aver sentito da fonti dirette circa il passaggio di qualche skater dall’uno all’altro team. A un tratto, si arresta la riproduzione sui diversi fotogrammi in cui si riconosce la grafica della tavola usata dallo skater, si decifra e – se verificato che fosse una di quelle prodotte nella *maquiladora* – ci si abbandona a una momentanea euforia febbrile, talvolta celebrata brindando e bevendo. Questa operazione di vagliatura può ripetersi più volte nel corso di uno stesso videoclip.

McDuie-Ra (2021) parla esplicitamente di “comunità immaginata” (131) per gli skaters che, attraverso i video, identificano i segni lasciati dai loro colleghi su architetture urbane che diventano così riconoscibili. Tali luoghi, significativi perché marchiati da campioni e riprodotti nei migliori video, diventano spesso siti di pellegrinaggio o di affezione collettivo anche se mai attraversati fisicamente (O'Connor 2020). In sostanza, spazi urbani ‘anonimi’ – spesso aree di transito, che Marc Augé chiamerebbe “non luoghi” (1993) – diventano unici, riconoscibili e difendibili da una comunità di pratiche tanto globale quanto immaginata.

Gli oggetti che passano dalle *maquilas* ai piedi dei professionisti possono essere visti come un altro vettore materiale per costruire un senso di appartenenza a questa comunità per una categoria specifica di soggetti: gli skaters-operai. Come ho spiegato rispetto ai *detalles* di Oscar, questa relazione rimane però solo potenziale se gli oggetti non vengono caricati dell’azione del soggetto – motivo per cui raramente chi a Tijuana non lavora nelle fabbriche esulta a vedere un professionista usare una tavola prodotta in Messico in un video. L’agire, la consapevolezza di averlo fatto, di concerto con l’oggetto materiale è sufficiente per dare forma a tale valore.

Tuttavia, i media offrono un ulteriore terreno di verifica di quella tecnica rituale contenuta nel *detalle*. Essi non garantiscono l’efficacia che *quel* gesto, inscritto in *quella* tavola abbia raggiunto *quello* skater professionista. Ma questo non sembra preoccupare eccessivamente i miei interlocutori che invece si ritengono soddisfatti

di poter constatare una corrispondenza generale della propria azione. Piuttosto, la funzione secondo me più incidente dei media come banco di prova – quella che davvero costruisce il senso di ‘efficacia’ del proprio gesto o lavoro verso la totalità sociale immaginata – è proprio la ripetizione. Guardare video di skate è un’abitudine quasi-maniacale tra gli skateboarders – testimone la mole di studi che li analizzano (McDuie-Ra 2021; Hölsgens 2021; Hölsgens e O’Connor 2022; Dupont 2019; Dugan Nichols 2020). Tuttavia, a mio avviso, è inverosimile interpretare tale interazione con i media scorporandola dalle altre attività concrete che contribuiscono al “tutto” dell’essere uno skateboarder; così come sarebbe inverosimile comprendere i comportamenti di Oscar circoscrivendoli alle mura della fabbrica. I media assicurano ripetizione – ovvero cadenza e conferma quotidiana – alla tecnica fisica di Oscar, fatta di azioni sporadiche. Tale ripetizione non è necessaria e sufficiente a determinare la ritualità della sua azione ma la conferma. Infatti, caratteristica di un “rito privato, segreto, misterioso e che tende, al limite, verso il rito proibito” è proprio la sua “irregolarità” (Mauss, 2024: 18-19), la mancanza di un ritmo costante e pubblico. La ripetizione offerta dai media serve a suggellare l’ ‘efficacia’ del rituale che serve a Oscar per non veder disperso il suo lavoro, la sua azione creativa informata dalla cultura materiale.

Dal mio punto di vista, come ricercatore essa serve a chiarire una volta per tutte che il ‘lavoro’ di uno skater-operaio va ben al di là delle dieci/dodici ore di turno quotidiane e investe invece la totalità della sua vita quotidiana. Si tratta di un lavoro, di nuovo, mosso dall’immaginazione di una totalità sociale e dal desiderio di concorrere a produrla.

Qui ‘produrre’ è inteso nel senso più antimaterialista del termine, in quanto corrispondente a una tensione immaginativa che sfuma la dicotomia produzione-consumo e mette invece in risalto la

“Consapevolezza, da parte di chi produce, di approfondire parte di sé nell’atto della produzione sotto forma di consumo [...] in questo caso specifico di desideri e di ambizioni, che rimangono impressi nella merce, come lo *hau* indicato da Mauss, che impone all’operaio la volontà di seguire gli oggetti che ha realizzato anche nella loro vita sociale a venire” (Meloni 2018: 141).

Anche quando costretti dentro le mura della fabbrica, ciò che gli skaters-operai sentono di produrre quotidianamente è in primis una comunità più grande di loro e delle loro frequentazioni quotidiane – quella che per Gustavo è *la cultura*, mentre per Oscar è *il tutto*. Un’opera di produzione che non si limita alla fabbrica ma che – tra questi soggetti – trova in essa un campo e degli oggetti privilegiati con cui intervenire. ‘Produrre’ quindi come complesso di azioni volti a dar concretezza a un particolare tipo d’immaginazione. Produrre artefatti e produrre comunità diventano l’uno scenario per l’azione dell’altro e richiamano due regimi d’immaginazione diversi ma complementari con cui si possono comparare il ‘senso del lavoro’ di un operaio come Oscar e il ‘senso del lavoro’ di un manager come Paul.

4.3. Produttori e consumatori. Le molte sfumature d’immaginazione nel lavorare per *la cultura*.

David Graeber in *Direct Action* (2009) dedica un capitolo ad articolare il concetto di ‘immaginazione’ come radice di quelli che – in senso strettamente materialista – siamo abituati a chiamare produzione, lavoro e consumo. Ben lontano dall’etimo moderno che la riporta al campo del “trascendente”, dell’immaginario, del finzionale antinomico al reale, Graeber postula due categorie complementari d’immaginazione: “immanente” e “identificativa”.

La prima è la più intuitiva, definita come un “momento nel processo di creazione o plasmazione di un oggetto fisico” (Graeber 2009: 521) e richiama indirettamente tradizioni antropologiche che si sono interrogate sul “fare” nel continuum della relazione uomo-tecniche-artefatti (Leroi-Gourhan 1964; Levi-Strauss 1966; Ingold 2019). Tuttavia, già in questo dominio apparentemente materiale l’immaginare un oggetto in fieri – diversamente dell’idea individualista di ‘produzione’ del marxismo – è già un processo impregnato di socialità. Sia l’immaginazione è un processo con radici collettive (non si immagina mai secondo categorie individuali), sia l’immaginarsi la creazione di un artefatto comporta figurarsi la sua posizione in una totalità sociale (si immagina e di produce un artefatto sempre per ‘qualcuno’, reale o meno). Non esiste in questo senso un processo d’immaginazione (o di produzione) materiale che trascenda da un corrispettivo immateriale e sociale, come già altri avevano discusso secondo diverse categorie (Godelier 1989; Reygadas 2002).

Il secondo tipo d'immaginazione è “un momento nel processo di creazione e mantenimento di relazioni sociali” (Graeber 2009: 521). Un'immaginazione eminentemente relazionale, che ha alla base richiede una tensione al ‘vedere con gli occhi dell’altro’, al ‘mettersi nei panni di’, all’empatia, dunque alla trascendenza della propria individualità. A seconda delle relazioni di potere in cui si esercita, tale immaginazione può essere di tipo egualitario e contribuire a creare legami orizzontali o può costituire quello “sforzo interpretativo” che è tacitamente richiesto ai subordinati verso i chi detiene il potere in contesti di “violenza strutturale” (Ibid.: 516). Un motore per la creazione di reciprocità libertarie o un mezzo per confermare asimmetrie di potere (per genere, classe, etnia, status, parentela etc.) dove a chi sta in basso è richiesto di “immaginare” cosa pensi, come veda o come si comporterebbe chi è posto sopra; in sostanza di ‘curarsi’ di essi, senza che questi ultimi facciano altrettanto. Per ricollegarmi al mio caso etnografico, devo ricorrere a un’ultima citazione del capitolo in questione, dove l’antropologo newyorkese sostiene che:

“Ogni adeguata nozione di produzione – o cura, o lavoro [*work*], o creatività umana, o come la si voglia chiamare – deve necessariamente tendere a comprendere entrambe: se non altro perché la maggior parte delle forme di produzione reali, di cura o di lavoro [*work*], non sono semplicemente limitate all’una o all’altra [forma d’immaginazione]. Sospetto che il cuore del problema qui sia il termine ‘lavoro’ [*labor*], che sembra sempre riferirsi, come esempio principe, al lavoro di fabbrica [...] Il risultato focus sul lavoro [*labor*] di fabbrica come modello per tutti gli altri [secondo il marxismo] mi sembra che abbia creato una concezione molto distorta di ciò che sia il lavoro [*work*] in realtà per la maggior parte delle persone” (Graeber 2009: 521-522).

Come fare, mi domando, a riportare questi livelli co-dipendenti d'immaginazione proprio dentro il contesto che più di tutti – secondo quanto citato – ha portato a un riduzionismo del concetto di lavoro e produzione su un piano materialista e individualista? Che conseguenze porta ripensare *anche* il lavoro di fabbrica in funzione di tali categorie d'immaginazione da un punto di vista collettivo in un continuum materiale-immateriale? Il caso degli skaters-operi può aprire una finestra critica stimolante oltre a sostenere il ‘realismo’ di una teoria apparentemente tanto astratta.

Lo spunto centrale da cui partire a mio avviso è – come da titolo della tesi – la singolare posizione al contempo di produttori e consumatori (dicotomia economicista a cui Graeber propone di sostituire “creatività” e “desiderio” [ibid: 523]) della propria cultura, sia che si parli di managers statunitensi che di skater-operai. Il termine ‘consumatori’ è intuitivo ma in parte fuorviante dal momento che non esiste un momento nel generale consumo della cultura popolare dello skateboarding (tavole, media, moda etc.) in cui l’uso – o il suo desiderio – non sia concepito all’interno di un più ampio quadro di co-produzione di quel tutto che è *la cultura*. Il semplice sentimento di compartecipazione quando si utilizza la tavola di un grande professionista, si indossano i capi di un *team* famoso, si organizza una gara informale o si guardano e commentano video si traduce immediatamente in una (talvolta rivendicata) partecipazione alla produzione di una cultura popolare di simili (Weiss 2009; Dattatreya 2020). Quello che si dice volgarmente consumo in questi casi, è il costante sentimento d’appartenenza alla comunità immaginata di cui ho già parlato, che impregna ogni momento della vita dei giovani skaters. Pertanto, a partire da questo ‘consumo’ possiamo figurarci la base eminentemente sociale che modella l’immaginazione sottesa al lavoro creativo per plasmare – e plasmarsi in – una cultura popolare.

Quando maneggia una tavola, quando le da forma, la rifinisce o le imprime dei simboli commerciali (come riporta nella prima parte della conversazione) quello che le mani di Oscar o di Gustavo stanno creando non è un’opera individuale ma un processo già infuso del portato collettivo che per loro rende lo skateboarding un “tutto” (gli scambi quotidiani con i compagni negli skatepark, la mobilità conquistata grazie allo skate, l’affezione a una comunità immaginata, ecc.). Senza consumo, senza pratica, senza l’uso o il desiderio quotidiano di quegli stessi beni (materiali e non) le condizioni per questa ‘premessa sociale’ all’immaginazione immanente degli skaters-operai non si darebbero, o per lo meno non sarebbero tanto evidenti. Pertanto, credo che sia il ‘lavoro creativo’ (dalla fabbrica alle strade e ritorno) quotidiano del ‘farsi’ skater che aiuta a inquadrare la radice collettiva che muove l’immaginazione di questi giovani ‘lavoratori salariati’.

Un altro dettaglio si pone come prova, causa e conseguenza di tale premessa sociale. Nei rari casi in cui gli skaters-operai si sbilanciavano con me in rimostranze circa lo sfruttamento di fabbrica, il soggetto delle loro narrazioni, vittima

d'ingiustizia o espropriazione, non erano mai loro stessi come individui bensì una non meglio precisata 'scena', 'cultura' o 'gli skaters' (inteso al plurale, nella formula spagnola '*nosotros, los patinadores*'). Non ho mai registrato uno skater-operaio – indipendentemente da esperienze e *maquillas* specifiche – che parlasse di 'sottrazione', 'furto', 'appropriazione' (anche sotto altri termini) di tempo o risorse solo per sé stesso. Il massimo grado in cui talvolta emergeva la loro personalità era per lamentare brevemente la fatica fisica, ma il centro del discorso veniva sempre deviato su ciò che di consistente si stesse sottraendo a 'la cultura' (come nelle parole di Gustavo rispetto al periodo di 'corruzione').

Questo significa che non solo la destinazione ma anche l'origine del proprio sforzo creativo è immaginata in termini collettivi (vissuti o meno); come se questi giovani agissero come 'le braccia' de *la cultura*. Ciò che essi sentono di produrre è il tessuto di una comunità, che parte dal collettivo ed è diretto di ritorno verso di esso. Il lavoro salariato spesso fornisce l'arena per dare forma a questo lavoro collettivo diffuso. Allo stesso tempo, talvolta impone vincoli che ne ostacolano lo sviluppo ideale, ma sulla base di ciò, quello di cui si 'appropria' la fabbrica (come struttura di sfruttamento ordinario o di corruzione extra ordinaria) non è mai una proprietà privata del lavoratore, bensì un bene di quella collettività.

Il concetto marxista di alienazione del valore postula l'autore del lavoro creativo come un individuo sì sociale, ma la cui forza creativa "ha valore in prima istanza per il sé" (Strathern 1988: 142). Su questo tema – sullo statuto 'privato' di produzione rispetto a quello 'relazionale' di scambio – si registrano dibattiti milari dell'antropologia contemporanea; si veda l'acceso scambio tra Marilyn Strathern (1984) e Lisette Josphides (1985) rispetto alle relative etnografie tra le società egualitarie melanesiane. Questo non significa che – fedelmente alla comparazione oceaniana – i partecipanti alla mia ricerca siano soggetti dalla cosmologia politica relazionale, immersi in società orizzontali dove produrre con le proprie mani significa produrre *tramite* le relazioni genealogiche e comunitarie. In fondo, Oscar dichiara "*ahí se refleja lo que yo hago*" non "*lo que nosotros hacemos*". Tuttavia, alla luce dei discorsi con cui danno senso alle proprie narrazioni, non credo nemmeno che essa sia una prova a favore dell'individualità proprietaria della loro creatività. Molto più pragmaticamente, tali soggetti – seppur immersi nelle generali grammatiche consumistiche e auto-imprenditoriali di una vita neoliberale –

condividono un profondo senso di comunità su due livelli sfalsati ma comunicanti nelle pratiche e nelle fantasie collettive. Essi si raccontano come soggetti marginali rispetto alle idealizzazioni della loro cultura popolare e questa narrazione cementa una comunità di pratiche che si esplica in forme vissute di scambio e mutuo-aiuto. La marginalità può essere dichiarata solo perché allo stesso tempo ci si sente inclusi in una comunità globale – fatta di chiunque vada su una tavola con le ruote –, con cui si condivide un generico senso di complicità, e un forte desiderio.

La premessa a ogni discorso sulla marginalità è un'idea di comunità globale in cui ci si sente agli estremi; la conseguenza dell'auto-percezione di marginalità è la cementazione di legami forti locali. Questi due livelli sono mossi da un costante andirivieni tra immaginazione e azione dove i due estremi si determinano a vicenda, così come i due modelli di comunità: immaginata e vissuta.

Dietro ogni intervento individuale che tenta di mediare tra marginalità percepita e comunità immaginata desiderata, la percezione di trovarsi in una totalità sociale (al centro o ai margini) rimane. Per questo, per lo meno nel caso del lavoro, non si può parlare della domesticazione dell'infrastruttura-*maquiladora* e dei suoi prodotti come di processi mossi solo da un'agency individuale. I racconti sulle ingiustizie delle *maquiladoras* lo confermano, e così anche i gesti di Oscar e colleghi. Questo spiega la radice collettiva della spinta immaginativa alla base delle azioni per creare serialmente delle tavole in fabbrica.

Tale immaginazione immanente è inoltre diretta verso (non solo mossa da) quella totalità; penso che questo tratto emerga ancora più esplicitamente dalle parole degli stessi Oscar (“per me questo è tutto, penso sempre a chi prenderà la tavola su cui sto lavorando, carteggiando o dipingendo”) e Gustavo (che parte da lì per ripartirne effetti e risorse nella propria comunità vissuta). La propria azione creativa, che quando incontra l'oggetto-tavola esprime il ‘valore’ dello skateboard, è immediatamente pensata su di una totalità sociale, e talvolta riportata in quella vissuta. In quest'ottica, la tensione creativa (produzione) e di desiderio (consumo) di cui si impregna l'oggetto materiale è volta letteralmente alla riproduzione di una totalità sociale da cui si pensa dipenda anche la propria cerchia comunitaria.

Questa tensione era già stata riconosciuta da Marx in *L'ideologia tedesca* (1932) analizzando come la produzione di bisogni materiali sia sempre allo stesso tempo la produzione di persone e relazioni; meno dai suoi eredi che riscoprono una

dimensione immateriale del lavoro solo quando il capitalismo contemporaneo inizia a dichiararne l'appropriazione e la messa a valore (Lazzarato 1997; Negri e Hardt 1994). Piuttosto che in una cesura 'postmoderna', è nell'intera esperienza capitalista che il continuum tra processi di produzione materiale e immaginazione immateriale è spesso interrotto, frammentato e poi distribuito lungo strutture di disuguaglianza.

Fatta questa constatazione generale, mi sembra interessante riflettere su una differenza apparentemente contro-intuitiva se applicata al mio caso. Lungo la divisione del lavoro capitalista, una tendenza storica ha portato gradualmente a delegare le mansioni anonime, materiali (nel peggior senso del termine) e noiose ai lavoratori subordinati, preservando le mansioni 'immaginative', creative, immateriali, progettuali e relazionali nelle mani di chi ha il potere. Non è un caso se nel presente la nuova classe dirigente – una volta borghesia – sia spesso rinominata “creative class” (Florida 2002; Howell 2005). Nelle *maquiladoras* di tavole tale tendenza è ampiamente confermata (tra tutte, la divisione per nazionalità tra ruoli dirigenzial-creativi e mansioni esecutivo-produttive [Bernardi 2020]) ma alcune evidenze etnografiche ne incrinano la compattezza.

Nel paragrafo precedente ho raccontato dei miei scambi con il manager e proprietario di *maquila* Paul Schmitt. La sua auto-narrazione coincide e diverge con tale schema di divisione capitalista del lavoro tra materiale e immateriale. Paul svolge ovviamente un lavoro creativo da designer, intorno al quale ha costruito tutto il suo marketing e la sua immagine pubblica di ‘Professore dello Skateboarding’. Tuttavia, nella narrazione che mi offre di sé stesso, questa è sorprendentemente svuotata di qualsiasi riferimento a persone e relazioni. È un designer, ma la creatività del suo lavoro è raccontata dal solo punto di vista materiale, strettamente ingegneristico.

Al contrario, Oscar, operaio di produzione senza alcuna qualifica né riconoscimento pubblico, è assunto per produrre la stretta materialità di una tavola fatta di sette strati di legno. Tuttavia, come insisto a ripetere, tutta la sua esperienza mi è offerta e tradotta in termini sociali e relazionali; dove la creatività del suo lavoro, il valore a cui dà forma, è volto a riprodurre una comunità di pratiche. Il riferimento al materiale, quando emerge, è sempre strumentale a un discorso relazionale-comunicativo.

Mi domando dunque dove risieda la ragione di questa inversione che vede una celebrità – addetta alle relazioni transnazionali di un’azienda e alla sua immagine culturale – parlare solo di ‘mera’ materialità, e un umile operaio parlare solo di socialità e persone. Mi domando se la risposta – antropologica e politica – possa trovarsi osservando di nuovo in che relazioni immaginative e di potere siano rispettivamente immersi i due soggetti. Questo apre all’ultima riflessione intorno al concetto di “immaginazione identificativa” (Graeber 2009).

In via preliminare, devo considerare che l’apparente vacuità di una dimensione umana nei racconti di Paul possa essere dovuta a una metodologia per forza più saltuaria e strutturata rispetto al rapporto lento e informale sviluppato, per esempio, con Oscar. Tuttavia, anche circoscrivendo la riflessione all’inizio della conoscenza con entrambi (ovvero, anche se non ci fosse stato approfondimento quotidiano con Oscar) dal primo momento entrambi si sono narrati in questi termini: Oscar in termini relazionali, Paul in termini ‘ingegneristici’.

Per considerare perché questa differenza possa derivare da diverse forme d’immaginazione identificativa va distinta la relazione degli skaters-operai con i propri simili e quella che invece sviluppano i membri ‘legendari’ dello skateboarding, quali professionisti e talvolta datori di lavoro. Tra i due casi passano ovvie differenze di potere. Se infatti finora ho trattato i due livelli comunitari (locale/vissuto e globale/immaginato) su cui si sviluppa il senso dell’essere uno skater come simili, considerando soggetti asimmetrici per relazioni di potere emerge invece la loro differenza. I due esempi di questi livelli – orizzontale il primo, gerarchico il secondo – d’immaginazione identificativa si ritrovano di nuovo rispettivamente in Gustavo e Oscar.

Nelle parole di Oscar, gli sforzi che egli compie per ‘mettersi nei panni di’ sono tutti diretti verso un grado a lui superiore, che si tratti di un individuo o di una comunità (entrambi espressioni del mondo egemonico, dell’industria, dello skateboarding). Oscar – negli estratti riportati ma soprattutto in svariate conversazioni quotidiane – quando parla del suo lavoro e dei ‘grandi’ per cui produce le tavole tenta d’immaginare l’esatto uso, le performance, il comfort con la tavola che essi proveranno. Questi, secondo lui, dipendono tutti dal suo lavoro. Dal suo lavoro dipendono anche i tricks memorabili a cui scrupolosamente cerca di risalire attraverso i video. Allo stesso modo, anche quando parla del lavoro – pubblico e

pubblicizzato – del leggendario *Paulo*, o *El Profesor* (Oscar evita per rispetto a Paul il soprannome locale *El Viejito*) lo fa mostrando un profondo “sforzo interpretativo” verso le sue condizioni di dirigente nell’industria dello skateboarding: racconta della minuzia con cui si prende cura di ogni campione riflettendo su come trovi la maniera per progettare il migliore prodotto per ognuno, le difficoltà nell’affronta chi vorrebbe approfittarsi di lui per mero profitto etc. Queste attenzioni sono parte integrante del lavoro quotidiano di Oscar e compongono il suo ‘sentirsi parte di’ quella comunità più grande (e più in alto) di lui. Oscar, tramite tali apprensioni e tramite i gesti sia legittimi che clandestini che compie, esprime la volontà di partecipazione a quel mondo ma soprattutto il voler *prendersi cura* delle persone che compongono il livello alto della sua cultura popolare. Senza interpretazione, senza capire come pensano i protagonisti di quel mondo, non sarebbe possibile parteciparvi. Una cura di cui Oscar infonde ogni suo gesto, per lui insostituibile ma cionondimeno costruita su un rapporto d’immaginazione, d’immedesimazione asimmetrico all’interno di una relazione diseguale: un rapporto di produzione dove uno dà tutto sé stesso per tentare di stabilire una comunicazione con chi lo subordina mentre quest’ultimo evita ogni forma di comprensione del primo. Dall’immaginazione identificativa, dallo sforzo interpretativo che fa verso chi sta sopra di lui (materialmente o simbolicamente), Oscar deriva un senso di appartenenza e realizzazione, che tuttavia conferma quella gerarchia. Oscar mette molto più che una semplice forza creativa nel fare le tavole per cui è pagato, vi infonde uno sforzo di cura in cui – in occasioni eccezionali – il desiderio di partecipazione diventa tanto forte da infrangere le norme formali della stessa infrastruttura di cui si prende tanto cura. Quasi come una ‘violazione per eccesso di cura’.

Oscar esercita quella che già Adam Smith (sic!) chiamava “affaticamento da compassione” (1761), lo stessa che nutrite scuole di critiche femministe hanno ritrovato nel lavoro domestico (immateriale) femminile e nello sforzo d’immedesimazione verso la controparte maschile. Riprendendo Smith, Graeber afferma che “le vittime di violenza strutturale tendono infatti a prendersi cura, a preoccuparsi, dei loro beneficiari assai più di quei beneficiari ai preoccupino di loro” (2009: 517-18). L’intera struttura immaginativa degli skaters-operai di Tijuana si struttura dunque su questa asimmetria di potere.

Tuttavia, se si compisse il percorso inverso, se si partisse dalla denuncia delle condizioni di sfruttamento per poi domandarsi perché certi operai si sentano tanto vicini ai propri padroni come nella maggior parte della letteratura sulle *maquiladoras* (Wright 1997), temo che finiremmo per perdere di vista le radici profonde (immaginative) di tale ordine di desiderio, derubricando a falsa coscienza quello che per gli skaters-operai è invece il centro del loro lavoro: l'immaginazione come spinta alla creazione di valore.

Allo stesso tempo esistono molti altri casi, come quello di Gustavo, in cui lo sforzo interpretativo esercitato dagli skaters-operai è sì diretto verso l'alto, ma anche ricalibrato in un secondo momento direttamente verso i propri simili, verso coloro di cui si conoscono vite, esperienze, e con cui spesso si condividono le stesse necessità e urgenze. Parliamo qui di una comunità vissuta di skaters – quella che ho detto che si costruisce sul sentimento parallelo di appartenenza e di marginalità rispetto alla cultura popolare a cui si tede. È in questi spazi di comunanza che la stessa immaginazione identificativa, espunta da asimmetrie di potere rigide, si fa motore di gesti di cura reciproca, di scambio, di dono e mutuo aiuto. Ciò non significa che la potenziale 'orizzontalità' si esaudisca automaticamente. Al contrario, tensioni di accaparramento e imposizione di status sono all'ordine del giorno tra la comunità di giovani skaters di Tijuana (cap. 6.4). Tuttavia – al contrario dei casi in cui l'immaginazione identificativa non è reciproca e in cui la gerarchia è fissata dall'alto – la tensione centrale in tali spazi è uno sforzo costante di lenta negoziazione, interrotto da complicazioni, passi indietro, attese e qualche volta conferme di complicità.

Su una terza posizione rispetto a entrambi sta invece Paul Schmitt. Lui, dall'alto del suo ruolo dirigenziale, fa già parte di quella comunità solo immaginabile per Oscar e Gustavo. Non ha motivo di preoccuparsi o inventare tattiche per tendere a quel mondo tramite il proprio lavoro, né tantomeno di sforzarsi di capirne le logiche, dato che sono soggetti come lui a determinarle. In sostanza, Paul non rende conto a nessuno (o a molto pochi) nelle gerarchie dell'industria dello skateboard. Non gli è chiesto e non sente il bisogno di esercitare un'immaginazione identificativa verso l'alto perché lui e colleghi statunitensi sono 'l'alto'. Sicuramente il lavoro che comunica in termini material-ingegneristici ha un valore di riproduzione sociale per lui, ma in fin dei conti i soggetti che riproduce cercando di fare 'la tavola perfetta'

sono soggetti che già conosce, con cui ha già una relazione, verso cui nutre un desiderio meno spasmodico rispetto a uno skater-operaio che vive nell'incompletezza (Nyamnjoh 2017) e nel desiderio di partecipazione. Di fronte a una comunità già data, accessibile e in cui si ricopre un ruolo di leadership, l'affanno a farne parte passa in secondo piano e si ha il privilegio di poter dedicare tutte le proprie forze al design, alla pura materialità ingegneristica di una tavola con qualche centesimo di grado in più o meno di curvatura. È quindi vero che chi sta in alto riservi per sé compiti creativi, relazionali, immateriali, ma è anche vero che l'abitudine a stare in basso e a esercitare uno sforzo interpretativo verso l'alto allena a vedere più facilmente il portato umano che sta dietro a ogni gesto reputato 'meramente' materiale.

Parlare solo di tavole, di gradi, inclinazioni, millimetri, è dunque il privilegio di chi ha già a disposizione la comunità a cui ambisce o di cui ha bisogno: di chi ha l'esclusiva del 'lavoro creativo' e può permettersi quindi di scorporare nei discorsi materialità e portato umano che vi sta dietro. È controintuitivo rispetto all'analisi graeberiana che vede nelle figure di potere quelle che si assicurano il lavoro più 'immateriale' e sociale del sistema, ma credo il caso di Paul che può 'permettersi' di parlare solo di millimetri e ingegneria conferma e amplia la tesi graeberiana, oltre a trovare spiegazione negli stessi processi sociali descritti dall'antropologo statunitense.

Di fronte a un'applicazione sul campo del concetto di "immaginazione", anche le dichiarazioni del paragrafo precedente dei manager delle *maquiladoras* possono leggersi con maggior precisione.

Lasciando da parte Paul e passiamo al caso di Tony. Nella nostra intervista così come nelle visite alla fabbrica, ho riportato come si spenda più volte a pensare ai propri operai. Lo dimostra quando parla dell'appartenenza a un'unica comunità transfrontaliera di eguali uniti dalla cultura dello skate e del surf, o quando con lenta osservazione riflette sugli addetti alla pressa di fronte a lui che "sembra che danzino", domandandosi come facciano a compiere quel lavoro.

Che differenza c'è tra dichiararsi 'tutti uguali', tutti appartenenti alla medesima comunità globale, per uno skater-operaio e per un manager come Tony? Probabilmente, si tratta della stessa differenza di significato, prospettiva e spinta

immaginativa che sta alla base della dichiarazione – anch’essa curiosamente comune – per cui ‘questo non è lavoro’.

Credo che, in linea di massima, una differenza nei due schemi d’immaginazione identificativa sia la tendenza in un caso alla complicazione, nell’altro alla semplificazione (o alla centralizzazione) dei propri orizzonti di riferimento culturali in quanto alla ‘comunità’ che rappresenta lo skateboarding. Gli skaters-operai quando immaginano, si preoccupano, o si prendono cura del mondo dello skateboard al di là (della frontiera) o al di sopra (dell’area di produzione) lo fanno in uno sforzo e in un desiderio costante di complicazione dei propri orizzonti di skaters ‘marginali’. Ci si interroga su come sia quel mondo *del otro lado*, si desidererebbe toccarlo con mano. Ciò comporta molte domande sull’altro (si vedrà anche nei prossimi capitoli quanto questa domanda resti centrale), nonché una forte messa in discussione del sé, spesso arrendevole o accondiscendente agli squilibri di potere.

Al contrario, quando chi vive da sempre il privilegio del centro tenta di tracciare linee di comunanza con gli abitanti dei margini, lo fa mantenendo le proprie categorie come misura dell’altro, il quale viene valutato – talvolta in buona fede – al massimo secondo categorie romantiche, retoriche, appellandosi a tratti come semplicità, spontaneità o purezza (cap. 7.1) supposti perduti tra chi è immerso nelle maglie del potere e del mercato. Parlare, come fa Tony, di una comune cultura dello skate che porrebbe tutti sullo stesso piano (operai messicani e manager statunitensi) è possibile solo assumendo la propria comunità come riferimento assoluto. Quando lo stesso è dichiarato dagli skaters di Tijuana, le elucubrazioni su questo o quel rappresentante di quel mondo egemonico dello skateboarding, sulle sue esperienze, gossip, competenze, coronano tutto il discorso. Un simile sforzo interpretativo rivolto verso il basso è invece assente nei discorsi di chi viene da Nord solitamente. Nei casi migliori, quando non è mosso da una retorica del bisogno, è formulabile secondo categorie astratte e generiche, che non s’interrogano sull’effettivo status, storia, sensazioni e agentività del soggetto considerato e invece lo dipingono con tratti che dicono poco di lui e molto di chi enuncia la frase. Faccio riferimento di nuovo alla tensione di Tony – certamente in buona fede – a immedesimarsi con i propri lavoratori di pressa che riesce a esprimersi solo con un generico e incantano riferimento a “una danza” – con l’assenso degli altri compagni in visita, tra cui mi

trovavo anch'io – quando ci potrebbero essere buone ragioni per pensare che in quel momento, quegli stessi operai, non si pensassero affatto presi in un'opera coreutica.

Tali comparazioni, seppur dicano molto dello scarto di prospettive e sforzi d'immedesimazione tra chi dichiara che il lavoro in una *maquiladora* di skateboards 'non è lavoro', non sono volte a generare un'indignazione morale, né a denunciare la violenza sistemica su cui hanno insistito decenni di letteratura sul tema (Salzinger et al. 2007; Méndez 2010; Pantaleo 2010). Questa mi sembra piuttosto un dato di partenza. Piuttosto, servono a compiere un percorso inverso rispetto alle analisi che partono dalle *maquilas* come spazi biopolitici e derubricano le esperienze simboliche dei soggetti a pure conseguenze, o conferme, di un dominio ideologico, evadendo un'analisi delle loro contraddizioni.

Mi sono dilungato in questo percorso a partire dal piano comune e sfalsato dell'immaginazione di chi abita la fabbrica per porre una questione critica (forse irrisolta) su questo luogo tipicamente osservato secondo le categorie materiali di produzione, spersonalizzazione e alienazione. Tali processi (piuttosto che categorie) emergono chiaramente anche dalla mia analisi seppur concettualizzati a partire da un piano collettivo, immateriale e immaginativo. Ripropongo quindi la domanda aperta qualche capoverso fa: si può pensare un'analisi del lavoro di fabbrica a partire dalle categorie (immaginazione, desiderio, cura) che proprio la fabbrica come luogo principe del lavoro capitalista del XIX e XX secolo ha contribuito a erodere? Nelle righe precedenti ho cercato di dimostrare che la mia risposta è affermativa, ma rimane da domandarsi come ne esce trasformata la fabbrica da tale analisi.

Vedere il desiderio – forza derivata dal 'consumo' di una cultura popolare – come punto di partenza per spiegare la decisione di lavorare in una *maquila*, e sottolineare nelle esperienze dei partecipanti gli sforzi d'immaginazione identificativa con i rappresentanti de *la cultura*, spiega perché le *maquiladoras* siano concepite come una "zona di contatto" (Pratt 1991) tra una cultura popolare globale e i suoi seguaci locali. Desiderio e immaginazione (quelli che l'economia politica chiama consumo e produzione) sono certamente processi sociali immersi in asimmetrie di potere, tanto più in un caso del genere. Come spiegato, l'immaginazione identificativa esercitata dagli skaters-operai verso l'alto è esattamente l'esito di diseguaglianze e di un sistema di violenza strutturale. Tuttavia, questi due processi immateriali spiegano il

prima e il durante della decisione di un giovane skater messicano di avvicinarsi a una *maquiladora*, e dato che ho genericamente definito il valore come l'importanza data a certe scelte (o azioni) al posto di altre, questo spiega il significato che essi ritrovano in questi luoghi come le materializzazioni più compatte delle loro fantasie globali.

Le *maquiladoras* di tavole hanno dunque valore nell'esperienza di tali giovani – prima e durante la loro assunzione – proprio in quanto “zone di contatto”; ed è in questo contatto che le loro azioni si articolano al fine di renderlo più concreto e significativo possibile, per loro e per *la cultura*. La definizione originale di Pratt di “spazio sociale in cui le culture si incontrano, si scontrano e si confrontano, spesso in contesti di relazioni di potere altamente asimmetriche, come il colonialismo [...] o le sue conseguenze” (1991: 34) sottolinea la dimensione di potere alla base del “contatto”. Tuttavia, in questo contatto navigano soggetti altamente attivi e consapevoli, non solo di tali relazioni ma anche del valor che possono derivare da simili spazi di subordinazione. Concentrandomi sulla cultura materiale, sui suoi scambi e le sue economie sfalsate in una regione di frontiera, il ‘contatto’ può essere ripensato a partire dalle differenze di prospettive, agency e valore di skaters-operai e managers, tra livelli di circolazione economica che mi appresto a indagare e che alla radice hanno prospettive immaginative differenti.

Sempre prendendo spunto da desiderio e immaginazione (questa volta immanente) mostrati nei gesti e racconti degli skaters-operai, possiamo avanzare una riflessione sulla lotta – silenziosa e carsica – che essi muovono quotidianamente verso un'esperienza non frammentata come produttori creativi della propria cultura popolare. Nei gesti ‘clandestini’ di Oscar, così come nelle relazioni in sordina tra Gustavo con i potenziali acquirenti spagnoli della sua *maquila*, troviamo due esempi d'immaginazione dell'altrove che entrambi pongono al centro del proprio lavoro materiale.

Ovviamente parliamo sempre di skaters-operai, pertanto quest'immaginazione va letta come l'esito del desiderio (esteso ben oltre la fabbrica) di partecipazione a *la cultura*. Gesti e investimenti del genere, mostrano chiaramente la frustrazione (talvolta dichiarata) del vedersi relegati a meri ‘operatori materiali’ in quella zona di contatto che mostra tanta potenzialità di connessione con le proprie fantasie globali. Contro quella che ho detto frammentazione capitalista del lavoro tra materiale e immateriale (o tra oggetti e immaginazione) questi giovani lottano per il diritto al

riconoscimento del valore creativo del proprio lavoro: creativo di oggetti *e* relazioni. Attraverso i propri gesti, non rivendicano una scalata lungo i versanti di tale frammentazione: ovvero, non chiedono di diventare manager, gestori degli affari transfrontalieri; piuttosto difendono il valore immateriale, creativo che essi riconoscono nei loro gesti materiali ripetuti in serie. Vorrebbero, in sintesi, vedersi riconosciuto il diritto di comunicazione con i soggetti per cui producono merci.

I gesti ‘clandestini’ di Oscar sono un chiaro esempio: il desiderio (consumo) e l’immaginazione immanente (creatività, produzione) gli permettono di posizionare l’oggetto che lavora in una totalità sociale. L’abitudine all’immaginazione identificativa diretta verso l’alto o l’altrove costituisce poi la spinta a vedere nel proprio gesto materiale clandestino (i *detalles*) un potenziale relazionale forte e attuabile con *la cultura*. Non si tratta certo di gesti motivati da una formazione politica né da una lotta ideologica contro il sistema-*maquiladora*. Non sono nemmeno, come nel caso dell’operaio citato da Stud Terkel, azioni mosse o intrise di rancore personale. Tutt’altro. Sono micro-pratiche che nascono dentro la fabbrica, ispirate da essa a volte trascenderla, che esplicitano il desiderio per un rapporto diverso come produttori de *la cultura*. È per questo desiderio – eminentemente politico ma libero dai canoni della militanza e dell’ideologia – che ho rilevato un costante scarto tra le interviste con i manager e i racconti dei giovani che hanno provato ad avvicinarsi alle *maquilas*.

Alla domanda “preferite, come politica d’assunzione, dare lavoro a un giovane skateboarders per il vantaggio che ha nella conoscenza del prodotto?” la risposta dei manager è sempre stata imparziale, sostenendo che l’essere un consumatore dei loro prodotti non influisse sulla scelta. L’unico ad aver dichiarato il contrario fu Julio nella quando dichiarò “claro que no”, perché uno skater si comporterebbe come un tossicodipendente e sicuramente il suo stato di consumatore, il suo desiderio lo spingerebbe a rubare. Tuttavia, tutti i casi di dirottamento massiccio di prodotti dalle *maquilas* che ho esplorato (si veda le fabbriche Zero o la più recente sparizione di decine di migliaia di articoli dalla *maquila* di Gustavo) non coinvolgevano skaters-operai, bensì manager o intermediari non-skaters.

Pedro, skater locale di 26 anni, prima di emigrare illegalmente al nord della California a metà della mia permanenza per cercare fortuna come rapper, mi raccontò del suo tentativo di candidarsi come operaio in una *maquila*;

“Mi dice che l’intervista andò bene, sembravano soddisfatti ed erano in cerca di personale in quel periodo. Superato il primo colloquio sembrava fatta, lo fecero passare al settore risorse umane per ultimare il protocollo e firmare il contratto che sarebbe partito dal giorno successivo. Se non che, l’addetta all’ufficio prima della firma gli chiede se facesse skate, lui ingenuamente risponde di sì convinto che fosse un incentivo. Tristemente vede invece ritirarsi da sotto il naso il contratto perché ‘*aquí los patinadores los tenemos castigados*’. Nella seconda *maquila* invece lo assunsero, ma le condizioni erano a sua detta ‘*una mierda, pura explotación*’: i capi non si vedevano mai e, se sapevano che eri uno skater, non era raro che venisse chiesto di fare straordinari che poi alla fine si scopriva venissero pagati con un paio di tavole avanzate da vecchie produzioni. In quel momento Diego sbotta “*¡yo no como madera!*” (Appunti sul diario di campo 02/03/2023).

Allo stesso modo, parlando sempre della seconda fabbrica dopo che vi svolsi la prima intervista, uno dei membri di spicco di Manos Sucias mi disse “*Mira, yo conocí a X [proprietario della maquila] en un evento de puros gringos en Rosarito. Buena onda el gūey pero fíjate que es puro verbo, a mi pronto me platicó que patinadores no quería en su fábrica, por eso de que dicen que roban*”.

Non saprei affatto dire se il fatto che mi sia presentato come skater abbia influito nel rifiuto della mia candidatura a operaio nella *maquila*. Ma non è un dettaglio dirimente. Ciò che mi sembra rilevante è la reticenza rilevata in molti scambi ad assumere giovani skater perché ‘ladri’ insieme al dato, anch’esso indagato a fondo, che vede davvero quasi nessun caso di furti diretti a opera di questi soggetti (semmai accedono alle tavole tramite altri intermediari posti ai piani più alti, o negoziando la loro posizione di operai). Che essi non condividano il furto a fini di profitto è confermato da Gustavo e da tutti gli skaters che condannano chi lucra sulle spalle de *la cultura*. Credo quindi che una risposta a tale dilemma si possa trovare nella suddetta tensione a contestare, nella pratica, la frammentazione del lavoro tra materiale e immateriale nelle *maquilas* e a lavorare in funzione di una forte immaginazione comunitaria.

Invece che di furti, si parla qui di una costante tensione alla forzatura del proprio ruolo, a un 'sentirsi stretti' e 'cercare qualcosa in più'. Tale pressione, proprio perché può concretizzarsi in attitudini al lavoro imprevedibili che accomunano il furto e la reverenza verso il padrone, è paradossalmente più minacciosa della ruberia di poche tavole di cui potrebbe macchiarsi un lavoratore. La sua pericolosità, l'imprevedibilità che desta così tanto sospetto nei datori di lavoro, sono la misura delle forzature silenziose che gli skaters-operai svolgono dentro le intorno al significato di 'lavoro' come processo sociale creativo materiale *e* immateriale, immaginativo *e* operativo. Una lotta contro l'alienazione non tanto del lavoro come opera 'privata' bensì contro la separazione della componente creativa, immateriale del lavoro dalle sue esecuzioni materiali; del lavoro come bene appartenente a una collettività. Una critica alla frammentazione del lavoro neoliberale, dunque, non una rivendicazione del valore 'privato' del proprio lavoro.

Sotto questa prospettiva, la fabbrica emerge quindi come spazio non ideologico di lotta simbolica e di azione materiale; di disconoscimento dei ruoli assegnati per tendere altrove, un altrove che richiama un senso del lavoro creativo non alienato, alimentato e orientato alla riproduzione di una comunità che dovrebbe essere alla portata di tutti.

Una simile lotta, in fondo, fa parte del processo lavorativo quotidiano del farsi-skater per un giovane tijuanense, nonché del costruire una *cultura* dello skateboarding all'altezza dei propri desideri e posizioni in un mondo globale. La fabbrica, nell'esperienza degli skaters-operai, è un luogo ideale (perché unico) dove inscenare azioni che fanno parte di questo lavoro creativo che comprende consumo e produzione, strada e fabbrica; frequentazioni quotidiane e comunità immaginate. Quando ho presentato le varie fasi della giornata descritta da Oscar come un processo rituale che dalla pratica dello skate passava alla fabbrica e terminava nel consumo di media, uno degli spunti del caso etnografico era proprio la dilatazione del concetto di lavoro oltre le mura fisiche della *maquiladora*. Il complesso dei gesti, delle spinte immaginative, delle complicità che si danno tra giovani skaters a Tijuana sono orientate o alla trascendenza della frontiera verso il nucleo della loro cultura popolare, o all'attualizzazione a Tijuana delle fantasie globali da essa ispirate. A

compiere un passo oltre la frontiera o far compiere un passo a sud ai propri riferimenti di cultura popolare (fisicamente o simbolicamente che sia).

Una tendenza che a Tijuana si vede pressoché ovunque: dalla copia dei nomi di antiche e leggendarie marche come ‘Vision’ skateboards per creare nuove crew locali tra i giovanissimi (si veda la ‘Vision Skate Cruw’ di Tijuana, la cui età media dei membri è intorno ai 17 anni contro un nome che risale agli anni Ottanta), alle tavole fedelmente rifatte a mano con i loghi di altrettanti simboli o cognomi storici dello skateboarding (Alva, Dog Town).



Figura 6. Fernando ‘El Compañero’ mostra orgoglioso una delle tavole autoprodotte a mano imitando i modelli del ‘leggendario’ skater Tony Alva. Foto dell’autore.

La fabbrica è solo il luogo privilegiato – perché di connessione – in cui avanzare queste attitudini e, nel concerto azione-oggetti, dare forma al valore che si vuole infondere alla cultura.

Si veda l’esempio di Angelo (21 anni), fedele informatore e amico che per circa un anno ha lavorato in *maquila* con Gustavo, il cui sogno è sempre stato poter fare le proprie tavole con la propria grafica nella fabbrica, cosa che non gli è mai stata concessa. Angelo, come altri locali, è appassionato di *gang cultures* chicane che

esteticamente e storicamente hanno avuto un forte riverbero nella cultura dello skate californiana degli anni Settanta: bandane, tatuaggi cifrati, camicie a quadri dallo stile ‘*tumbado*’, indumenti da lavoro etc (Orozco 2013). Quando lo incontrai la prima volta per andare a pranzo, conoscerci e fare un’intervista, arrivò vestito fedelmente a quello stile sfrecciando sulla tavola. Durante la giornata mi mostra poi un logo che aveva fatto mesi prima con una app online di grafica gratuita: una *Virgen de Guadalupe* con il volto di teschio in piedi su uno skateboard, avvolta dai motivi *paisley* (la fantasia delle bandane che, a seconda del colore, rappresentano gang specifiche in California) e la scritta sovrastante “Eastside skateboards”. Mi spiega che quello sarebbe stato il suo contributo per mantenere viva *la cultura*, quella degli skaters *mas firmes* (ostinati, tosti, tutti d’un pezzo), quelli originari di Venice Beach³⁴ (Los Angeles). Allo stesso tempo, venendo lui dall’ Ejido Ojo de Agua, periferia est della città, il logo stabiliva una traduzione tra l’East Side di Los Angeles (storicamente l’area a maggior densità di comunità chicane) e la *Zona Este* di Tijuana, anche in quel caso *la mas dura, la mas pesada* in termini di criminalità e difficoltà quotidiane.

Nella fabbrica, nessuno gli lasciò mai accedere alle tavole, tantomeno imprimervi la sua grafica. Quando fu chiaro che tramite la fabbrica non avrebbe mai potuto realizzare il suo sogno di contribuire a *la cultura* si licenziò, scelta che tutt’oggi a volte rimpiange. Tuttavia, anche fuori dalla fabbrica Angelo si dava un gran da fare investendo i pochi soldi che guadagnava per stampare adesivi con gli stessi loghi o acquistare vestiti di seconda mano del suddetto stile. Quando ci vedemmo per la seconda intervista informale, rimase a dormire nella mia stanza dato che il ritorno a casa avrebbe richiesto più di due ore di *combi*. La mattina seguente, ricevette inaspettatamente la notizia di essere incinto. Sotto shock, rallentammo i tempi di uscita per parlare in preda all’euforia e allo spaesamento, mi disse subito che, se fosse stata una femmina, l’avrebbe chiamata Venecia, in onore di ‘Venice Beach’, *como la leyenda*. E così fu, pochi mesi dopo.

Angelo mostra che il desiderio, e dunque il lavoro di produzione della cultura popolare californiana (tramite lo skate) è un’operazione quotidiana e totalizzante per chi, come lui, non può spingersi oltre il confine. Per lo stesso motivo quando durante

³⁴ Patria putativa dello skateboarding, dove nacquero le crew diventate poi famose al di fuori degli esperti, oggi veri riferimenti di cultura popolare californiana conosciuti anche dai profani allo skateboard.

l'intervista lamentava la mancanza di etica nel periodo 'di corruzione' della fabbrica diceva anche che in generale, *para mi eso no era trabajo*; proprio per le potenzialità di traduzione, partecipazione e domesticazione che offriva la *maquiladora*. La fabbrica come un momento, dunque, in un lavoro creativo di interpretazione e traduzione in cui sono immersi i giovani skaters in ogni istante della loro vita a Tijuana, nel caso in cui non si diano le possibilità per trascendere la frontiera.

Questo ci porta all'ultimo punto, che riprende il discorso sull'immaginazione identificativa di Oscar e sul significato di cura nel lavoro che gli skaters svolgono dentro la fabbrica.

La *maquiladora*, come spazio privilegiato per la possibilità di traduzione, come zona di contatto, richiede ai giovani operai un costante sforzo interpretativo propedeutico alla comprensione dei contenuti addomesticare. Per tradurre, per 'fare proprio' o per inventare una comunicazione con quell' 'altro' che appartiene al cuore dello skateboarding statunitense, bisogna prima interpretarlo e sforzarsi di comprenderlo. Tale lavoro di traduzione, al contempo interpretativo e creativo, è rivolto agli oggetti, estetiche e valori 'popolari' che evoca lo skateboard. La *maquiladora* è un luogo in cui dirigere quello sforzo interpretativo direttamente verso una comunità, dei soggetti a volte reali (i proprietari o i pro-skaters che si vedono di tanto in tanto) a volte immaginati (i professionisti per cui si producono le tavole). Tale sforzo interpretativo è, come spiegato, un lavoro di cura, d'immedesimazione e preoccupazione per qualcun altro gerarchicamente più in alto, o altrove, con cui si aspirerebbe a costruire una relazione. Credo che osservare la cura che gli skaters-operai mettono nel proprio lavoro – diretta sia verso l'alto/altrove sia talvolta orizzontalmente verso i propri pari al di fuori della fabbrica – aiuti a concludere su una contraddizione apparentemente radicali di questi lavoratori.

Come mi fu fatto in un seminario che tenni a San Diego State University sul finire del campo, "perché questi soggetti continuano a voler lavorare per l'industria nonostante lo sfruttamento? Perché continuano a desiderare di consumare le tavole di un'industria che ha affamato i loro concittadini [riferito ai fatti delle fabbriche Zero]?".

Nel caso degli skater-operai, penso che il focus sul lavoro dentro la fabbrica come lavoro di cura, creativo di relazioni e oggetti, apra a una sintesi tra queste apparenti

contraddizioni. Abbiamo visto come Oscar – e come lui molti altri – viva avvolto nel domandarsi ‘come la pensino’, ‘come agiscono e come dovrebbero agire i propri superiori’. Tale sforzo interpretativo è mosso da un senso di distanza (orizzontale e verticale), d’inconoscibilità del mondo che si sforzano a comprendere: ovvero dei meccanismi dell’industria dello skateboarding statunitense, in cui rientrano dai manager ai professionisti di cui si guardano i video. Capirlo, porsi delle domande e preoccuparsi per il loro modo di pensare, è il primo passo per stabilire una comunicazione con quel mondo e, in un secondo momento, escogitare il modo per parteciparvi. L’immaginazione identificativa così diretta verso l’alto, in un regime di disuguaglianza, è ciò che chi detiene il potere richiede ai subordinati senza reciprocità. In questo senso, è un’ammissione, o per lo meno una prova, di deferenza.

Tuttavia, le passioni, i desideri di spingersi oltre in questa comprensione, comunicazione e afflato relazionale, possono talvolta tramutare un simile lavoro di cura in gesti creativi che sovvertono l’ordine stabilito dagli stessi soggetti/padroni a cui la cura è rivolta. Quest’insieme di attitudini, immaginazione, desideri e gesti mossi dall’immedesimazione, resi operativi come atti di cura che glorificano i propri superiori, finiscono spesso per divenire azioni sovversive. La cura – che potremmo dire lavoro immateriale (Reygadas 2002) o creatività mossa dal desiderio – posta in gesti che “contengono altre società e altre relazioni sociali come possibilità, immaginate o desiderate” (Godelier 1989: 170) diventa sia strumento di riconoscimento di relazioni diseguali sia veicolo per il loro scavalcamento.

Questa prospettiva potrebbe tracciare una sintesi tra comportamenti e posture apparentemente antinomiche, oltre che a spiegare di nuovo perché l’eccesso di zelo identificativo degli skaters li rende malaccetti nelle *maquiladoras*. È tuttavia nel momento in cui la cura passa da essere un’azione in potenza, una pulsione solo volta all’interpretazione silenziosa, a quando si rende attiva e materialmente creativa che il suo potenziale ‘sovversivo’ emerge.

Quando ho parlato di costruzione del valore, nel caso di Oscar, mi sono rifatto a uno schema simile: il momento del suo lavoro in cui si crea quello che lui racconta come valore, è quando un suo potenziale d’azione incontra e prende forma attraverso un oggetto. L’azione in potenza, quella che lui come gli altri skater-operai fremono per mettere in atto, è in fondo un’azione comunicativa, di cura per una totalità di cui

ci si sente partecipi ma esclusi per gerarchie socio spaziali. Quando questa cura viene mobilitata tramite azioni volte a creare valore sociale dal punto di vista degli skaters-operai, essa cessa di essere deferenza passiva e mostra il suo potenziale sovversivo aprendo a posizioni apparentemente contraddittorie miste di accondiscendenza e dissidenza.

Proprio quando questa pulsione alla cura si smarca dal solo dominio del simbolico e si renda operativa attraverso azioni che si concretizzano in oggetti, il suo significato in parte cambia. Nel momento in cui lo zelo di cura diventa un vettore d'azione per creare valore nell'ottica di chi è 'escluso', essa passa da essere un'obliterazione di subalternità a rappresentare uno strumento che nel concerto tra azione e oggetti diventa 'sovversiva' nei termini in cui non riconosce le regole della fabbrica e tenta di rimescolarne i ruoli tra chi è addetto a produrre oggetti e chi è addetto a coltivare relazioni. Attraverso la cura, il desiderio, l'immaginazione e il valore come processi sociali, possono così ipotizzare una sintesi interna alla fabbrica che renda la continuità tra apparenti opposti etnografici e politici.

Le *maquiladoras*, dal punto di vista degli skaters-operai, emergono così come luoghi di subordinazione accettata ma anche di creazione di valore che si traduce in una sovversione potenziale sempre attuabile. Due opposti che, radicati in uno stesso sistema di potere diseguale e in una stessa tensione all'immaginazione identificativa, sono entrambi diretti all'altro mondo dello skateboarding con cui la *maquila* offre un contatto privilegiato.

4.4. Su messicanità, americanità e invisibilità delle maquiladoras. Un'introduzione etnografica a informalità, infrastrutture e agency

Le *maquiladoras* emergono così nell'esperienza degli skaters-operai come fulcri di un'infrastruttura che collega il 'qui' con l'altrove (non solo in termini spaziali): palcoscenici sulla desiderata cultura popolare statunitense ma dai sipari spesso chiusi, o quasi. Le *maquiladoras* sono quei luoghi dove dar forma al valore delle proprie azioni rivolte verso quel mondo fantasticato, ma allo stesso tempo sono anche spazi di risentimento, frustrazione e sensazione di esclusione dalla cultura popolare a cui si tende.

Nella potenzialità di connessione e nei limiti concreti a una relazione compiuta con l'altrove, le *maquiladoras* di tavole da skateboard fanno in tutto e per tutto parte di un'infrastruttura transfrontaliera che, in un reticolo di contrasti e contraddizioni, mettono in movimento oggetti, soggetti e poetiche tra i due lati del confine. Come infrastruttura, però, le *maquila* non è solo il medium con cui porre in relazione oggetti o immaginari tra mondi differenti, ma rappresenta anche la relazione stessa tra questi mondi (Larkin 2013). Questo carattere "ontologico" (Ibid.) delle *maquiladoras*, insieme alle possibilità e ai limiti che pongono all'agency di chi vi interagisce a Sud, confermano il loro status infrastrutturale.

Il dedalo di contraddizioni, di sentimenti contrastanti tra partecipazione globale e immobilità locale, tra merci in transito verso Nord e scambi locali, è esperito profondamente dai giovani skater-operai ma anche da chi si guadagna da vivere intrattenendo rapporti informali con le *maquiladoras* per ottenere, vendere o scambiare tavole. Pertanto, le *maquilas* come infrastrutture evocano "poetiche" (Ibid.) in relazione alla cultura popolare oltre-confine tra operai, agenti del commercio di strada locali e skaters che nei laboratori informali maneggiano, decorano e scambiano le tavole.

Di fronte alle ambiguità di senso che evocano le *maquilas* come infrastrutture che attualizzano un'altrove inaccessibile, il lessico più immediato che offre la frontiera per dare significato a questi scarti è quello della nazionalità. *Mexicano* e *americano* (più tradotto in gergo come *gringo* o *gabacho*) sono le due categorie usate più spesso per parlare delle *maquiladoras* tra gli skaters di Tijuana. Questo indipendentemente dal fatto che a livello amministrativo non esistano differenze tra le singole fabbriche: tutte sono parte di un sistema regolato di produzione esternalizzata dedicata all'export, tutte sono aziende con sede legale negli Stati Uniti ma operanti in Messico sotto un regime produttivo a statuto speciale (IMMEX 2006). Tuttavia, i loro prodotti, la permeabilità delle loro mura, le persone che vi lavorano, le tecnologie che utilizzano sono tutti referenti dai quali derivare delle valutazioni di maggiore o minore 'americanità' o 'messicanità' delle *maquiladoras*. Da queste valutazioni dipendono poi i processi di familiarizzazione e di addomesticamento di esse.

Stiamo parlando in pratica di qualsiasi repertorio che permette di stabilire una connessione con la *maquila* (una tavola, un racconto, una leggenda, un pezzo di macchinario, un intermediario) e di decifrarne il funzionamento, i motivi e le logiche.

Questo perché, ciò che rende omogenee tra loro le *maquiladoras* non è solo il comune status amministrativo ma anche il relativo regime d'invisibilità in cui operano in Messico. Le fabbriche sono di fatto imponenti cubi di cemento armato nel bel mezzo di zone remote della città, dedite esclusivamente alla produttività e all'esportazione, senza interesse di interazione con il territorio. L'invisibilità delle *maquilas* è declinata su due livelli. Rispetto all'esterno, mantenere invisibili le relazioni di produzione transfrontaliere serve talvolta a celare che i propri prodotti siano fatti in luoghi di esternalizzazione e sfruttamento (come abbiamo visto anche per certe tavole). Rispetto all'interno, in passato ma anche oggi, l'opacità serve a mantenere le condizioni precarie (talvolta illegali) di lavoro confinate tra le mura della fabbrica, almeno finché qualche evento eclatante non le sveli (lo stesso si potrebbe dire delle loro condotte ecologico/ambientali)³⁵.

Di fronte a un simile regime opaco, nel desiderio di capire qualcosa in più di queste infrastrutture, ogni mezzo indiretto per derivarvi un'immagine o un'interpretazione è accolto. Il lessico di tale interpretazione viene poi apparentemente giocato sulla dicotomia nazionale imposta dal confine. Tuttavia, la “commensurabilità” tra regimi nazionali e significati locali attribuiti alle *maquilas* è solo superficiale. I valori di una particolare *maquiladora* non sempre possono essere ricondotti a un'aritmetica nazionale che pone chiare differenze – e tassi di conversione tra il qui e l'altrove, tra Messico e Stati Uniti. Come già notato da Yeh, a Tijuana:

“Da un punto di vista nazionalista, le valute, i beni di consumo e le lingue al confine evocano costantemente i margini sfilacciati e lacerati tra due regimi nazionali di valore. L'imperativo morale dello Stato-nazione, che esige in ogni atto ordinario una commensurazione bilanciata tra e contro i propri simili, deve invece rifarsi a un flusso di attività in cui l'incommensurabilità può apparire molto più intuitiva” (Yeh, 2016: 65)

³⁵ È notizia contemporanea alla scrittura la chiusura della *maquila* Prime Wheels a Tijuana dopo la morte e la sparizione di due operai nell'arco di pochi giorni l'uno dall'altro. Lo stabilimento era stato lanciato anni prima come un progetto di sviluppo avveniristico che avrebbe portato prosperità e migliaia di posti di lavoro, nonostante le voci che parlavo di condizioni di lavoro ambigue e rapporti sospetti con i dirigenti: <https://www.milenio.com/estados/clausuran-plantas-de-prime-wheel-en-tijuana-tras-muerte-de-trabajador#:~:text=El%2023%20de%20agosto%2C%20desapareci%C3%B3,el%20delito%20de%20desaparici%C3%B3n%20forzada>. (ultima consultazione 25/10/2024)

L'imperativo nazionale alla commensurabilità tra ordini di valore e significato va posta in relazione alle pratiche quotidiane che invece mostrano ordini di valore che stirano questa 'corrispondenza' nazionale e postulano margini d'incommensurabilità. In quest'ottica, una *maquiladora* che secondo gli accordi internazionali dovrebbe essere anonimamente uguale alle altre (una sorta di regione a statuto speciale in terra straniera) viene interpretata localmente secondo valori diversi che sfumano i significati di americanità e la messicanità stabilite dallo Stato. In questo senso si può recuperare il legame tra commensurabilità nazionale e quelle che si dicono le "politiche e le poetiche delle infrastrutture" (Larkin 2013) relativamente al contesto di confine.

Le infrastrutture – specialmente se produttive – sono "network costruiti che facilitano il flusso di beni, persone o idee e permettono il loro scambio nello spazio" (Ibid.: 328). La progettualità statale, privata o transnazionale con cui vengono innestate e alimentate è profondamente permeata da una logica della commensurabilità: nel caso delle *maquiladoras*, per esempio, un macchinario acquistato dall'azienda sarà 'americano' perché le leggi della proprietà lo stabiliscono, così come una tavola sarà una tavola 'americana' per l'azienda perché esiste un regime politico-nazionale extraterritoriale che lo garantisce (da qui il dibattito sull'apporre o meno 'made in México' sulle tavole delle *maquiladoras*, cfr. cap. 4.1). Tuttavia, le poetiche e i prodotti che mettono in movimento esistono ben oltre un regime puramente tecno-politico, ma "emergono e conservano al loro interno forme di desiderio e fantasia che possono assumere aspetti feticistici talvolta del tutto autonomi rispetto alla loro funzione tecnica" (Ibid.: 329) dando vita a valori, estetiche e significati locali che incrinano le dicotomie di valore statali.

Osservando come la commensurabilità nazionale sia rispettata o sovvertita nei significati attribuiti alle *maquiladoras* e ai loro elementi, esse emergono come infrastrutture materiali e simboliche attraverso le quali la soglia Messico-USA è costantemente interrogata, rinegoziata e interpretata negli sforzi interpretativi dei giovani tijuanensi. Tentare di comprendere le *maquiladoras* significa in senso lato interrogarsi sulle soglie in cui si vive immersi come abitanti della frontiera.

Un pomeriggio non troppo movimentato mi trovavo con Rica, El Nasty e altri locali nel vicolo. Il laboratorio e le case degli skaters adiacenti avevano le porte spalancate per il caldo già imperante nonostante l'estate fosse ancora lontana. Nessuno se ne stava al chiuso, lasciando tranquillamente incustodite tavole, attrezzi e materiali del laboratorio (un'abitudine che imparai a conoscere frequentando lo spazio). Il pomeriggio passava come tanti altri nel vicolo: qualcuno faceva skate tra le rampe di cemento autocostruite, alcuni erano raccolti dietro uno smartphone guardando video di graffiti di una crew di San Francisco, El Nasty mostrava a tutti una macchina fotografica Canon dei primi anni Duemila trovata per pochi pesos al *sobre ruedas* la mattina stessa. Tutti bevevano e scherzavano, le attività inoperose più comuni su cui si cadenzava la routine lavorativa nel vicolo.

D'un tratto arriva un ragazzo mai visto prima, vestito da skater e sporco di grasso da motore. Rica, in quel momento incaricato di controllare il laboratorio, abbandona di fretta la tavola e va da lui senza proferire parola, anzi rimanendo un po' in disparte. Insieme aspettano Ramón che di lì a poco sarebbe arrivato al laboratorio. Capisco che il misterioso ragazzo fosse lì per vendere delle tavole *lisas*, su cui poi in laboratorio si imprimevano le grafiche della crew 'Manos Sucias'.

Il ragazzo porta dentro una ventina di tavole impilate, Ramón le controlla tutte una a una. Con la minuzia dell'artigiano le esamina sotto ogni angolatura, le accarezza per rilevare scalfitture, le tamburella con le nocche per sondarne il rumore; tutto con un'eccessiva calma come volta a far attendere il ragazzo che nel frattempo rimaneva di fronte a lui impassibile. Alla fine, riprende parola, dice che vanno bene ma che la prossima volta ne vorrebbe un paio da nove pollici, la misura che solo lui e Rica usano, tra le più difficili da trovare. Chiede al ragazzo quanto vuole, prepara i contanti e li lancia non curante sul banco da lavoro. Nessuno dei due sembra interessato ai soldi in quel momento, che infatti rimangono sul tavolo incustoditi con le saracinesche del laboratorio spalancate sulla strada. I due si mettono a chiacchierare camminando per il laboratorio, come se fosse necessario un po' di tempo prima che la transazione si potesse dire conclusa. Parlano di skate e di lavoro; il ragazzo fa il meccanico di camion e quello con le tavole è un extra con cui può "*tener un feria extra, apoyar a los morros y comprarle algo a mi niña*". Accennano a certe novità di cui si vocifera nelle fabbriche. Nel

‘passeggiare’ dentro il laboratorio, Ramón cadenza la conversazione facendo dei regali al ragazzo: una maglietta, una striscia di carta vetrata nuova che lui stesso decora a mano senza che glielo chiedesse, e infine un’altra maglietta. Alla fine, quando nessuno dei due ha più nulla da dire, il ragazzo prende il denaro senza contarlo e se lo mette in tasca.

Quando esce di nuovo nel vicolo scambiamo due chiacchiere. Scopro di aver davanti il rinomato Tio Paky, uno degli skaters più affidabili sulla piazza da cui trovare tavole di buona qualità a prezzi stracciati, me ne avevano parlato più volte, l’ultima pochi giorni prima a Villa Fontana, quando io stesso andai accompagnato dai locali a comprare una tavola allo skatepark della Colonia (cap. 5.5.). Da quel giorno diventeremo molto amici. Ovviamente non mi svelerà mai il suo contatto ma mi concederà un’intervista settimane più tardi nonostante premetta di non essere *“tan bueno con las palabras, no charlo mucho... pero si me gusta escuchar, siempre me encanta escuchar a la gente, y esto de la investigación se me hace chido [interessante]”*. Quel giorno nel vicolo mi racconta che lui stesso è parte di una crew di skaters di Los Pinos. Come molti altri, il sogno sarebbe iniziare a fare delle tavole con i loghi della crew, peccato che non sappia disegnare e che gli altri membri siano molto sfuggenti; ma non esclude che un giorno potrebbe nascere una collaborazione con il laboratorio del vicolo: *“quien sabe, yo les consigo las tablas y ellos me hacen el paro con mis graficas”*. Intuisco da quale *maquiladora* si rifornisca e parlandone Tio Paky non ne fa segreto. Quando però gli chiedo se avesse mai fatto affari con un’altra – la più grande delle tre – mi risponde prontamente con lo stupore di chi deve spiegare l’ovvio: *“no mames, ¡Ojalá pudiera! Esa es una fábrica gabacha, pura gringa... hasta trabajaría allá para ver lo que pasa adentro”*. Al che domando spiegazioni, dato che per quanto ne sapessi tutte quelle fabbriche erano ‘gabachas’: *“pues sí, pero ya sabes... hay diferencias. Como que ellos son puros gringos, arreglados, jalan maquinarias finas no dan chances de meterse con ellos. Hacen marcas chingonas y no se meten en pendejadas”*.

Brian Larkin sostiene che le tecnologie toccano le vite sociali locali attraverso una miriade di processi ma, per non perdersi in questi grovigli, di “grande importanza sono le intenzioni e le ideologie coinvolte nell’ideazione e nella fondazione di ogni specifica tecnologia” (2008: 3). Nel caso delle *maquiladoras*,

le retoriche ufficiali (sia statunitensi che messicane) che le hanno accompagnate dagli anni Sessanta fino (e oltre) il rilancio di metà anni Novanta hanno sempre insistito su due fronti consequenziali: l'efficientamento economico-commerciale (l'operatività di produzione e distribuzione richiesta dai nuovi flussi neoliberali) e un conseguente fregio di modernità gli stati nord-messicani che grazie a un'infrastruttura potenziata potevano elevarsi a 'giocatori professionisti' nello scacchiere del Nord e distinguersi dai messicani del centro (forti invece dell'identità nazionale) (Bernardi 2021).

La retorica della modernità aggregata alle infrastrutture produttive transfrontaliere non è appannaggio esclusivo degli Stati Uniti, benché spesso essi ne siano proprietari e *desigers*. Anzi, storicamente – di fronte alla crescita del peso economico dell'industria *maquiladora* nell'economia nazionale – le retoriche messicane sul progresso si sono fatte sempre più ambasciatrici di tale narrazione, sia nel caso dello stato centrale, sia in quelle delle agenzie private nord-messicane. Se nel momento incipiente del sistema *maquiladora* le retoriche di progresso provenivano principalmente dagli USA – con chiari fini di persuasione del Messico – quest'ultimo li accolse fin da subito, facendoli propri e riproducendoli. Le *maquiladoras*, in un quadro diacronico, sono le propaggini più evidenti di un rapporto neocoloniale in cui gli Stati Uniti hanno continuato a esercitare influenza economica sul Messico a proprio vantaggio commerciale (Bernardi 2021; Taylor 2003; Sklair 1988; Kopinak 1997). Se fino alla metà del XIX secolo l'influenza statunitense si esercitava su un piano territoriale e politico (vedasi la presa di più della metà del territorio messicano nel 1848), da dopo la rivoluzione esso si trasforma in dipendenza economica, o meglio in una 'messa a disposizione' del Messico per il mercato del Nord. Non stupisce dunque che la retorica di modernità avanzata dagli Stati Uniti in un primo momento sia stata ben presto interiorizzata e riprodotta con un senso di grandezza e progresso in Messico. In una logica simile a quella rilevata da Larkin nel caso delle infrastrutture coloniali e post- in Nigeria, il "sublime coloniale" (2008: 8) con cui vengono innestate le infrastrutture nel Sud del mondo sopravvive alla fine del colonialismo e viene introiettato localmente per rivendicare che 'anche a Sud siamo moderni'.

In termini di rappresentazione, il "sublime coloniale" rimane ancorato a un'immagine del nord, ma viene riprodotto nei discorsi anche dal governo

messicano e dagli attori privati che appunto tendono a quel modello di modernità stabilito dal Nord. Lo testimoniano i principali report pubblici che parlano di *maquiladoras* e sviluppo. Nel *Decreto para el Fomento de la Industria Manufacturera, Maquiladora y de Servicios de Exportación* del 2006 l'obiettivo da perseguire è “*otorgar certidumbre, transparencia y continuidad*” al settore messicano per dotarlo “*al menos, de las mismas condiciones que ofrecen nuestros principales competidores*” (IMMEX 2006: 1).

Certezza, trasparenza e continuità, sono i caposaldi del commercio internazionale efficiente, moderno e competitivo proposto dai paesi del Nord coinvolti nel NAFTA e nei successivi accordi di libero commercio. Attributi di cui il Nord gode ‘naturalmente’ e verso i quali il Messico deve lavorare per rendersi concorrenziale e per guadagnarsi la fiducia internazionale. Le grandi *maquiladoras* di proprietà straniera, come quella citata da Tio Paky, sono state promosse d'accordo con questi principi ideologici di ‘modernità’ e ‘trasparenza’ direttamente sinonimo di ‘Nord’. La loro materialità, le loro mura, le tavole che producono e gli strumenti che utilizzano, sono spesso la metonimia di questi valori. All'esatto opposto di questo immaginario ‘vincente’ della vita economica di frontiera vi stanno quelle relazioni di scambio minute e infinitesimali che tutte insieme rappresentano una sorta di economia ‘tradizionale’ a sud della linea. Una ‘tradizione’ (talvolta detta informalità) che, per disambiguare, ha poco di originario ed è piuttosto uno degli ‘effetti collaterali’ dell’innesto delle infrastrutture portate dal Nord, tramite cui gran parte della popolazione locale deriva un reddito informale sviluppandovi relazioni eterodosse rispetto ai progetti del Nord. Parlo di quel variegato mondo informale di cui molto si preoccupano le agenzie di cooperazione internazionale che si occupano di “*facilitar la integración comercial entre Mexico y Estados Unidos*”³⁶ – come la American Chamber/Mexico – e che (sponsorizzate dalle multinazionali statunitensi) periodicamente pubblicano studi per suggerire risposte istituzionali contro quella che chiamano ‘pirateria’ e definiscono come “*situaciones tan cotidianas como los viajes en el metro de las grandes ciudades los pasillos de los mercados sobre*

³⁶ <https://amcham.org.mx/quienes-somos/> (ultima consultazione 09/08/2024)

ruedas [...] situaciones que están a la vista de todos y están caracterizadas por una elevada aceptabilidad social” (Vélez Salas et al. 2020: 6).

Tra gli infiniti attori del mercato informale vi è anche Tio Paky che, comprando, rivendendo e scambiando tavole, si guadagna una *entrada extra* monetaria ma soprattutto il rispetto di chi *apoya a los morros*, di chi ‘*apoya la escena*’ offrendo talvolta a giovanissimi skaters senza risorse. Tio Paky però è consapevole della peculiarità del suo secondo lavoro che, se le cose andassero come narra l’ideologia delle infrastrutture straniere in Messico, non potrebbe esistere. Quella che potremmo con un termine generico chiamare ‘informalità’, nel caso di Tio Paky e colleghi, non è altro che una delle forme d’interazione eterodossa che questi giovani sviluppano con le infrastrutture burocratiche dello skateboarding. Tentare queste vie eterodosse e vederle fallire, come nel caso della grande *maquiladora* di cui parliamo insieme, significa vedersi confermati quei valori ideologici (*certidumbre, transparencia y continuidad*) che sugellano ‘l’americanità’ dell’infrastruttura perché coincidono con le sue intenzioni ideologiche. Tuttavia, le stesse qualità materiali delle infrastrutture che veicolano tali ideali di progresso lineare e modernità monolitica “creano anche possibilità al di là dell’immaginazione dei propri ideatori” (Larkin 2008: 3) e spesso queste possibilità nel caso dello skateboarding a Tijuana sono più prossime alla norma che all’eccezione e coinvolgono secondo misure, tempi e attori diversi tutte le *maquilas*. Nonostante quanto dica Tio Paky, infatti, tutte le *maquilas*, almeno in un certo momento, sono state soggette a ‘contaminazioni’ con attori o forme di scambio ‘tradizionali’ locali (cap. 5.2.).

Bisogna prima comprendere le poetiche ideologiche che governano le infrastrutture e le poetiche dal basso che sorgono dall’interazione quotidiana con esse; dopo di che, dai loro sfasamenti in relazione a singoli casi è possibile capire il valore che esse assumono nei discorsi e nelle pratiche locali. In sintesi, comprendere il valore sociotecnico di un’infrastruttura tecnologica come una *maquiladora*, dipende dall’insieme “delle intenzioni con cui sono state costruite, dalla loro capacità tecnica e dai contesti sociali e religiosi in cui si trovano” (Ibid.), tutti processi sociali che interagiscono all’unisono e formano schemi di significato coerenti localmente che non rientrano nella commensurabilità postulata da stati e mercati.

Tio Paky, nell'esempio proposto, conferma tale commensurabilità: la trasparenza e integrità della *maquiladora* si confà sia al suo status amministrativo di azienda statunitense sia alle poetiche ideologiche dei suoi progettatori originari (privati, statali messicani, internazionali statunitensi). Tuttavia, quando invece parliamo della *maquila* dove in quel periodo si rifornisce di tavole, Tio Paky non esita a rispondermi tranquillamente che là è tutta un'altra storia, che è più facile parlarci, mettersi d'accordo e che di conseguenza in quello come in altri luoghi si fa *a lo mexicano*, con una risatina ironica. Mentre lo dice, Ramón – che in quel momento si affaccia fuori dal laboratorio – aggiunge parole di stima e di lode per quelle fabbriche che, proprio perché *mas mexas* [messicane], attraverso le relazioni a cui si aprono *apoyan la escena local*.

Emerge dunque che i vari gradi di quella che possiamo dire 'informalità' – una galassia di relazioni sociali che permeano in misura diversa *maquiladoras* diverse – è uno degli indicatori fondamentali su cui costruire i significati locali di queste infrastrutture. Per esprimere l'insieme dei valori che si ritrovano in una specifica *maquila* si ricorre alle categorie nazionali: *mexas*, Messicane per quelle più intelleggibili e vicine al 'noi'; *gringas*, *gabachas*, statunitensi per quelle apparentemente impenetrabili, più 'trasparenti' nei discorsi del mercato ma definitivamente più 'opache' per i locali. Se nel primo caso la narrazione ideologica di questi stabilimenti è confermata, nel secondo viene disattesa: una *maquila* come le altre, amministrativamente statunitense, vettore delle stesse ideologie, infusa dall'esterno dello stesso "sublime coloniale" (Larkin 2008) moderno, è dipinta nell'immaginario locale come *mexa* in virtù delle relazioni informali che vi sorgono introno e che permettono una connessione con le strade tijuanensi. È bizzarro rilevare che proprio le infrastrutture più 'trasparenti' per i locali siano quelle più disponibili agli scambi tradizionali, mentre quelle 'trasparenti' nel senso neoliberale del termine sono opache e impenetrabili localmente. Ciò, riporta al centro del discorso le contraddizioni di "un'epoca in cui in cui la 'trasparenza' è divenuta l'ideologia ufficiale del capitalismo globale" ma "il ritirarsi dello Stato [...] e il diffondersi delle Organizzazioni non governative, delle imprese private e del libero mercato [...] non ha più di tanto sancito l'anelato trionfo della trasparenza" (Aria 2020: 235 e 237) bensì ha aperto

nuovi campi in cui questo termine diventa un ‘campo di battaglia’ tra locale e globale.

Nelle due *maquilas* citate da Tio Paky la commensurabilità tra status amministrativo e ideologie sviluppiste da una parte, e valori locali dall’altra, sembra incrinarsi. Il ‘regime speciale’, stabilito d’accordo tra due stati, che sancisce l’americanità di quell’azienda, delle sue proprietà e dei relativi prodotti – quello che in certe narrazioni nazionaliste è detto “il fallimento o almeno la diminuzione del sovrano messicano” (Yeh 2016: 65) – è poco rilevante per chi si sforza quotidianamente di costruire relazioni e reti intorno a quella *maquila*. Sempre Tio Paky, a sostegno della sua tesi, mi racconta di come una volta fosse riuscito addirittura a ottenere un vecchio stampo per pressare le tavole da quella stessa fabbrica (con cui si cimentò senza successo per mancanza di materie prime), cosa che non sarebbe mai successa con una fabbrica *gabacha*.

Proprio a partire da quello stesso strumento mi imbattei in una discussione simile con Gustavo (skater-operaio del capitolo precedente) nella stessa occasione in cui per la prima volta lo visitai a casa sua a Villa del Campo. Varcato il cancello a cui aveva inchiodato varie vecchie tavole, mi porta sul retro della casa per mostrarmi uno dei suoi ‘progetti’. Ammassati in un angolo ci sono vari stampi e calchi recuperati in fabbrica a fianco a un tavolino con dei morsetti, tutti oggetti sparpagliati e per niente in buono stato. Da anni ha in mente di allestire il proprio laboratorio sul retro della casa e produrre le proprie tavole da zero. Un progetto più che ambizioso (che ho sentito ripetere da molti, ma nei fatti impossibile per l’inaccessibilità alle materie prime) e proprio per questo mai decollato. Quando saliamo al primo piano, quando inizia a raccontare dei rapporti intrattenuti con l’azienda europea interessata ad acquistare la *maquila* dove lavora, quegli attrezzi tornano in scena. Nell’entusiasmo con cui mi spiega il desiderio di lavorare per loro, l’eccitazione è legata anche ai macchinari e materiali secondo lui più all’avanguardia con cui quegli europei producono le tavole. Sullo smartphone mi mostra un video dell’interno dell’attuale fabbrica che questi hanno in Spagna: indica le zone di pittura (con i requisiti di sicurezza contro l’inalazione di sostanze tossiche), quelle di taglio (con le postazioni di ogni operaio isolate le une dalle altre) e infine mi mostra un fotogramma delle presse: “*watcha... mira esos moldes, como los de abajo* [quelli mostrati poco prima]. *Deja que los míos están bien*

pútridos, pero ya valían verga antes [facevano già schifo] porque nosotros tenemos todas maquinarias bien viejas, las que tenemos en la fábrica. Mira estos, nuevecitos, americanos...”.

Nonostante mi avesse spiegato fino a poco prima che l’azienda in questione fosse una delle poche europee, la modernità e l’efficienza dei suoi strumenti era ‘americana’. Il discorso si agganciava a una critica – che approfondirà insieme a Guillermo nei vari viaggi in cui mi racconteranno la storia delle *Fabrics Zero* (cap. 3.4.) – al mancato rispetto di alcune minime condizioni sanitarie e di sicurezza nella loro *maquila*. Secondo Gustavo, maneggiare macchinari migliori, ‘americani’, è importante perché dà la sensazione di maggior connessione con un’industria dello skate efficiente e moderna. Infatti, quando continuiamo a parlare dei suoi progetti se non fosse andato in porto il trasferimento in USA con la ditta europea o la creazione del proprio laboratorio, anche lui mi confessa che per *progresar* (cosa che la *maquila* di adesso non gli permette) vorrebbe trasferirsi all’altra fabbrica *gabacha* di cui parlava anche Tio Paky all’inizio. Lì usano macchinari più avanzati da quel che ha sentito dire, ma farsi assumere è difficile, soprattutto se si viene da un’altra fabbrica, “*les da miedo que vayas a robarle las ideas, los proyectos*”, e l’essere uno skater appassionato non fa che peggiorare la situazione.

La ‘messicanità’ di una *maquiladora* è in un certo senso direttamente proporzionale al suo grado di porosità nell’esperienza dei giovani skaters tijuanensi, all’estetica dei suoi strumenti e alle forme di scambio locali. Parlo di ‘estetica’, invece di ‘qualità’, perché credo la percezione di ‘americanità’ o ‘messicanità’ intorno a un certo strumento o macchinario non dipenda affatto da qualche qualità intrinseca. Lo conferma il fatto che, mesi dopo la nostra prima conoscenza, Gustavo stesso in una conversazione del tutto diversa mi confesserà che molti degli stampi che usano nella sua *maquila* – la più ‘messicana’ di tutte – sono quelli che sopravvissero alle fiamme e al fallimento delle fabbriche Zero. Gli stessi strumenti erano parte dell’ ‘americanità’ con cui si venne a contatto in quei periodi gloriosi tra 2008 e 2013, mentre nel loro uso e contesto attuale sono la riprova della ‘messicanità’ – ovvero inaffidabilità, mediocrità, permeabilità – della fabbrica per cui lavora e da cui vorrebbe emanciparsi. Non solo i due attributi

non sono dati una volta per tutte per un certo oggetto, ma non sono nemmeno ancorati a un qualche riferimento territoriale stretto. Come la ‘messicanità’ della *maquiladora* si riferisce a una fabbrica amministrativamente statunitense, l’ ‘americanità’ di uno stampo di legno ben presentato può riferirsi a un’azienda europea.

Per questo motivo, gli aggettivi americana, *gringa*, *gabacha* da una parte, e messicana, *mexa* dall’altra, usati per descrivere le *maquiladoras* e i loro contenuti trascendono l’aritmetica nazionale imposta dallo Stato e fanno poco caso alla commensurabilità che lo esso postula per tradurre valori tra i due lati del confine.

‘Messicano’ e ‘americano’ hanno più a che fare con il tipo di rapporti, immaginari, estetiche e poetiche che certe infrastrutture (e il loro elementi) evocano rispetto a modernità, fantasie globali ed efficienza economica; piuttosto che con un fisso riferimento nazionale. Sono, in estrema sintesi, modi per decifrare, negoziare e dare significato a un’autopercezione di separazione di fronte alle porte del Nord; parte del processo, bizzarro ma coerente, per cui “coloro che hanno i mezzi per immaginarsi come partecipanti attivi ai processi culturali globali apprezzino le loro possibilità immaginative e sentano più acutamente il peso dell’inaccessibilità della piena partecipazione” (Weiss, 2009: 10).

Da una parte questo uso delle categorie nazionali serve a dare significato all’idea diffusa che “*aquí es frontera homie. Aquí hay todo lo que tienen al otro lado, pero menos...*” (cfr. 2.4). Dall’altro, dato che la retorica della modernità e della funzionalità economica è stata assorbita dallo Stato messicano ormai da decenni, dire che una *maquiladora* è ‘messicana’ è più un modo per dire che è ‘locale’, permeata e aperta agli scambi e alle incertezze del lato sud della frontiera che non rientrano né nelle retoriche nazionaliste centralizzate messicane, né nel “sublime coloniale” dell’efficienza economica del Nord. ‘Messicana’, usato per una *maquiladora*, perde dunque a mio avviso il legame con il discorso dello Stato per rappresentare invece un ‘noi’, un legame con la realtà e la strada di Tijuana dove i giovani skaters tentano costantemente di portare le immagini e i prodotti di cultura popolare mobilitati dalle infrastrutture del Nord.

‘Messicano’ e ‘americano’ nel caso delle *maquiladoras* sottintendono un doppio regime di significato e rappresentazione. Dire che una *maquiladora* è ‘americana’, non è sinonimo letterale di ‘territorio nazionale statunitense’ ma

significa che è regolamentata, trasparente in senso burocratico e non contaminata dalle dinamiche ‘tradizionali’ dell’informalità locali. Allo stesso tempo, però, l’aggettivo ‘americana’ è usato per descrivere proprio l’impenetrabilità (fisica e cognitiva) delle mura materiali che costituiscono quella specifica infrastruttura. ‘Americanità’ come riferimento non-nazionale a relazioni economiche moderne e trasparenti e ‘americanità’ come sinonimo di impenetrabilità locale, come d’altronde è impenetrabile il territorio statunitense. Infatti, credo sia rappresentativo che quando si parla dell’inaccessibilità di tali infrastrutture *gabachas* lo si fa usando lo stesso registro di quando si parla dell’impenetrabilità del confine verso *el gabacho* (gli USA) con un senso di curiosità misto a mistero. *Hasta trabajaría allá para ver lo que pasa adentro* dice Tio Paky. Questa fantasia non è lontana della curiosità che mostrano tutti i giovani skaters locali a mettere il naso oltre il confine, per vedere con timore e desiderio *que pasa* in quel mondo misterioso, pur magari non sognando di viverci per sempre.

‘Americanità’ come sinonimo di ‘formale’, ‘efficiente’ e ‘trasparente’, e ‘Americanità’ come sinonimo di ‘impenetrabile’, ‘inconoscibile’ e ‘opaco’ suggeriscono rispettivamente due riflessioni con cui vale la pena riprendere i concetti proposti a inizio capitolo e introdurre il prossimo.

Nel primo caso, la proporzione americanità:messicanità = formale:informale è un dato che emerge dagli scambi etnografici riportati (e molti altri simili registrati). Tuttavia, per non cedere a una spuria riproduzione di senso comune, le due coppie hanno bisogno di essere contestualizzate tramite altre evidenze etnografiche, nonché nell’ecologia dei discorsi che circondano questo senso comune. È un dato di fatto che nelle conversazioni con i partecipanti il ‘modo di fare locale’ sia associato al vasto e spesso indefinito mondo dell’informalità, mentre quando si parla di Stati Uniti si adotta quella reverenza di chi ha davanti qualcuno o qualcosa con cui ‘non si scherza’ perché segue e detta le regole. Tuttavia, proprio il significato troppo ampio di ‘informalità’, che andrò via via affinando nei prossimi capitoli, deve portare a relativizzare quest’assunto a seconda che si parli di pratiche o di discorsi, e a seconda della posizione dei soggetti enunciatori.

Quella che viene definita comunemente informalità, o pirateria (cfr. p.201 Veléz Salas et al. 2020 per il caso messicano), è in realtà una trama di relazioni economiche, talvolta tattiche talvolta strategiche, nient'affatto isolate dal mercato cosiddetto formale, come già ampiamente accertato in letteratura (Hart 2010; Aguiar 2010; Sandoval 2012; Koff 2015; Thieme 2017; Polese 2023). Posso affermare infatti che dagli scambi e dai dati raccolti durante il lavoro sul campo, non esiste una *maquiladora* di tavole 'integra' e avulsa da coinvolgimenti con il mondo informale. Ricardo, amico e uno dei primi partecipanti alla ricerca, racconta di quando lavorava proprio nella *maquila gabacha* descritta da Tio Paky e di come fu licenziato e costretto a passare a un'altra (dove rimase per sette anni) "per la scomparsa di una partita di tavole della marca Primitive di cui incolparono alcuni operai di produzione, lui compreso, mentre Ricardo non ha dubbi che fossero i *gerentes* intermedi i responsabili" (Diario di campo, 25/09/2022). Allo stesso modo, ma ancora più esplicativo della relatività della questione, non è raro che le *maquilas* (*mexas* o *gabachas* che siano) ricorrano a 'esperti' d'informalità locali per riportare in Messico le tavole esportate, eludendo i controlli doganali e ampliando il proprio mercato senza macchiarsi direttamente d'illegalità (cap. 5.2.).

Quella che è detta 'informalità' penetra quindi ovunque, perché è la forma più 'tradizionale' o 'tipica' per gestire scambi e socialità a sud. Tuttavia, esistono vari gradi e forme d'informalità. Può essere 'strategica', come nel caso degli esperti incaricati dagli stessi piani alti delle fabbriche; può essere 'tattica', cioè messa in atto da singoli *gerentes* di medio livello e da *skaters* come Tio Paky che, all'insaputa della dirigenza, ne fa un secondo lavoro. Nei due casi, e nelle varianti che stanno nel mezzo, essa è più o meno dissimulata e se ne ha una percezione variabile a seconda di chi sia l'osservatore locale. Per un giovane dedito solo al fare skate il cui unico contatto indiretto con una *maquila* è acquistare tavole *de contrabando* online o allo skatepark da soggetti come Tio Paky, l'informalità di cui si ha percezione è appunto quella più immediata, superficiale e disponibile a tutti, quella dello scambio con il collega-intermediario. Agli occhi di soggetti meno giovani – ma sempre interni alla scena skateboard locale – che fungono da intermediari di livello più alto, da 'esperti', tutto il sistema è chiaramente imbevuto di informalità. Essi – seppur ammettano diversi gradi di permeabilità –

sono molto disincantati nell'affermare che nessuna di queste infrastrutture è veramente 'americana', nel senso di formale, autonoma e avulsa dai sistemi di scambio locali (come prescriverebbero stati e mercato).

Inoltre, come approfondirò nel prossimo capitolo, il discorso sull'informalità intorno alle *maquilas* e soprattutto alle tavole, sui suoi vari gradi e sulla sua etica, apre un grande campo di conflitto tra membri della scena skate locale. Vi è chi, come Ramón, la loda come autonoma infrastruttura per *apoyar la escena*, e chi invece vede i rapporti informali come degradanti un'integrità, un'efficienza economica del Nord (associata skateboard mainstream del nord) che invece il Messico e gli skaters messicani dovrebbero solo osservare in silenzio e imitare, riproducendo quel "sublime coloniale" (Larkin 2008: 8) della modernità discusso sopra. Tra quelli che plaudono l'informalità – come Ramón – esistono poi fratture ancora più sottili e profonde, come quella tra informalità generalizzata e pirateria, o pirateria 'subculturale' e pirateria 'pratica' (Cap 5.).

Ad ogni modo, è importante sottolineare che le equazioni messicanità = informalità/corruzione e americanità = modernità/efficienza (seppur smentita dall'osservazione etnografica complessiva) esiste come trama generale del discorso ma, in quanto risposta a un regime inconoscibile, varia profondamente a seconda della prospettiva dei diversi attori, delle loro pratiche e del rapporto che hanno con *maquilas* specifiche. Dunque, è un fenomeno che chiama in causa la variabile visibilità e intellegibilità dell'infrastruttura *maquiladora*.

Considero quindi il secondo punto riguardo il rapporto tra invisibilità, impenetrabilità e agency tra attori locali e infrastrutture.

Le *maquiladoras*, come tutte le infrastrutture, sono network di connessione tra avamposti spaziali fatte di elementi materiali intorno ai quali si costruiscono rappresentazioni, poetiche e politiche dall'alto della loro progettazione e dal basso dell'interazione locale con esse. Tuttavia, le condizioni di possibilità di questo sfasamento tra poetiche e politiche, risiede proprio nell'incertezza, nell'instabilità e nell'ambiguità che ammantano le infrastrutture importate dal Nord (Godelier 1978; Graham e Marvin 2001; Larkin 2008; Harvey e Knox 2015; Dalakoglou 2017; Dijstelbloem 2021). Il velo sul significato di questi network è ancora più opaco quando si tratta di *maquiladoras*, stabilimenti progettati per operare autonomamente rispetto al tessuto sociale locale e visibili solo quando

pubblicizzate come avamposti di sviluppo da stati e mercati. Tutte le interpretazioni che i giovani skaters elaborano confrontandosi tra di loro circa *las fabricas* e le loro tavole fanno parte di lenti processi sociali volti a dare un senso, una forma e un'immagine coerente a tale 'mistero' che avvolge l'infrastruttura-*maquiladora*. L'incertezza si estende a tutti i livelli d'interazione diretta o indiretta con questi network che attualizzano l'immagine di una cultura popolare desiderata: dal tipo di macchinari usati all'interno alle personalità dei soggetti che le dirigono, dalla qualità dei loro prodotti (è vero che tavole *internacionales*, *locales* e *lisas* sono in fondo identiche?) alla possibilità dell'accesso a essi e a uno skateboarding desiderabile (è vero che se lavori puoi prendere tutte le tavole che vuoi? È vero che non assumono gli skaters? È vero che nella *maquila X* c'è un enorme skatepark di cemento a disposizione dei lavoratori?³⁷). Questo quotidiano e sottile confronto con l'impenetrabilità delle fabbriche per dargli un significato coerente con il poco che si può vedere, ascoltare e immaginare è la base generale di tutte le interazioni – materiali o simboliche – con le *maquilas* e i loro prodotti.

Ancora più importante, quest'interrogazione costante dell'ambiguità delle *maquilas* comporta una riflessione sul concetto di 'domesticazione' con cui ho aperto il capitolo e che vorrei qui problematizzare prima di passare al capitolo successivo.

La maggior parte degli studi sul consumo in America Latina o sull'interazione con beni di massa si concentrano appunto sulla domesticazione, sull'appropriazione o sull'indigenizzazione (materiale o simbolica) dei beni portati dal mercato neoliberale (Perez Castro 2007; Davila 2016). In questo caso, il fulcro del discorso risiede nell'agentività del soggetto, nella capacità di rendere significativo un bene caricandolo di significati che rispondano a urgenze proprie e che trascendano i progetti del mercato. Per casi del genere si parla spesso di movimento tra "regimi di valore" (Appadurai 1986) nelle biografie di un bene di mercato. Una prospettiva che dà priorità assoluta allo scambio e all'agentività individuale come catalizzatore dei vari valori che può assumere un determinato

³⁷ Riassumo telegraficamente le domande a monte di molti scambi e conversazioni soprattutto con giovani skaters negli skateparks e nei luoghi di pratica di Tijuana. Le domande non emergevano direttamente in questa forma ma le innumerevoli versioni discordanti che ho registrato sul campo erano tutte risposte a tali domande. Nessuna aveva mai statuto di verità ma mi interessa sottolineare che fossero tutte volte a dare un significato coerente a tali infrastrutture, rispondendo appunto alle domande assillanti e implicite che ho ricostruito.

bene nella sua vita sociale. L'approccio di Appadurai, che risuona con molti studi sull'indigenizzazione delle merci, trascende talvolta sul "problema delle totalità sociali, delle strutture di significato e si concentra sui singoli attori e sulle loro motivazioni" (Graeber 2001: 31). Sempre negli studi pioneristici sul consumo di massa, un approccio centrato sulla cultura materiale ha criticato i discorsi sull'indigenizzazione dei repertori di mercato a favore di un focus sugli oggetti come articolazioni integrate nel 'sé' degli attori (non solo referenti esterni) con cui sviluppare processi di soggettivazione e oggettivazione (Miller 1994, 1997, 2009). Anche in questo caso, nonostante si rifiuti nettamente la gerarchia soggetto-oggetto per riconoscere agentività al mondo materiale, un'enfasi sull'individuo è altrettanto marcata.

Nel mio caso, arrivare a parlare di consumo informale di tavole da skate passando prima dalle infrastrutture che autorizzano la loro circolazione, mettere in dialogo critico le teorie appena citate e sottoinea continuità tra ambito della produzione e dello scambio. È indubbio che esistano vari e variegati processi di indigenizzazione della merce e delle infrastrutture del Nord a cavallo della frontiera, così come emerge anche nel mio campo che le tavole da skate – come tecnologie e come oggetti di consumo – vengano costantemente 'appropriate' e rese significative da processi di consumo informale tra i giovani tijuansen. Tuttavia, questi processi di consumo, uso e scambio individuali, non sarebbero comprensibili se non si considerassero i significati che, a monte, questi stessi giovani tentano di costruire collettivamente intorno all'infrastruttura transfrontaliera dello skateboard. Se non si considerano i processi interpretativi collettivi con cui una *maquiladora* è pensata come 'messicana' o 'americana' per rispondere alla sua invisibilità, non è possibile dare un resoconto coerente dei successivi processi di consumo o uso 'creativo' delle tavole. Considerare all'origine l'influenza di queste infrastrutture sull'immaginario permette di aprire al regime dell'imprevedibile, dell'imponderabile e in un certo senso del 'misterioso' che ammantava le *maquilas* e si trasferisce poi alle tavole. Questo non significa che i giovani messicani non addomesticano le tavole che incontrano nel mercato informale, bensì che, riprendendo Larkin:

“Ha senso esitare prima di immergersi in questi processi. Prestando attenzione all’incomprensione che ha accolto molte innovazioni ed esaminando gli sforzi sociali che sono stati compiuti per regolare e produrre le tecnologie come oggetti dotati di significato, riusciamo a comprendere meglio questi momenti d’instabilità ed evitiamo d’invocare un’agentività priva di un senso dei suoi stessi limiti” (2008: 10).

Invisibilità, incertezza, ambiguità sono i campi di senso in cui le infrastrutture portate dal Nord esistono e si riproducono nell’immaginario collettivo tijuanense. Questa indeterminatezza pone sia uno stimolo alla ‘volontà di capire’, al porsi domande, sia evidenti limiti alla stessa comprensione. Limiti materiali, nell’impermeabilità delle mura delle *maquiladoras*, e limiti simbolici, nella conseguente inaccessibilità ai rapporti, ai processi, agli scambi che da lì si sviluppano. Questa premessa è fondamentale per affrontare i momenti di esercizio, individuale o collettivo, di agency verso i prodotti di queste stesse infrastrutture ufficiali, senza tuttavia cadere nella trappola ‘etica’ di fare apologia di questa stessa agency.

La domesticazione delle tavole è un fenomeno che emerge con forza dal campo, ma non se ne coglierebbe il portato se si ignorassero i valori e i significati che si sviluppa collettivamente con le infrastrutture che le producono, le stesse che aprono dilemmi e limiti dell’agency, a cui si risponde semmai con consumo creativo individuale e con la costruzione di infrastrutture informali *proprie*. Tenere a mente contemporaneamente i due piani è teoricamente utile per integrare sul piano del collettivo, dell’immaginario e dell’imponderabile qualsiasi discorso sulla domesticazione. È poi etnograficamente indispensabile per mettere a frutto le potenzialità suggerite dal campo: non si seguirebbe una vera “biografia culturale” delle tavole da skateboard se ci si concentrasse solo sul momento dello scambio per le strade di Tijuana, ignorando i processi collettivi – e i loro limiti – con cui si cerca di dar senso alle infrastrutture che le producono in quella regione.

5. Dall’industria alle strade: informalità, pirateria e arte di arrangiarsi

Il 2 maggio 2023, mentre ero sul campo, sulla piattaforma TikTok viene pubblicato un video che (data la mia estraneità a quel social) subito mi mostrano i partecipanti alla ricerca. Il video dura poco più di un minuto e appare sulla pagina della marca di skateboard RipnDip (un marchio relativamente nuovo e già ampiamente straripato nel mercato della moda). Ritrae il proprietario della marca – Ryan O’Connor – passeggiare attonito per un *tianguis* di Città del Messico circondato da capi e accessori contraffatti della propria azienda. Il CEO milionario compra qualche articolo, contratta per gioco sul prezzo, rimane stupito da grafiche inedite del suo stesso marchio mai rilasciate sul mercato ufficiale e da articoli che portano addirittura il suo autografo come prova di unicità. Scatta qualche foto con i giovani passanti che nel frattempo lo hanno riconosciuto e compra l’ultimo paio di calzini prima di chiudere il video³⁸. I commenti sotto il video si moltiplicano: qualcuno loda l’umiltà dell’imprenditore che non si lascia prendere dalla rabbia, altri sostengono che dovrebbe imparare dai *tianguis* perché i suoi articoli sono troppo cari, altri ancora dichiarano di avere diversi capi con quei simboli ma di non avere idea che fosse una marca *gringa*, bensì una delle tante grafiche che si trovano per strada in Messico.

I ragazzi che mi mostrano il video chiosano ricalcando le opinioni degli utenti TikTok: quasi tutti sono divertiti, frasi come ‘*bienvenido a México*’ si ripetono, controbilanciati da qualcuno che invece condanna la contraffazione ed elogia la pacatezza di O’Connor.

In questo capitolo vengo condotto dalle biografie delle tavole direttamente tra le strade di Tijuana, sia centrali che periferiche. Non abbandono il riferimento alle *maquiladoras* – che rimangano il fulcro dell’infrastruttura ufficiale su cui si costruisce quella informale che porta tali oggetti verso le strade – ma mi addentro nelle reti di persone e oggetti che costituiscono la rete dal basso su cui si regge la scena skateboard di Tijuana. Ho voluto introdurre il buffo video di TikTok perché rappresenta un buon riferimento per approssimarsi al tipo di ‘pirateria’ che tratterò. Sebbene negli studi recenti il concetto sia indagato principalmente rispetto al mondo digitale, della musica e dei media audiovisivi (Dei 2007; Larkin 2007; Sundaram 2010; Dent 2020), tra i partecipanti alla ricerca il primo – e spesso unico – campo di riferimento per la ricorrente parola ‘pirateria’ sono l’abbigliamento e le tavole da

³⁸ <https://www.tiktok.com/@ripndip/video/7196214522850446638>

skateboard. In generale, la pirateria di tavole, date le dimensioni del loro consumo, è un settore che non può competere, per esempio, con i sopracitati prodotti digitali. Tuttavia, Tijuana – per la presenza delle infrastrutture nevralgiche dell’industria dello skateboard – è un leader in questo settore informale, tanto che i suoi prodotti pirata raggiungono talvolta anche il centro e il sud del paese. A detta dei partecipanti, se vogliamo parlare di un mercato della ‘pirateria’ dello skateboard in Messico, questo ha senz’altro sede a Tijuana e i fatti recenti che hanno interessato alcune *maquilas* lo confermano.

Come mi fece notare criticamente il Dr. José Manuel Valenzuela Arce durante uno dei nostri ultimi colloqui al *Colegio de la Frontera Norte* (Tijuana) sul finire del campo: “*Pero porqué esta palabra [pirateria], yo no la comparto... Me suena a término hegemónico, dictado desde arriba, para describir algo que siempre ha existido aquí*”. La perplessità di Manuel derivava da una differenza di riferimenti disciplinari (gli studi culturali nel suo caso e l’antropologia nel mio, quest’ultima da anni interessata alla pirateria) ma anche da un innegabile dato di fatto: pirateria – come, e più, di ‘informale’ – è un concetto storicamente elaborato dall’alto da “coloro che cercano di recuperare controllo su un certo processo di circolazione” (Dent 2012: 29) popolare. Tuttavia, ‘pirateria’ è anche un concetto ambiguo nella quotidianità delle classi popolari, di cui non è mai facile stabilire i confini e capire come si radichi nelle prassi di questi soggetti, soprattutto in un contesto di frontiera dove la produzione, il flusso e la circolazione di beni globali è talmente densa. Pertanto, ‘pirateria’ nel mio campo è un termine strettamente posizionale che passa, secondo i miei attori, da indicare pratiche ‘immorali’ a essere adottato come vessillo identitario subculturale (Clay e Phillips 2015).

Inizierò dunque offrendo qualche coordinata sulla relazione storica tra neoliberismo e pirateria in Messico, due campi che sono andati sviluppandosi di pari passo. Dato che nel mio caso mi concentro su oggetti che, a seconda dei percorsi che intraprendono uscendo dalle fabbriche, si dicono o meno ‘pirata’ darò qualche informazione sul concetto di proprietà intellettuale relativamente all’industria *maquiladora* e agli accordi di libero commercio che la regolano. Dopo di che, ripercorrerò una ‘spedizione’ all’altro lato del confine con un ‘esperto’ di informalità per spiegare come l’infrastruttura ufficiale dell’industria dello skateboard sia affatto intrecciata con le stesse reti informali (‘pirata’, per il mercato) su cui si sviluppa la

scena skate di Tijuana. Mi rivolgerò a giovani che comprano, vendono e scambiano tavole e vestiario da skate pirata per sottolineare come si muovano in un intreccio di contingenze economiche dettate dalla marginalità, dalla ricerca di una vita indipendente e dalla volontà di *‘alimentar la cultura’*. Recupererò poi lo stimolo critico suggerito da Manuel Valenzuela e lo riporterò nel vicolo di Manos Sucias, dove il concetto di ‘pirata/pirateria’ è accolto con particolare ambiguità. Mi interrogherò sui vari gradi di informalità osservabili tra le tavole che circolano in quel luogo e su come si costruiscano gerarchie di valore e autenticità che introiettano il discorso neoliberale portando alla bizzarra situazione di celebrare l’essere un ‘pirata’ e al contempo condannare la ‘pirateria’ come appropriazione culturale. In che termini, dunque, gli skaters di Tijuana si autorappresentano e si dicono *piratas*? Come cambiano le idee e le disposizioni sociali intorno alla ‘pirateria’ secondo la geografia della città, o meglio: si può ripensare una geografia di Tijuana seguendo le diverse posizioni intorno alla ‘pirateria’ e ai valori che vi si costruiscono intorno? Infine, la pirateria che tipo di soggettività determina nei giovani Tijuanensi tra resistenza, fedeltà subculturale, discorsi neoliberali e forma quotidiana di cavarsela inseguendo fantasie di cultura popolare?

5.1. *Le maquiladoras e la proprietà intellettuale nei trattati di libero scambio*

Nel report n°301 del 2024 il Messico compare nella “priority watch list” dell’*International Intellectual Property Alliance* (d’ora in poi IIPA). Dal 2005, lo stesso organismo internazionale – atto a monitorare i comportamenti dei paesi del Sud rispetto alle norme sulla proprietà intellettuale dettate dagli USA – poneva il Messico come terzo mercato (dopo Cina e Russia) più grande al mondo per la vendita di articoli che contravvengono i diritti d’autore (Aguilar 2010: 3).

Ho accennato nel capitolo precedente a una definizione assai ampia di ‘pirateria’, offerta relativamente al caso messicano dall’*American Chamber Mexico* e dell’*Observatorio Nacional Ciudadano*. La definizione abbozzata fa eco a un altrettanto ampia nozione prettamente antropologica di pirateria come “la produzione o il movimento di beni e servizi da soggetti non autorizzati dai governi o dalle corporation a partecipare nel processo di circolazione” (Dent 2012: 29). I due quadri sono fin troppo generici ma – seppur da due posizioni diverse – entrambe le fonti

convergono su un punto: l'istituzione del concetto di pirateria, le preoccupazioni pubbliche che desta, le lotte incrociate per il suo contenimento, sono tutte andate di pari passo con lo sviluppo dei mercati neoliberali (Ibid.) e la loro espansione a guida statunitense nel Sud del mondo (Stern 2014).

In Messico, la relazione tra inquietudini politiche verso la pirateria e l'origine del termine come per indicare una 'nuova' forma d'illegalità diffusa può essere letto in diretto legame con lo sviluppo dei trattati commerciali ripercorsi nel capitolo 3 (Aguiar 2010). Infatti, sempre l'IIPA (2024: 53) nell'ultimo dei suoi report dichiara che i (poco efficaci) passi verso la lotta alla pirateria in Messico sono stati compiuti nel quadro degli obblighi previsti dello *U.S.-México-Canada Agreement* (USMCA, aggiornamento del NAFTA). Tuttavia, la pirateria di cui parlano questi organi è quella legata a uno specifico tipo di proprietà, forse la più fluida, sfuggente ed emblematica del XXI secolo: la proprietà intellettuale. Una forma di proprietà che, insieme ai più antichi diritti d'autore (tra l'altro già tutelati dalla Costituzione messicana del 1824), emerge in tutto il mondo con la diffusione di tecnologie di riproduzione, copia e condivisione digitale, con l'avvento di internet e della circolazione globale non solo di beni, ma anche di gusti e stili (musicali, estetici, commerciali) che rimodellano "la nozione di cultura popolare nella società contemporanea e nel contesto del consumo di massa" (Dei 2007: 52). Non stupisce quindi che la stagione di più intensa liberalizzazione commerciale in centro e nord America sia coincisa sia con la parallela moltiplicazione di circuiti di circolazione "illegittimi" (Dent 2012) sia con crescenti misure istituzionali per arginarli.

Ancora una volta, il NAFTA rappresenta un punto d'inflessione nella definizione e nella lotta per la tutela della proprietà intellettuale in Messico. Oltre a introdurre una legislazione più severa sui diritti d'autore contro "casi di contraffazione deliberata di marchi o di pirateria del diritto d'autore su scala commerciale" (NAFTA, cap. 17, articolo 1717, paragrafo 1), nel 1995 viene istituito in Messico l'*Instituto Nacional de Derecho de Autor*, accompagnato da una relativa legge appositamente studiata, entrambi "accolti con favore dai lobbisti delle industrie statunitensi del copyright" (Aguiar 2010: 3). Infatti, da un'analisi legislativa diacronica, sembra che l'apprensione messicana per patenti di produzione e proprietà intellettuali sia andata di pari passo con la sua integrazione in alleanze commerciali dirette dalle forze economiche del Nord.

Durante la legislatura di Vicente Fox (2000-2006) – predecessore di Felipe Calderón (2006-2012) e della sua *guerra contra el narco* (Daniel Rosen e Zepeda Martinez 2015) – assistiamo al lancio della cosiddetta *guerra contra la pirateria*. Come la *war on drugs*, entrambe le misure furono mosse da una crescente pressione statunitense alla regolamentazione della vicina riserva economica messicana e sortirono gli stessi prevedibili effetti, tra cui un aumento dei meccanismi di corruzione tra operatori legali e mondo informale. Come nel caso del narcotraffico – sebbene con le dovute differenze – il risultato imprevisto (ma prevedibile) della criminalizzazione della pirateria su spinta statunitense è stato principalmente l’inasprimento di conflitti locali e politici circa la legittimità delle merci accessibili nei circuiti popolari. La guerra contro la pirateria – come confermato da un’ampia letteratura sul tema nel Sud del mondo (Dent 2020; Lippman 2014; Larkin 2007; Pinhero-Machado 2018; Sundaram 2010) – è indicativa delle asimmetrie neoliberali: è un processo che “viene da fuori, dall’alto verso il basso” (Aguilar 2010: 3), le cui logiche vengono assorbite dal basso creando frizioni, contrasti e corto circuiti sociali sulla concezione del valore delle merci e delle persone coinvolte nella loro circolazione (Dent 2012).

Questi conflitti, le infrastrutture dal basso (ancorate a quelle ufficiali) su cui si muove la pirateria, il suo valore pragmatico tra i giovani tijuanensi, stanno al centro di questo capitolo. Tuttavia, è propedeutico accennare alle relazioni tra neoliberalismo, proprietà intellettuale, patenti e *maquiladoras* per comprendere come le tavole che si muovono fuori dalle reti ufficiali vengano dette *pirata*, e soprattutto da chi. Infatti, definire la pirateria solo a partire dal momento dello scambio e dei suoi attori coinvolti nella compra-vendita di strada esclude una visione d’insieme dove i protagonisti delle reti di circolazione illegittima vanno “dalle fabbriche, maquilas, botteghe, imprese d’importazione, negozi self-service, gruppi politici, associazioni di commercianti, hackers, streamers, fino a gruppi transnazionali di crimine organizzato” (Vélez Salas et al. 2020: 31).

Come parte delle correzioni al NAFTA, la protezione della proprietà intellettuale per chi produce in Messico si è rafforzata nel tempo, in particolare grazie ai maggiori impegni presi dall’USMCA (International Trade Administration 2023). Il capitolo 20 del trattato regola proprio questo tipo di proprietà. Tra le molte misure, stabilisce la creazione di un *Committee on Intellectual Property Rights* (IPR Committee) i cui

compiti sono “lavorare per rafforzare l’applicazione dei diritti di proprietà intellettuale alla frontiera attraverso la promozione di operazioni di collaborazione in ambito doganale” (USMCA, cap. 20, Art. 20.14, comma b). L’articolo 20.83 stabilisce le misure che le parti del trattato devono avanzare per un rafforzamento dei controlli commerciali alla frontiera. Il rilievo assunto da licenze e diritti d’autore in tutti gli aggiornamenti del NAFTA fino all’USMCA ha significato nella pratica l’implementazione di misure di controllo al confine, esercitate tanto sulle merci quanto sulle persone. La proprietà intellettuale – un regime di proprietà pensato come ‘globale’, ‘transfrontaliero’, volto a unire gli interessi di soggetti sparsi in diversi avamposti direttivi del mondo – si traduce in uno strumento di innalzamento di ulteriori barriere quotidiane ai confini fisici nazionali. Tale tendenza conferma nel presente il carattere ideologico della versione neoliberista di ‘globalizzazione’, che parla di un mondo connesso, di scambi liberi e confini fluidi mentre attraverso mezzi proprietari ‘immateriali’ innalza nuove barriere fisiche e burocratiche che ricadono sulla quotidianità e su preesistenti economie umane (Hart 1973).

L’articolo 20.84 del USMCA legifera poi sulle procedure penali da adottare da ciascuna parte nel caso di prodotti coperti da proprietà intellettuale in reti di circolazione volte a ottenere un vantaggio commerciale o che abbiano un impatto pregiudizievole sugli interessi del titolare del diritto d’autore. Questo riguarda anche le tavole da skateboard che dalle *maquilas* defluiscono verso le strade di Tijuana. I diritti di proprietà che pendono sulle tavole sono di carattere duplice e diversi casi di circolazione informale possono infrangerne uno, l’altro o entrambi. Le tavole come prodotto fatto di fogli di legno assemblati sono proprietà della singola *maquila*, a sua volta un’industria amministrativamente statunitense. Le tavole con apposte grafiche di marchi particolari sono poi protette dal diritto d’autore di quelle stesse aziende (quasi sempre statunitensi). Dato che aziende X commissionano una partita di tavole con i propri loghi alla *maquiladora* Y pagandole in anticipo, quelle tavole appena uscite dalla catena di produzione sono di proprietà dell’azienda X, la quale attende di riceverle nella propria sede oltre-confine. Infine, anche i *transfer* (le pellicole di plastica che riportano le grafiche dei marchi e vengono impresse a caldo sulle tavole) sono commissionati dai marchi di skateboard e sono di loro proprietà. Le *maquilas* si occupano di stamparli – quando hanno i macchinari necessari – o altrimenti di commissionarli in Cina, riceverli e imprimerli sulle proprie tavole. Tutto ciò

comporta vari livelli di preoccupazione rispetto alle tavole che evadono i circuiti formali.

In virtù di ciò, delle appena citate definizioni di pirateria (antropologiche e burocratiche) e del generale divieto di vendita a persone fisiche in Messico delle tavole prodotte nelle *maquilas*; tutti gli skateboards che rimangono a Tijuana sono, burocraticamente parlando, ‘pirata’ in quanto presi in circuiti di “circolazione illegittimi” (Dent 2012). Tuttavia, al loro interno esistono significative differenze tra pirateria come semplice circolazione eterodossa, pirateria come contraffazione, come compravendita nei mercati locali etc.

Le tavole senza grafica (blank o *lisas*) sono molto controllate dalle *maquilas* perché sono di loro esclusiva proprietà (se si disperdono in Messico dimostrano l’inaffidabilità dell’impresa), e soprattutto perché sono le più ambite da chi compie contraffazione: ovvero da chi si procura (sempre tramite le *maquilas* o stampandoli da solo) i transfer da imprimere sulle tavole *lisas*. Allo stesso tempo, le tavole con grafica – dette *internacionales* – destano più preoccupazioni tra i marchi statunitensi: mi è capitato varie volte a Tijuana di conoscere giovani che scambiavano questo tipo di tavole su internet e che sono stati contattati direttamente dalle aziende che chiedevano spiegazioni circa l’origine dei prodotti in vendita (a cui rispondevano cancellando gli annunci e svanendo nei meandri del web. Cap. 5.5.). Talvolta, le *maquiladoras* sono invece più propense a concedere tavole *internacionales* ma di vecchie partite, fallate o non reclamate dai marchi che perdono i loro diritti di proprietà su di esse se non le riscattano entro un certo periodo. Articoli che, secondo gli accordi, dovrebbero essere destinati al macero ma che vengono usati talvolta come compensi per ore extra di lavoro al posto del regolare pagamento in denaro, come mi racconta un ex skater-operaio con rancore una sera nel vicolo.

Ognuna di queste circolazioni informali – che a loro volta possono tradursi in scambi molto più complessi di quelli elencati – sono considerate indistintamente ‘pirateria’ secondo lo stato messicano, le direttive statunitensi e i trattati internazionali. Tra la versione burocratica di ‘pirateria’, la sua concezione locale e i significati, gli usi, i valori che trasmette quando compiuta a Tijuana esiste però uno sfasamento culturale che impone due domande. Sul piano etnografico richiede di osservare le prassi, i bisogni e i significati locali che accompagnano chi vive d’informalità o ‘pirateria’. Sul piano teorico richiede di tenere a mente la differenza

tra un “capitalismo puro” fatto di licenze, trattati e leggi di scambio, e uno “organico” (Miller 1997 cfr. cap. 2) che sorge dalle pratiche ma anche dalle domande che i soggetti si pongono rispetto alle leggi universali, arbitrarie e astratte del primo misruandole sui *propri* principi di autenticità e valore. Tale distinzione richiama la distinzione inn antropologia economica tra “formalisti” e “sostantivisti” (Polanyi 1944) con la differenza che parlare di “capitalismo organico” permette di guardare all’agency dei soggetti che attivamente e criticamente si interrogano e improvvisano sintesi coerenti tra leggi ‘formali’ del mercato e relazioni economiche vissute. Parlare di “capitalismo organico” consente di osservare la “tensione tra le condizioni impersonali della vita sociale e le persone che inevitabilmente le sopportano” (Hann e Hart 2011: 206-207) ponendo mercato e soggetti in continuità attraverso l’agency dei secondi, che si interrogano sulle norme del mercato e le reinventano combinandole con le proprie urgenze sociali, coscienti delle proprie capacità d’azione e dei relativi limiti (cap. 4.4.).

5.2. I professionisti del confine e l’industria formale: una gita transfrontaliera nell’infrastruttura sociale di Hugo

A Tijuana tutti i tipi di tavole elencate sopra sono spesso dette ‘*tablas de contrabando*’ come mi spiegò El Compañero, iconico skater di sessant’anni che ha visto nascere questa cultura a Tijuana dai tempi de *La Skapista* (cap. 3.1.). El Compañero, per la sua spasmodica passione per le vecchie *crew* di skate californiane, usa solo “*tablas old school Dog-Town, las de la leyenda*” e sembra prendere le distanze da quelle che chiama *de contrabando*. Se non che, anche le tavole *Dog-Town* (esemplari quasi da collezione, rifatti oggi sull’onda del revival dello skate anni Settanta) che recupera tramite vari contatti, provengono dalle *maquilas* proprio secondo le stesse reti ‘*de contrabando*’. In modo simile, tavole ‘*locales*’ o ‘*nacionales*’ (di marche messicane) considerate da tutti regolari, si muovono secondo gli stessi circuiti “illegittimi” (Dent 2012).

Formale e informale sono quindi due regimi di significato piuttosto mobili, determinati in maniera contraddittoria dai vari valori che soggetti diversi riconoscono nelle merci e nei loro processi di circolazione.

Il 24 ottobre 2023 Hugo (ex lavaratore nella Fabbrica Zero, oggi leader di una crew di skate locale già incontrato nel cap. 3.4.). mi passa a prendere di fronte alla cattedrale delle *calle segunda*. Mi aveva scritto il giorno prima “*mañana hay chamba, algo leve, pero si gustas caerle...* [domani c’è lavoro, niente di grosso, ma se vuoi venire...]”. Salgo in macchina e ci dirigiamo verso la garrita di San Ysidro, imbottigliati come sempre in una coda che ci terrà fermi a chiacchierare in auto per quasi tre ore. Hugo è quello che ho già definito nel capitolo precedente un ‘esperto d’informalità’, uno che lavora *brincando mercancia bajito del agua* [facendo passare merce sottobanco attraverso la frontiera] come ama ripetere. A seconda dei casi svolge il ruolo di *fletero* o, se la merce è troppa e la stagione troppo rischiosa, si affida a essi. Con *fletero* – un termine popolare già assorbito dal linguaggio accademico – si intende generalmente un “incaricato di trasportare fisicamente le merci che i fayuqueros non possono trasportare” (Sandoval 2012, 289). Esistono “*fleteros de alto volumen*” – che importano grandi quantità di una sola merce con camion capienti e viaggi saltuari– e “*fleteros de bajo volumen*” (Ibid.: 293-294) – che muovono diversi tipi di merci, più frequentemente e con mezzi leggeri. Entrambi intrattengono accordi con le autorità doganali, sebbene i primi si mantengano più spesso in clandestinità. Hugo, quando si incarica personalmente del trasporto, rientra nella seconda categoria, mentre quando si affida a terzi si tratta di *fleteros* più tendenti verso l’*alto volumen*.

Tra esperienza genealogica nella *fayuca*, lavoro da operaio nelle fabbriche Zero, produzione di tavole contraffatte, tentativo di apertura di un negozio di skate a Tijuana e autonomo lancio di un team/marca di skate, Hugo è riuscito con destrezza a sintetizzare esperienze e contatti accumulati negli anni in una professione che oggi mette a disposizione dei rappresentati dell’infrastruttura formale dello skateboarding. Hugo lavora come agente informale per un paio di *maquilas* e passa la frontiera circa due o tre volte a settimana. A lui le *maquilas* incaricano di riportare in Messico tavole, transfers e in generale merci che la fabbrica ha esportato come da regolamento nei propri magazzini di distribuzione a sud di San Diego. Questo per una ragione precisa mai emersa nelle interviste con i manager. In generale la domanda di tavole del mercato latino-americano è imparagonabile a quello del Nord, ma al contempo molti nomi dello skateboard statunitense stanno dirigendo i loro ordini verso la Cina e le *maquilas* di Tijuana devono talvolta accogliere ordini da Sud quando gli affari

sono in calo. Tuttavia, nessuna delle piccole-medie aziende di skate latinoamericane farebbe affari con una *maquila* di Tijuana sapendo che deve esportare e reimportare le loro tavole facendone salire notevolmente il prezzo per le imposte doganali. Hugo, dunque, svolge un compito sottile ma fondamentale: grazie ai contatti con le autorità di frontiera e con i *fleteros* che ha ereditato dalla nonna *fayuquera*, permette alle *maquilas* di prendere ordini e fabbricare tavole per il Sud senza macchiarsi d'illegalità, e alle piccole compagnie messicane (come la sua) di accedere a una produzione 'di qualità' pensata per gli Stati Uniti. Hugo rivendica il suo ruolo di agente invisibile sia per la riproduzione dell'industria formale dello skateboard, sia per aprire quest'ultima al Messico, come secondo lui sarebbe giusto. Nell'insieme di competenze e conoscenze che Hugo combina estrapolandovi un lavoro autonomo, i contatti alla dogana che ha ereditato dalla nonna *fayuquera* sono i più importanti a sua detta. Essi sono alla radice dell'infrastruttura informale che ha costruito e che mette professionalmente a disposizione dell'industria e della cultura.

La *fayuca* è parte di un'attività commerciale che si può dire tradizionale in molte zone del Messico (Möller 1973; Perez Castro 2007; Sandoval 2013). Quello che Hugo offre alle aziende, è quindi una sorta di fine infrastruttura 'tipica' della frontiera a cui si appoggia l'infrastruttura formale dello skateboard per alimentare una fetta non indifferente di mercato.

In auto mi spiega che il turno degli agenti della dogana cambia alle 11.30, quindi è imperativo passare prima di quell'orario, in caso contrario i tempi potrebbero prolungarsi di ore

“Porque siempre se quedan platicando entre ellos [gli agenti], y es que tú no puedes decir nada. O, bueno, como mexicano no les puedo decir nada. Pero me ha tocado ver gringos que les dicen de todo, se enojan... yo les digo ‘gueros cuello rojo’ a esos señores ya mayores con esos cuellos quemados [statunitensi anziani con seconde case in Baja California e dalla pelle bruciata dal sole]. Y si les dices algo [alle guardie doganali] te ponen que traías algo, que faltaste de respecto. Ya cuando no haces nada tal vez te avientan la visa en el carro [quando, di fronte alla mano tesa tra auto e casello di controllo, lanciano i documenti in macchina in gesto di disprezzo], o te dicen cosas racistas... no creo que les podemos ganar...” (Intervista, Tijuana/San Diego, 24/10/2023).

Quando ancora siamo in fila, mi racconta che proprio il lavoro transfrontaliero più fitto degli ultimi anni lo ha spinto a richiedere un visto per sua moglie e la figlia piccola. Anche in quel caso, l'infrastruttura informale di contatti e conoscenze su cui basa il suo lavoro è stata fondamentale per farsi largo nella spirale burocratica da cui molti escono respinti. Sapeva che ai colloqui alla garitta "*había un migra* [agente di dogana] *oriental que siempre les negaba a todos la visa*". Così, dopo aver raccolto il faldone di documenti necessari (da certificati di proprietà alle pagelle di scuola elementare della figlia), dopo un anno d'attesa e in contatto con altri lavoratori della dogana è riuscito a eludere il turno dell'agente orientale e a ottenere il visto per tutta la famiglia senza che nemmeno dessero un'occhiata ai documenti raccolti con tanta fatica. "*Es que no hay una formula*" tutto dipende da te, dalle informazioni che riesci a ricavare, da solo o tramite reti di conoscenti, riguardo alle persone che lavorano negli uffici, perché sì esiste la legge ma alla fine "*todo depende de las personas*". Nell'attesa, compariamo il racconto con la mia esperienza recente di attraversamento, quando nonostante le ore passate per ottenere un nuovo ESTA (permesso turistico temporaneo per soggiornare in USA), il giorno di una lezione che dovevo tenere a San Diego State University la fila per l'attraversamento pedonale era di circa sei ore (per sovraffollamento e per negligenza di alcuni controllori). Così che – per non mandare a vuoto l'impegno – pagai venti dollari a un ragazzo che, parte di una rete di 'facilitatori' del *cruce* in contatto anche con le guardie doganali, mi fece passare la fila in meno di venti minuti. Hugo ripete *todo depende de las personas*, che si parli di applicazione delle leggi di confine o della loro elusione.

Hugo ha faticosamente richiesto i visti affinché, quando non ci sono molti 'ordini', il lavoro non fosse semplicemente tale, ma si trasformasse in un'opportunità per passare tempo con la famiglia e mostrargli luoghi decantati ma mai visti. La figlia non aveva mai *cruzado* prima perché *ya es diferente de los Noventas* – quando Hugo stesso visse per qualche anno in USA con la madre che lo fece passare senza documenti in macchina. Ma è valsa la pena ottenere il visto per la figlia, adesso ama andare ai fast-food di San Ysidro, quelli che non esistono ancora a Tijuana, come il suo preferito "Taco Bell". Grazie a lei "*siento como algo de novedad, algo nuevo... llevaba mucho tiempo sin ver esos trips como un viaje, ahorita acaba de volver, esa sensación*", confessa Hugo sorridente.

Hugo non è affatto un amante degli Stati Uniti, vede in modo molto disincantato l'industria *americana* dello skateboard e per tutta la giornata sembra un po' teso finché, di ritorno nella freeway che punta verso il muro in direzione sud mi dice lasciandosi andare: "*Lo que más me gusta, es cuando ando de vuelta, y pronto me sale toda mi Tijuana en frente a mí...*". Caricare il suo lavoro transfrontaliero di un valore familiare è quindi molto importante, tanto da ridargli il senso di un *viaje*, qualcosa di nuovo, processuale e condiviso, non solo un servizio meccanico volto al guadagno. Se non trovasse nel suo lavoro un significato per la famiglia e per la cultura di cui si sente parte, probabilmente quelle apnee *al otro lado* nell'attesa di scorgere di nuovo l'immagine della sua amata *tijuana* non varrebbero più tanto la pena.

Nell'infrastruttura informale – o "sociale" (Sandoval 2012) – che Hugo ha costruito negli anni e su cui basa il suo lavoro, il denaro sembra la presenza più preoccupante, mentre il valore che enfatizza è appunto di tipo familiare e culturale (relativo allo skateboard). Hugo non sembra uno dei tanti che, non avendo mai potuto *cruzar*, anelano agli USA come prospettiva di vita e come terra dal guadagno facile. Il denaro che guadagna là potrebbe guadagnarlo anche a Tijuana con la stessa astuzia, dice; ma lo fa perché quello gli permette tangenzialmente di sviluppare un rapporto sano con la famiglia e di contribuire alla cultura messicana dello skate in cui ha sempre gravitato. In un certo senso, tutto ciò che guadagna dal lavoro transfrontaliero, dalla fatica di costruzione della sua infrastruttura sociale, ha senso per Hugo perché viene riportato nella sua *Tijuana*, tanto nella sfera privata quanto in quella collettiva. L'incombenza del denaro e delle sue imprevedibili conseguenze è ciò che invece lo angoschia di più nella gestione della sua infrastruttura, elemento che emerge man mano che il viaggio prosegue.

Arrivati alla garitta di controllo, l'agente in servizio guarda perplessa il mio passaporto con il visto J-1 da ricercatore scaduto e il nuovo ESTA rilasciato pochi giorni prima. Chiede a Hugo dove siamo diretti e a cose si dedichi, lui risponde pacatamente "che stiamo andando a un magazzino in zona Otay, che non ha un negozio ma riceve merce, roba di skateboard, un po' per lui (tipo componenti per la videocamera) un po' per 'importarli' in negozi a Città del Messico. Tutto in piccole quantità permesse" (Appunti sul diario di campo, 24/10/2023). L'agente si sporge per guardarmi e ci lascia passare, l'ansia di aver intralciato il lavoro di Hugo con la mia curiosa situazione burocratica si spenge, mentre mi fermo a riflettere su come in

fondo Hugo non abbia dichiarato niente di profondamente ‘falso’ e di come la sua professionalità consista proprio nel mediare – praticamente e verbalmente – tra le intercapedini dell’infrastruttura burocratica di confine (Sandoval 2012), tra il legale e l’illecito.

Appena arriviamo *al otro lado* ci dirigiamo verso le numerose filiali di banche in edifici bassi e monopiano che gremiscono l’area sud di San Ysidro. Nell’arco dei quaranta minuti successivi entreremo e usciremo da cinque filiali di cinque banche diverse. Mi spiega che è l’unico modo per spedire i soldi che deve traghettare tra *maquilas*, aziende statunitensi e messicane senza tracciabilità e senza destare sospetti; mi spiega anche la dinamica specifica dei singoli depositi e ritiri tra assegni, bonifici, dollari e pesos ma è talmente sottile che stento ad afferrarla e non mi sento di interrompere il suo ritmo serrato domandando chiarimenti. Usciamo e mi dice “*y a parte, no estamos solos...*”. Mi guardo intorno per un istante e non noto niente di strano. Subito però mi spiega che facendo quel lavoro da molto tempo, prendendo le misure cautamente volta per volta per capire quanto oltre spingersi nei depositi e con chi, si è accorto che in quei luoghi spersonalizzati e asettici incontrava sempre le stesse persone. E non parla di dipendenti, bensì di clienti, che spesso facevano il suo stesso tragitto tra le filiali; “*la raza es grande... gente que ni siquiera conoces pero que de alguna manera si ¿me entiendes? Hasta que casi nos saludamos con la cara, porque ambos sabemos*”. Una sorta di comunità di anonimi che esiste finché nessuno sa niente dell’altro, dove il riconoscimento deriva dal silenzio. Anche questo sembra importante nei toni di Hugo; non quanto i legami familiari o il contributo allo skate ovviamente, ma è pur sempre qualcosa che fa sentire meno soli quando si mette piede in quella terra estranea e piena d’insidie.

Passiamo alla tappa successiva e ci dirigiamo verso zona Otay (sempre lato statunitense³⁹) dove si trovano i magazzini in cui recuperare la merce. Lungo il trasferimento mi spiega quali sono gli ‘attrezzi del mestiere’ indispensabili per evitare inciampi durante i viaggi *al otro lado*, che lui stesso ha accumulato nel tempo. All’inizio, quando trasportava pochi articoli alla volta, non avendo ancora un’auto Hugo *cruzaba* in bicicletta o a piedi. Era molto faticoso e poco redditizio. Da quando ha messo su famiglia ed è riuscito a comprare una macchina, questa è diventato il suo

³⁹ Molte località a ridosso della garrita di confine, come Otay e San Ysidro, hanno lo stesso nome da entrambi i lati adiacenti della frontiera.

strumento principale. Ma è importante che funzioni bene, che non faccia scherzi, perché se dovesse lasciarlo a piedi (come già successo) un carroattrezzi che la recuperasse e lo riportasse a Tijuana costerebbe più di 400 USD. Portarsi dietro attrezzi meccanici è infatti sempre raccomandabile. In secondo luogo, ma non per importanza, serve un cellulare efficiente. Hugo ha appositamente comprato un iPhone usato a Tijuana, perché è l'unico che prende bene la linea anche passato il confine. Durante tutto il viaggio tra Messico e USA Hugo controlla spesso il telefono, chiama e avverte chi lo aspetta, o chi da Tijuana vuole essere aggiornato sullo stato degli scambi. Varie cassette postali e conti bancari nelle agenzie che offrono tali servizi a San Ysidro, come abbiamo visto, sono altrettanto necessari. Appena poi gli affari crescono, serve per forza *una panel*, un furgone di medie dimensioni, senza vetri, per il trasporto merci. Il resto degli 'strumenti' del mestiere, sono di tipo sociale: contatti, amicizie, scambio di favori e, ovviamente, denaro.

Possedere *una panel* significa gestire affari più consistenti, dunque muovere più denaro, e con esso sorgono anche i problemi più dirimenti per Hugo. Egli ha sempre collaborato con un socio, un tipo "*mayor, tranquilo y buen chambeador*" che per un lungo periodo era l'incaricato a *brincar* merce per suo conto. Finché, a maggio, non viene a sapere all'improvviso dell'uccisione del collaboratore durante una gara di rally (molto diffuse in Baja California) vicino a San Quintín, dove un convoglio armato legato narcotraffico aveva aperto il fuoco sui partecipanti (per regolazioni di conti) lasciandosi alle spalle undici vittime⁴⁰, tra cui lui. Da quel momento Hugo venne a sapere che, oltre a *brincar mercancía* con lui, il socio era solito muovere denaro attraverso il confine per un gruppo del crimine organizzato. Subito dopo la sua morte, durante un viaggio come quello che facciamo insieme, Hugo fu avvicinato dai due collaboratori più giovani del socio deceduto. Gli spiegarono che il egli, in vita, non aveva mai scelto volontariamente di fare quel lavoro, ma le contingenze, i contatti e i mezzi (*una panel*) che aveva a disposizione lo portarono alla tanto temuta soglia in cui i giovani gli intimarono 'o fai anche questo, o il lavoro con noi finisce qui'. Essendo la sua unica fonte di reddito, il socio scelse la prima opzione. Tuttavia, ora era Hugo ad avere *una panel*, a contare sugli stessi contatti con *fleteros* e associati, ed era lui che si sentiva proporre lo stesso aut-aut. Mettendo la sua *panel* e

⁴⁰ Cronaca locale del fatto: <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/05/20/estados/ataque-armado-en-carrera-de-razers-de-san-quintin-deja-nueve-muertos/?from=homeonline&block=ultimasnoticias>

il suo lavoro a disposizione delle richieste dei giovani, avrebbe sicuramente guadagnato di più e lavorato molto meno. “*Pero, uno tiene que andar con milla, ser inteligente y no solo dejarse llevar por la feria* [però, uno deve essere furbo, intelligente, e non solo farsi influenzare dal denaro]”. Con grande cautela e preoccupazioni rivolte alla famiglia, Hugo è riuscito in mesi di negoziazioni coi giovani a non cedere alle loro proposte, pur mantenendo un minimo livello di collaborazione con loro. Continua infatti ad affidarsi a loro per il movimento di quantità medio-grandi di merci, ma è riuscito a non concedere la sua *panel*, che continua a tenere parcheggiata in un luogo non specificato a San Ysidro e che ora usa solo per movimenti legali tra la California e la frontiera.

“Mejor me quedo como cliente, y no me meto en broncas. Tienes que pensar bien, ¿Tienes familia? Bueno, debes ser inteligente, saber que no te agarren. Si, es buen dinero. Pero el dinero es dinero, las personas son personas, ¿me entiendes? Prefiero quedarme así, no nos damos lujos [con la familia] pero tampoco batallamos”.

Al contempo, le condizioni di salute precarie della moglie che le impediscono di lavorare, insieme al valore familiare e culturale che ritaglia nel suo lavoro, non gli permettono di abbandonare del tutto l’infrastruttura informale tanto faticosamente costruita. Hugo ha sempre combattuto per mantenersi dalla parte giusta di questa soglia sottile, fin da quando anni prima provò ad aprire un negozio di skate a Tijuana per vendere le tavole che riportava dagli USA e in meno di due settimane vennero a chiedergli il pizzo, di fronte al quale non trovò altra soluzione che la chiusura. Un peccato, perché a sua detta quelle tavole era giusto che si vendessero *anche* lì, in Messico, dove si producono.

Arriviamo in zona Otay, è la prima volta che vedo quella porzione di frontiera famosa per il via vai incessante di camion merci dall’altra parte del confine. Cominciamo dal primo magazzino, quello *mas chiquito*, che a occhio misurerà almeno 1000m², è talmente adiacente al muro di confine che camminando una trentina di metri si arriva a toccarlo; nella mia esperienza è l’unica zona di San Diego in cui il muro è una presenza visibile e tangibile. Carichiamo un paio di pacchi non troppo ingombranti in macchina, Hugo si comporta con *confianza* chiamando tutti *carnalito* [fratellino, amico]. Prima di passare al secondo magazzino facciamo una

tappa al 'Portal Plus Depot' una delle sedi dove per 90 USD all'anno Hugo ha una cassetta postale dove riceve merce statunitense per la famiglia o più spesso per altri in un costante scambio di favori. Passiamo all'ultimo magazzino, dove questa volta carichiamo due casse, di cui una piena di transfers, e ci dirigiamo all'ultima tappa del viaggio: il garage a ridosso della garitta di Otay dove ci aspettano i due giovani *fleteros* sopramenzionati. Uno dei due ci attende seduto su una sedia da campeggio, Hugo mi presenta come *un camarada* e il giovane risponde con una smorfia poco accogliente. Portiamo la merce dentro e nel frattempo si presenta l'altro, anche lui molto giovane, con un piccolo cane al guinzaglio (simil Chihuahua), taglio di capelli con scalatura impeccabile e un paio di occhiali da sole con un'invascente logo 'LV' dorato sulla stecca. Hugo chiede timidamente al primo quando pensa che potranno *cruzar* i pacchi e riceve una risposta lapidaria: "*Hoy no se arma, es cierto, hoy hay visitas, el miércoles también, muchas visitas, a ver si el jueves...*". Hugo è visibilmente preoccupato ma non è nella posizione di controbattere, dovrà improvvisare una risposta per giustificare il ritardo a chi aspetta la merce a Tijuana. *Hay visitas*, mi spiega, significa che alla dogana sono in corso i controlli di ispettori federali mandati da Città del Messico, usanza comune tra ottobre e natale, quando c'è più movimento di merci. Questo, e i citati rapporti di forza tra Hugo e i giovani *fleteros*, lo rendono impotente. Non conoscendo direttamente *quel* contatto alla dogana, e non volendolo approfondire per i rischi connessi, non gli resta che assecondarli. Torniamo così in direzione Tijuana, la cui vista all'orizzonte sembra essere l'unico vero conforto per Hugo, *mi tijuanita...*

Il viaggio con Hugo apre a una serie di riflessioni che abbracciano i discorsi su industria e imprenditorialità dal basso, su infrastrutture di frontiera, sul denaro e sugli affetti, sulla soglia tra 'arrangiarsi' e criminalità, che di certo trascendono il solo movimento delle tavole da skate. Ho aperto il capitolo anticipando che, da un punto di vista prettamente materiale e concettuale, il caso di Hugo serve a decostruire le dicotomie fisse tra formale e informale per quanto riguarda le circolazioni delle tavole da skate alla frontiera, così come la loro definizione locale secondo categorie stagne come *de contrabando*, *locales*, *internacionales*, *lisas*. Tuttavia, l'esperienza di Hugo apre anche a spunti più ampi che costituiscono una lente con cui leggere un modo molto diffuso di lavorare *con* la frontiera.

Nel quadro descritto possiamo distinguere tre tipi d'infrastruttura. Primo, l'infrastruttura dell'industria globale dello skateboard, catalizzata dalle *maquiladoras* ma costituita da oggetti, mezzi di trasporto, lavoratori, intermediari, impresari, magazzini, materie prime etc. Secondo, l'infrastruttura "burocratica" di frontiera, fatta di checkpoint, agenti doganali, patenti, trattati internazionali, aritmetiche nette di divisione. Infine, l'infrastruttura "sociale" costruita da Hugo nel corso di anni, anch'essa costituita tanto da oggetti, strumenti e tecnologie (auto, *panel*, cellulari, kit di riparazione, cassette postali ecc.) quanto da persone (lui, il suo ex collaboratore, membri dell'infrastruttura 'burocratica', i giovani *flesteros*, i manager delle *maquilas* che a Tijuana aspettano le tavole, i proprietari di marche messicane che le hanno ordinate, la famiglia etc.). Questi tre livelli infrastrutturali sono profondamente intrecciati a vicenda e nell'insieme costituiscono una fotografia sociale della frontiera, di come essa è vissuta per creare 'spazi dell'arrangiarsi'.

Considero in primis l'interazione tra infrastruttura "burocratica" del confine e infrastruttura "sociale" di Hugo. È evidente che nel suo caso, il coinvolgimento diretto dei funzionari doganali (che noi non vediamo quel giorno) rappresenta un punto di contatto per mostrare come le infrastrutture sociali della frontiera si appoggino pienamente su quelle burocratiche, piuttosto che opporvisi o sovvertirne le regole alla radice. I due sistemi sono piuttosto complementari: Hugo e colleghi usano, tra gli altri, gli agenti doganali per costruire la propria infrastruttura sociale; le guardie a loro volta accondiscendono a questo coinvolgimento per un compenso monetario, ma anche perché sono convinti della legittimità e dell'ordinarietà sociale dell'atto che autorizzano con la loro 'corruzione', secondo quanto mi racconta Hugo. Per questo credo che sia più utile considerare i due campi non tanto secondo le categorie formale-informale o legale-illegale, bensì secondo la differenza "burocratico" (quindi stabilito dallo Stato e trattati) e "sociale" (costruito dalle persone secondo interessi e secondo una concezione sociale di ciò che sia giusto, ordinario, illecito), come propone Efrén Sandoval (2012) nella sua etnografia sullo spazio *transfrontetizo* San Antonio (Texas) – Monterrey (Nuevo León).

La dimensione quantitativa dei commerci 'informali' alla frontiera suggerisce che non si possa pensare a questo fenomeno solo come un fatto di corruzione monetaria tra burocrati dello stato e agenti autonomi, ma vada anche valutato intorno al valore morale che questi soggetti attribuiscono agli scambi che autorizzano tramite la

‘corruzione’. Quando a Tijuana chiedevo ingenuamente informazioni su come fosse possibile che merci talmente numerose e articolate passassero indisturbate la frontiera, puntualmente mi veniva risposto “*aquí se hace así, a lo Mexicano*”. La normalità di questi movimenti – apparentemente eccezionale secondo la “*ilicitud global*” (Ribeiro 2012) della burocrazia di frontiera – significa che esiste un generale sentimento di “legittimità sociale” (Silva de Sousa 2004; Ribeiro 2012) intorno agli scambi transfrontalieri su cui si basa la vita delle persone in carne e ossa. Sebbene condannata dai discorsi del “capitalismo puro” (Miller 1997) che postula l’esistenza separata di infrastruttura legali e illegali, le vie della cosiddetta “globalizzazione popolare” alla frontiera – quella globalizzazione che “si riferisce alla partecipazione di agenti sociali che, in generale, non sono considerati negli studi sulla globalizzazione” (Ribeiro 2012) – passano da infrastrutture come quella creata da Hugo. Infrastrutture in grado di portare in Messico in forma accessibile beni, merci, simboli provenienti da un altrove globale.

Si può parlare di “popolare” in questi casi nell’accezione ‘moderna’ che offre García Canclini ripensando i processi di circolazione globali “realizzati dal popolo condividendo le condizioni generali di produzione, circolazione e consumo del sistema in cui [esso] vive [...] e talvolta dandosi una struttura propria” (1982: 62). Il ‘popolare’ delle merci globali che affollano ogni angolo di Tijuana – così come il ‘popolare’ della scena skateboard locale in equilibrio tra separazione dai centri egemonici e convivenza con i suoi oggetti – risiede proprio in questa particolare commistione tra condizioni di circolazione “legittime” (Dent 2012) secondo lo Stato e interventi di domesticazione (concordati o clandestini) avanzati da persone che vi creano intorno delle infrastrutture funzionali alle loro necessità personali (Hugo, tra famiglia e guadagno) e sociali (rispetto alla cultura dello skateboard).

Questa constatazione generale porta a considerare le condizioni di interdipendenza tra infrastruttura che regge l’industria globale dello skateboard e infrastrutture sociali su cui talvolta si appoggia, come quella di Hugo. È un dato che emerge dalla descrizione che, se le *maquiladoras* riescono a sopravvivere e a soddisfare l’industria ufficiale del Nord, è anche grazie alle infrastrutture sociali a cui ricorrono nei periodi di calo degli affari. Quello che secondo lo stato e gli accordi internazionali – gli stessi che regolano le *maquilas* – è considerato contrabbando o pirateria, è la base a cui le stesse *maquilas* talvolta ricorrono per sopravvivere.

Tali movimenti – alla base della globalizzazione popolare dello skateboard a Tijuana – rientrano secondo un’analisi burocratica in quella categoria che specialisti del commercio internazionale definiscono “mercato grigio” per riferirsi a quei prodotti legalmente elaborati ed esportati, la cui importazione però avviene senza il permesso ufficiale del titolare della proprietà intellettuale (Skoko e Krivokapic 2019 in Velez Salas et al. 2020). Il concetto si ritrova anche in uno studio di Sedo (2010) sullo skateboard – che affronta i suoi flussi globali di cultura materiale in Asia – dove nota con sorprendente analogia che “quando alla fine degli anni '90 i produttori americani di skateboard hanno esternalizzato la produzione in Cina, non solo hanno inavvertitamente creato un mercato grigio per i prodotti di fabbrica fuoriusciti, ma hanno anche facilitato un massiccio trasferimento di tecnologia per gli skateboard” (270-271). Un dettaglio (nel contesto cinese) che non sarà sfuggito ai più attenti osservatori di video di skateboard. Il documentario *We are Blood* (Evans 2015) – dopo un’anacronistica apologia di Los Angeles come l’unica autentica città in cui sentirsi a casa a fare skateboard – passa in rassegna alcuni luoghi ‘esotici’ dove la cultura è in ascesa, tra cui la Cina, dove al minuto 00:41:30 compare un uomo che su un tipico risciò a pedali trasporta decine (forse centinaia) di tavole *blank* (o *lisas*) dello stesso genere di quelle delle *maquiladoras* di Tijuana.

Ritengo che i discorsi intorno al ‘mercato grigio’ come un regime d’eccezionalità siano utili per constatare l’esistenza di una realtà ‘altra’ rispetto ai centri egemonici di questa cultura, ma non aiutino a riflettere come questi mercati siano vissuti nella quotidianità di tali luoghi. ‘Mercato grigio’ rimane un concetto definito al negativo rispetto al potere supposto normativo e universale di un mercato cristallino e contribuisce a sancire il “tanto agognato trionfo della trasparenza, della razionalità, del laicismo” (Aria 2020, 237) dei discorsi neoliberisti. Invece, nelle infrastrutture sociali che orientano le vite dei partecipanti alla mia ricerca, esso è l’unico mercato mai conosciuto. L’eccezione è semmai il mercato formale, fatto (ad esempio) di negozi con licenze che vendono tavole e accessori provenienti da circuiti di circolazione legittimi a prezzi che eguagliano – e talvolta superano – quelli degli Stati Uniti.

Ricardo, l’informatore che mi accompagnò a chiedere lavoro nella *maquila*, lavora in uno di questi ‘skate shops’ formali. Tutti gli skaters locali con cui ho parlato, considerano questi negozi come *tiendas para raza que no patina* alludendo ai prezzi

molto alti e al tipo di clientela: skaters ‘fasulli’ a loro detta, semplici benestanti con il gusto per la moda, o al massimo amatori occasionali. Ho passato lunghi pomeriggi lì dentro a chiacchierare con Ricardo, a fare interviste e guardare video di skateboard dei suoi atleti preferiti. In più di cinquanta visite (secondo il diario di campo), tutte della durata di almeno un’ora e mezzo, ho avuto modo di osservare molti clienti che entravano e uscivano dal negozio ma di questi solo in cinque occasioni ho assistito a un acquisto (sei considerando un ragazzo al centro di un altro episodio che coinvolgeva una tavola del negozio, cap. 5.5.). Di queste volte, fermandomi a discutere con i clienti, tutte coinvolgevano giovani che vivevano a Tijuana ma lavoravano in California e che non usavano lo skateboard se non come mezzo di trasporto (quelli che gli skaters ‘autentici’ di Manos Sucias di due isolati accanto definirebbero dei *posers*, dei falsi skaters). La stragrande maggioranza dei clienti entrava incuriosita dalla merce sempre di ultimo modello, dalla sua esposizione e presentazione. Molti entravano, osservavano i capi, li sfioravano intimoriti e uscivano ringraziando, altri chiedevano i prezzi e rimanevano in silenzio, i più audaci si provavano un paio di scarpe nuove senza acquistarle, mentre altre volte venivano famiglie benestanti e usavano il negozio come locale pedagogico per i figli: li ponevano di fronte a tavole da skate nuove, sigillate e ben esposte, gli mostravano il prezzo e lo paragonavano a quanto guadagna una persona media a Tijuana, spiegando ai ragazzini contrariati che se si fossero dati da fare un giorno avrebbero potuto averne una.

I luoghi formali nel commercio dello skateboard (numericamente marginali) a Tijuana hanno più la funzione di ‘showroom’, di luoghi in cui affinare il desiderio o in cui elaborare una pedagogia del risparmio e del merito, piuttosto che pragmatici luoghi di scambio e consumo. Sono luoghi di allenamento dei gusti, di aggiornamento subculturale; i cui prodotti vengono poi però consumati sempre al di fuori, attraverso canali i ‘informali’ ordinari. Per di più, un passo oltre le vetrine, quel negozio serviva nella pratica come magazzino e centro di smistamento di tavole dello stesso genere di quelle mosse da Hugo, a definitiva dimostrazione della commistione ubiqua tra circuiti di circolazione legittimi e illegittimi.

L’esistenza diffusa di questa infrastruttura sociale percepita come ‘legittima’ dalle persone porta a riconsiderare le basi materiali che creano un ‘comunanza’ tra i due lati della frontiera intorno alla cultura dello skateboard. Ricordo come nel capitolo

precedente, in un'intervista con il manager di una *maquila* di tavole, egli sosteneva che esistesse un'unica comunità intorno allo skateboarding, più forte della separazione imposta dalla frontiera, motivo per cui la delocalizzazione della sua fabbrica a Tijuana non aveva incontrato forti motivi d'inciampo. Dal suo punto di vista, la comunanza derivava dalla diffusione storica dello skateboard tra California e Baja California, dai frequenti viaggi di surfers e skaters californiani a sud, dall'abitudine a vedere persone sulla tavola da skate e di conseguenza dall'avere anche una vaga idea dell'esistenza di quello strumento. Se ciò è in parte vero, osservando la circolazione della cultura materiale dello skateboard a Sud e ascoltando i racconti di vecchi veterani, sembra che la globalizzazione di questa cultura abbia avuto una radice strettamente 'popolare' nei termini materiali descritti sopra piuttosto che essere una pura cultura astratta in libera fluttuazione tra le Americhe.

Sicuramente si registrano nella storia eventi che hanno impresso nomi, volti e storie famose dello skateboarding nell'immaginario popolare locale: la costruzione di una mega-rampa nel Torero di Playas de Tijuana per girare video della pop-star dello skate Tony Hawk vestito da torero (Mosberg 1998), il recente annuncio di Danny Way che avrebbe saltato il muro di confine con lo skateboard in affronto a Trump⁴¹, o la costruzione di skatepark come *La Skapista*. Tuttavia, l'abitudine a vivere in un contesto in cui una pratica come lo skateboard esiste e si rende quotidianamente visibile e si iscrive dei desideri dei giovani, dipende in misura determinante proprio dall'intreccio materiale tra "infrastrutture sociali" e "burocratiche" che alla frontiera hanno messo in circolazione gli oggetti necessari per la pratica e per la diffusione dei relativi simboli. Se, come successe a me appena arrivato a Tijuana, si può rimanere sorpresi della quantità di giovani che sfrecciano in skateboard per le vie del centro, se in luoghi remoti c'è chi sceglie di combattere la noia facendo skateboard per la facilità di reperire le tavole, se anche l'occhio di un 'profano' si abitua a considerare quella pratica come 'comune' è senz'altro grazie a queste infrastrutture e non tanto grazie a una generica cultura astratta del surf e dello skate.

Una globalizzazione pragmatica e pratica dello skateboarding a Tijuana è dunque il risultato di condizioni geografiche (la posizione di frontiera con la California), di

⁴¹ <https://doseskateboarding.com/articles/danny-way-wants-to-jump-the-trump-wall> consultato l'ultima volta il 21/08/2024

condizioni politico-economiche neoliberali (l'innesto delle infrastrutture burocratiche dell'industria) e del lavoro, lento ma costante, di soggetti 'illegittimi' come Hugo e moltissimi altri che inventano quotidianamente reti sempre nuove per erigere un'infrastruttura sociale che combina i primi due livelli con le esigenze e le forme di scambio tipiche locali.

Attori "illeciti" come Hugo – come definiti da una letteratura conservatrice sulla globalizzazione (Naím 2005) – sono narrati come i fantasmi del crimine organizzato, o nel migliore dei casi come i suoi complici meno colpevoli: "uno spettro che atterrisce la globalizzazione" e che prolifera "in regioni fuori dalla legge, o anarchiche dentro certi paesi, come le aree montagnose di Corcega e gli stati messicani della frontiera con gli Stati Uniti" (Ibid.: 263). Qui, in una versione riduzionista e morale della "mano invisibile" smithiana, la globalizzazione 'giusta' è una forza autosufficiente, impersonale e perfettamente autoregolata dalla burocrazia transnazionale, impermeabile alle azioni e ai desideri delle persone in carne e ossa. La dicotomia verticale lecito/illecito – variante del più classico legale/illegale – fanno parte di una grammatica che avanza per "alternativa infernali" (Stengers e Pignarre 2017) che creano l'artificiale coerenza con cui il capitalismo si presenta nei discorsi che ci circondano. Uso volutamente la prima persona plurale perché è così che si presenta a *noi* osservatori, "certamente non ai lavoratori sovrasfruttati delle *maquiladoras*, alle donne e ai bambini del Sud che fabbricano in serie quello che noi, nel Nord, possiamo comprare" (Ibid.: 61). Infatti, le sofisticate interpretazioni della globalizzazione formulate da esegeti critici del neoliberismo riproducono spesso le medesime categorie dicotomiche ed etnocentriche (Ribeiro 2012). È sufficiente gettare lo sguardo all'esperienza banale di Hugo per percepire l'artificiosità e la fragilità di tali dicotomie, la differenza di significato che assumono nelle vite delle persone reali e i conseguenti sforzi per inventare soluzioni 'terze' a tali "alternative infernali": esclusione del Messico dalla cultura popolare del Nord o criminalità, denaro o famiglia, lavoro o cultura ecc.

Proprio da queste antinomie che dipingono una realtà burocratica e autoriferita, sorge un'ultima considerazione rispetto al caso di Hugo. La coppia legale-illegale dell'ideologia di mercato neoliberale si riflette e si distorce in forme articolate nella quotidianità di chi è coinvolto nella cultura dello skate a Tijuana, nel valore che attribuisce alle tavole e nel lavoro di costruzione di infrastrutture sociali per metterle

in circolazione. Hugo è un esempio di quest'ultimo caso. L'infrastruttura sociale che ha creato da qualche anno è l'esito di un lungo, calibrato e precario processo all'insegna dell'arte di arrangiarsi intorno alla passione di tutta la sua vita. Ho già elencato i vari 'lavori' che Hugo ha tentato di percorrere per sopravvivere con lo skateboard a Tijuana. Aver messo su famiglia, però, gli ha imposto di costruire una struttura più affidabile – seppur rischiosa e senza garanzie – per non rinunciare allo skate ma non vivere da *vago* [vagabondo] come vorrebbe lo stereotipo comune sugli skaters⁴². Per molti soggetti della sua infrastruttura però – proprio perché 'sociale' – tavole da skateboard *internacionales* (statunitensi), denaro sporco e stupefacenti sono solo alcune delle merci che a pari livello transitano per la frontiera. Hugo si è trovato così immerso in quella “zona di contatto [fisica e simbolica] dove l'arte di arrangiarsi lambisce il crimine organizzato” (Pine 2015: 12). Hugo insiste a più riprese che muoversi in questo giro è un'impresa complessa, che richiede astuzia e destrezza. Proprio il pragmatismo creativo che deve reinventare ogni giorno tra autodeterminazione e fuga dalla precarietà descrive l'arte di arrangiarsi messa in atto da Hugo. Il “desiderio di autodeterminazione” per Hugo, è sì mosso dal creare “per sé stesso e per la propria famiglia [...] una vita di certezza e spianare la strada a qualcosa di meglio” (Ibid.: 11) ma anche dal lavorare per una cultura a cui si sente di appartenere, che vorrebbe riprodurre e democratizzare. Il conflitto, le paure che pullulano nella zona di contatto come “campo di potenzialità” (Ibid.: 12), sono spesso espresse nella contrapposizione tra affettività non misurabili e aritmetiche del guadagno monetario. Nella faticosa opera di costruzione della sua infrastruttura autonoma, Hugo è molto più afflitto e occupato dalla mediazione tra questi due ordini che tra quelli del cosiddetto 'formale' e 'informale'. Inventare una sintesi tra industria formale dello skateboarding (le *maquilas*) e infrastruttura informale, o tra quest'ultima e l'infrastruttura burocratica del confine, è un lavoro già fatto per Hugo; mentre rimane il fulcro delle preoccupazioni, delle inchieste e dell'inspiegabile dei sostenitori del 'realismo' dicotomico neoliberale.

⁴² Dopo la nostra prima intervista, quando dovevo andare a prendere un autobus per Ensenada, Hugo insistette per accompagnarmi in macchina alla fermata per tutelarmi. Allo scendere di macchina mi disse “sì meglio così, qui appena un poliziotto ti vede con uno skateboard sottobraccio pensa che *andas de vago* e ti fermano. Matematico, continua a succedere sempre anche a me, e guardami, ti sembro un *vago*?” (Diario di campo, 12/02/2023)

Hugo, dimostra con tranquillità che questa sintesi tra antinomie già esiste, è tutt'intorno a noi: lo conferma ogni volta che ripete che non esistono '*maquilas gabachas*' o che non ci sono leggi, ma persone. Nella sua vita reale, quotidiana, l'artificiosa dicotomia neoliberale non lo tange, perché materialmente essa non esiste nella "zona di contatto" che si estende per tutta Tijuana. Ciò che invece esiste, che è al centro delle sue preoccupazioni, è la negoziazione di una propria versione di lecito e illecito dentro la stessa zona, ovvero stabilire per la propria autodeterminazione e per i propri valori sociali cosa sia tollerabile e cosa eccessivo in questa zona di potenzialità e rischio. Tollerabile ed eccessivo, autodeterminazione e profitto, affetti e denaro, sono alcuni degli estremi di un continuum in cui Hugo costruisce soluzioni per lui, per i propri cari e per la propria cultura giorno per giorno. Questo continuum si dà in uno spazio, in una frontiera, che è *già* una sintesi tra formale e informale, tra legale e illegale, tra Messico e USA. Tutto ciò che nelle parole di Hugo fa coincidere questo spazio con l'idea di "zona di contatto" – così come la legittimità sociale diffusa intorno alle infrastrutture della circolazione illegittima (Dent 2012; Ribeiro 2012) – sono prove che non c'è alcuna ragione di interrogarsi sul perché, sul come, dove e quando formale e informale si incontrino perché questo incontro, questo contatto, già esiste ed è la trama quotidiana in cui ognuno si muove improvvisando la propria vita di frontiera.

Sotto questa lente, la frontiera mantiene le sue proprietà di separazione fisica così come la sua porosità (entrambi *topoi* negli studi). Tuttavia, anche l'idea di 'poroso' – metafora di tante breccie in una supposta normalità 'formale' – è scivolosa. La frontiera, nell'esperienza di Hugo e di tutti gli skaters che si 'arrangiano' maneggiando tavole da skateboard dentro e intorno a Tijuana, è un campo di potenzialità, di grandi fortune e di grandi rischi, popolata da oggetti 'duri' ed effimeri, da cultura e denaro, da affetti familiari e morte. Queste sono le categoria – semmai dovessimo individuarne alcune – che preoccupano i giovani e meno giovani skaters di Tijuana quando sorridono con ironia alle domande sul 'come sia possibile' la stessa quotidianità delle loro vite, la sintesi 'formale-informale, legge-crimine, lecito-illecito'.

5.3. *L'arte di arrangiarsi con le tavole de contrabando*

La storia di Hugo non è affatto unica ma, in un certo senso, ha dell'eccezionale. Come lui, molti altri si dedicano a *brincar mercancía bajito del agua* a Tijuana, anche nella scena dello skateboard, sebbene lui sia visto come il più esperto e affidabile nella scena. È chiaro però che, nel complesso dello skateboard tijuanense, soggetti con il ruolo, le competenze e l'esperienza di Hugo siano la minoranza, principalmente per due motivi. In primis perché lo skateboard a Tijuana è praticato per la maggioranza da giovani la cui età media sfiora i vent'anni. Di conseguenza, perché è molto raro che ragazzi di quell'età – se non nati negli Stati Uniti o appartenenti a una famiglia attenta ed economicamente agiata – possano contare su un visto per attraversare la frontiera.

La maggior parte dei giovani con cui ho condiviso la mia permanenza – come Tio Paky, già citato nel capitolo precedente – si guadagnano da vivere attraverso lo scambio di tavole da skate *all'interno* di Tijuana o nelle sue immediate pertinenze. In questo paragrafo riporto quindi il discorso su soggetti giovani e su movimenti entro i confini della città.

Quando si parla di 'arte dell'arrangiarsi' con lo skateboard a Tijuana si possono intendere molti usi delle tavole da skateboard. In generale, si ha sempre a che fare con ragazzi giovani che fanno skate da più o meno tempo: alcuni per scelta, altri vi sono finiti vivendo per strada e affiancandosi ad altri skaters, alternando tra skateboard, graffiti, improvvisazioni di musica rap etc. Lo skateboard può quindi essere uno *mezzo* – momentaneo o definitivo – per arrangiarsi nelle mille possibilità e ostacoli urbani di frontiera, può essere il *fine* dell'arrangiarsi o, spesso, una combinazione contestuale dei due. Offro alcuni esempi per chiarire di cosa parlo.

Silver aveva 22 anni quando ci siamo conosciuti. Tijuanense, tecnicamente non molto esperto, aveva iniziato a fare nel 2016 perché frequentava lo skatepark del Boulevard 2000 dove si radunavano i coetanei. Non è mai stato interessato allo skateboard in quanto tale, molto di più alla comunità che si agglutinava intorno ai suoi spazi. In quel periodo, Silver viveva nella casa del padre, che manteneva procurandosi da vivere autonomamente. Lo skateboard era il mezzo di trasporto con cui ogni mattina alle quattro andava a *la línea* a vendere *artesanía chafa* [artigianato fasullo] alle auto in coda per attraversare, come molti altri giovani coetanei e come raccontato nel pregevole documentario di Mael Vizcarra (2019).



Figura 7. Silver a *la linea* vendendo coperte ‘tradizionali’ con i loghi delle squadre di football americano. Su gentile concessione di Silvestre Ramírez.

“Si ocupas artesanía, nunca la compres por allá... esta bien chafón y cara”
(Intervista, Tijuana, 28/05/2023) mi consiglia Silver. Nel frattempo, però, vivendo letteralmente allo skatepark della colonia cominciò a bere – *puro tequila, nunca me*

gustò la cerveza – e ad assumere LSD con i coetanei fino a sviluppare una sorta di dipendenza. Iniziò così insieme agli altri a vendere acidi nella zona per finanziare il proprio consumo, acidi acquistati da *un narquillo* [uno spacciatore di basso rango] locale più grande di loro. A volte però gli affari non andavano bene, e Silver non era in grado di ripagare le dosi prese a credito. Se le prime due volte la cosa si risolse personalmente– *cuando me torció* [quando venne ‘punito’] – la terza volta si avvicinò allo skatepark una “*troka con cristales polarizados, sin placa. Y ya sabes en Tijuana quien es cuando miras un carro así*”; Silver si nascose in fretta, prima che dal pickup aprissero il fuoco su un suo amico – 14 anni – che non aveva avuto la stessa prontezza. Silver si gettò subito in soccorso, chiamò un’ambulanza ma dovette scappare prima dell’arrivo per non essere indagato nel fatto di sangue, il ragazzo morì poco dopo in ospedale.

Dopo il tragico episodio Silver decise di fondare la sua attuale crew di skate ‘Sport Friends’, un gruppo legato a una parrocchia locale sull’esempio dei movimenti di skateboarders cristiani che dagli Stati Uniti vengono anche in Messico a fare proseliti⁴³. La crew si dedica a promuovere uno stile di vita sano e consapevole tra i giovani skaters di varie Colonias e raccoglie fondi producendo e vendendo magliette, organizzando eventi, nonché stampando le proprie grafiche su tavole *de contrabando* da rivendere nella scena. Silver – convivendo con traumi non così eccezionali a Tijuana – è passato quindi da usare lo skateboard come strumento per arrangiarsi

⁴³ A Tijuana ho avuto più volte occasione di imbattermi in movimenti di skateboarders cristiani. La prima fu con il movimento internazionale, con sede a Los Angeles, ‘Whosevers’ che organizzò una competizione nello skatepark La Bandera in cui si alternava skateboard, intrattenimento e preghiere in cui rilanciare il valore di Gesù come *uno di noi, un vero skater, un vero punk*, tra i giovani di strada. Altre volte, come nel caso di Sport Friends, si trattava di movimenti locali, magari in contatto con enti caritatevoli statunitensi. Il tratto comune di queste articolate organizzazioni è un passato (per i fondatori e alcuni giovanissimi membri) di dipendenza e di estremi episodi di violenza. I movimenti propongono così di riabilitare una figura ‘sana’ dello skateboarder tra i giovani dei quartieri più marginali, una figura emancipata dall’immaginario ribelle, eccessivo, sregolato classico e attenta invece alla salute, all’allenamento costante, all’astinenza da sostanze, alcol e cattive frequentazioni, nonché dalla coltivazione di una spiritualità annessa offerta come cornice discorsiva e pratica per dare coerenza a queste prassi. L’esistenza di questi movimenti è piuttosto anomala nel mondo dello skateboarding, dove forme di spiritualità secolari (O’Connor 2020) sono diffuse ma mai organizzate istituzionalmente seguendo chiese o religioni istituite. La presenza a Tijuana, e in Messico, di una grande varietà di movimenti cristiani (evangelici, cattolici, mormoni etc.), l’elevato tasso di violenza che incide soprattutto sui giovani senza risorse e lo skateboarding come pratica diffusa, popolare e accessibile, sono i tre assi che si incontrano in questi movimenti. Tuttavia, i tempi della ricerca non mi hanno permesso di dedicare uno spazio all’indagine di tale interessante fenomeno nella forma approfondita necessaria per una tesi scientifica. I riferimenti che emergono di tanto in tanto a questi gruppi – come nel caso di Silver – sono frutto di conversazioni, interviste e frequentazioni saltuarie che ho condotto con i membri di questi movimenti, scaturite da altri temi d’osservazione (in questo caso l’arrangiarsi con le tavole) senza mai porre al centro il nesso tra skateboarding religione e violenza (talvolta in parte quello skateboarding-spiritualità). Questa, a mio avviso, rimane una delle piste più interessanti che un percorso di ricerca su gioventù marginale, spiritualità e cultura popolare potrebbe indagare alla frontiera.

(vendendo *artesanía* alla frontiera) ad arrangiarsi con le tavole *de contrabando* per riprodurre una certa cultura dello skateboard, una comunità etica che allontani i propri simili dai rischi e dagli errori che hanno avvelenato la sua vita.

Il caso di Silver è degno di nota per il trauma alla base del suo passaggio dallo skateboard come strumento dell'arrangiarsi allo skateboard come comunità spirituale da rinnovare. Tuttavia, anche in altri casi che escludono traumi e spiritualità i due piani (skateboard come mezzo, skateboard come fine) si intersecano.

Il già citato Tio Paky è un esempio. Lavora come meccanico di camion a chiamata ma, da quando è nata sua figlia, grazie a un contatto molto affidabile in una *maquila* si guadagna un'entrata extra rivendendo tavole *lisas* e tavole *internacionales* su internet o fisicamente a colleghi locali. Tio Paky si muove per tutta Tijuana in skateboard, recuperando e vendendo tavole da skate. Mi spiega che il suo lavoro non sarebbe pensabile altrove, per esempio nel centro del paese, dove una tavola *internacional* che lui rivende a 300 pesos si aggira sui 1500. Così, dice, qui ognuno cerca una maniera di *beneficiarse* della vicinanza con gli USA, della presenza delle *maquilas* e del traffico di denaro che essa comporta.

Andrea: Fijate, pues, la última cosa. Si tú, entonces, tienes que pensar en la presencia de las maquilas aquí en México. ¿Cuál sería tu primer pensamiento?

Tio Paky: Pues, definitivamente se les saca su provecho, ¿no? es una ciudad en la que viene mucha gente a trabajar para acá debido al tanto trabajo que hay, ¿no? Entonces pues no puedo culparlas [le maquilas], ¿no? O sea, quien trabaja ahí pues le saca provecho, como yo... No sé si lo disfrute o no, pero pues de ahí mucha gente está viviendo [...] mucha gente gana más en esa maquila que en su estado, allá en el sur [...] Uno decide qué hacer y entiende las cosas como son. Pues ahí, definitivamente no es como que el trabajo ideal, yo pienso que a lo mejor ni siquiera deberíamos de trabajar... (Intervista, Tijuana, 31/05/2023)

Tio Paky ha abbandonato i sogni di diventare un professionista intorno ai 14 anni, ma ha sempre continuato a frequentare i suoi amici skaters che conosce dai tempi delle scuole medie. Allo stesso modo, il desiderio di condurre una vita di non-lavoro (in linea con i discorsi più radicali e contro-culturali intorno al surf e allo skate [Lawler e Roberts 2024]) come a quei tempi non lo abbandona, ed è anche tramite il suo lavoro informale che improvvisa una soluzione per tirare avanti nella vita senza

abbandonare né la tavola né abbandonarsi solo al lavoro salariato, per prendersi cura di sé, della figlia e dei suoi *homies*⁴⁴ [fratelli]. Tutto “*Tiene que ver con el contexto local. [...] es como mi pretexto para seguir en proyectos y seguir patinando, hacer comunidad [...] más enfocado en la colaboración no en la competencia*”. Il fatto di poter anche fornire tramite il lavoro informale le tavole per lo sviluppo della sua crew

El hecho que todos somos del mismo barrio, que venimos de la calle, nos gusta el skate machín [assai], no tanto patinar.... pues yo creo que desde el principio uno siempre trae esta idea no? A todos les pasó de querer despegar a una marca o algo así. Y poco a poco, como que sí, se fue armando: un compita que dijo ‘si mira, encontré un pulpo [macchina a braccia meccaniche mobili per fare serigrafia]’ uno dibujaba, yo que consigo tablitas. Y empezaron a salir ideas, y ahorita ya andamos agarrando viada [stiamo prendendo il ritmo]. Traemos ideas, queremos hacer videos, camisetas, tablas por supuesto. (Continuazione intervista precedente)

Allo stesso tempo però – come anticipa – non si tratta di *competencia*, ossia di imporsi su altri in forma concorrenzial-territoriale, ma di *colaboración* perchè è proprio la competizione che “*Nos frena, porque la neta aquí en Tijuana hay talento, nomás falta juntarlo. [...] porque yo le quiero mucho a Tijuana, y es cierto que algo va a pasar aquí, que va a crecer mucho en el próximo tiempo, ya está pasando algo en la cultura*”.

Nel frattempo, ci raggiunge anche Kevin, membro della stessa crew e addetto a procurarsi vestiti usati su cui stampare i simboli del gruppo per farli diventare le ‘divise’ dei propri compagni. Questo perché Kevin sin da piccolo vendeva nei *sobre ruedas* la merce che il padre importava dagli USA. Anche lui sostiene che Tijuana – per la convivenza di culture, la vicinanza agli USA, la ‘durezza’ a cui ti abitui le sue architetture *roñosas* – produrrà qualcosa di buono in poco tempo, un qualcosa

⁴⁴ In una frase che mi rimase impressa in mente poco prima del mio ritorno definitivo in Italia, Tio Paky – saputo che avevo appena dato un seminario alla UABC di Mexicali sulla mia ricerca – mi invitava a fare lo stesso a Tijuana, ma in un luogo della scena skate locale (tornerò su quel momento di restituzione nel prossimo paragrafo). Severo mi disse: “*Cualquier cosa hagas, hazlo pa’ ti mismo pero más bien hazlo pa’ los homies. Yo siempre lo pienso así*”. Tio Paky non faceva altro che invitarmi – o meglio, a spiegarmi – che sarebbe stato per lo meno ‘doveroso’ condividere la stessa filosofia della gente con cui avevo fatto ricerca fino a quel momento, gente come lui che, dal suo punto di vista, se fa qualcosa lo fa sempre per sé ma anche per gli altri *homies*.

che va appoggiato di fronte al “*mundo más comercial*” dello skateboard statunitense. Per rimanere un ingranaggio positivo di quella comunità Tio Paky utilizza le tavole *de contrabando* che maneggia per lavoro non solo come fonte di rendita personale, come base per la produzione culturale della sua crew, ma anche a sua detta per appoggiare la cultura cittadina, per compiere il dovere di chi, raggiunta una certa età (25 anni), è chiamato a prendersi cura dei più piccoli della propria comunità di pratiche.

Yo siempre trato, si encuentro un morrillo [ragazzino] en la calle con una tabla deshecha, de apoyarlo con una tablita, [...] entonces se la regalo, porque me acuerdo de mí, de cuando estaba morro también, me acuerdo de que a mí nunca me patrocinó nadie, a mí siempre me patrocinó la calle: un gringo que me aventaba una tabla de su troka, algún compita [comapagno] más grande. Ahorita me toca hacer lo mismo... (Continuazione intervista precedente).

Infine, Tio Paky sin dall’inizio dell’intervista, non nasconde che il lavoro con le tavole serva a procurarsi un’entrata extra. Il lavoro come meccanico di camion non gli va a genio, sognerebbe di ‘non lavorare’ scambiando tavole *de contrabando* ma non è possibile, e per di più il contatto intimo con i camionisti gli è molto utile perché è anche grazie a loro (esperti nel movimento di merci) che raggiunge stock di tavole in uscita dalle *maquilas*. Tuttavia, l’entrata extra che si procura con le tavole la spende per dare il meglio a sua figlia e per togliersi qualche sfizio di consumo, il più costoso dei quali è comprare ogni tanto dei LEGO da collezione che vendono solo nel *downtown*, zona che non ha mai potuto frequentare da giovane per la distanza della sua Colonia, i prezzi inaccessibili e i pregiudizi verso i giovani delle periferie.

Tio Paky (e Kevin, che gli fa eco) fornisce un quadro piuttosto confusionario dei significati che trova nel suo ‘arrangiarsi’ con le tavole da skate nel mercato informale. I valori di cui mi parla e che mi ripeterà spesso in altre occasioni sembrano muoversi a ugual titolo tra riproduzione e spirito imprenditoriale applicato alla propria crew o *marca*, rilancio del valore culturale della città, doveri familiari, doveri verso una comunità di pratiche (soprattutto verso i più giovani) e consumo edonistico. Mi sono a lungo interrogato se esistesse un termine nel linguaggio comune – formale o informale – in grado di sintetizzare significati tanto diversi e concomitanti. Forse no,

tant'è che lo stesso Tio Paky non sa come parlare del suo 'arrangiarsi': se usare la parola lavoro, *apoyo*, *ganancia*, *echar ganas*, (tutti termini che usa come sinonimi durante le nostre conversazioni). Però, proprio da questa eterogeneità, sembrano emergere dei tratti comuni che intersecano la sua esperienza, quella di Hugo e quella dei giovani che praticano una simile 'arte dell'arrangiarsi' con gli scarti che trovano nei *sobre ruedas*, rivendono, scambiano o donano per la città (Cap. 6).

In primo luogo, come nel caso di Hugo, Tio Paky e Kevin sembrano muoversi in una sottile tensione tra abitudini allo scambio informale locale e skateboarding come finestra per un rilancio personale e collettivo di queste economie 'tradizionali'. Ho accennato in questo e nei precedenti capitoli come il commercio informale a Tijuana – quello basato su “infrastrutture sociali” (Sandoval 2012) create dal basso – sia percepito e raccontato come un modello economico e relazionale profondamente locale, tipico del Messico e della frontiera.

La 'tipicità' dell'informale sul lato sud del confine è sia un fatto di discorsi, rappresentazioni e stereotipi – inserito nella più antica “leyenda negra” (Berumen 2011) con cui Tijuana è sempre stata descritta dal Nord – sia un fatto di effettive esperienze, abitudini, usanze e relazioni ordinarie in cui si sviluppano le vite dei miei partecipanti. Kevin, come prima di lui Hugo, ne è un esempio. Entrambi sono cresciuti lavorando come commercianti o venditori nel mercato della *fayuca* ereditando (dal padre il primo, dalla nonna il secondo) le conoscenze e le tecniche del mestiere. Entrambi non si sarebbero più dedicati a quel mondo, non vi avrebbero visto una possibilità di vita interessante se lo skateboard non avesse attraversato le loro strade. Entrambi hanno cercato nell'arco di diversi anni di 'aggiornare' e fare proprio il sapere informale ereditato per realizzare un progetto tra l'imprenditoriale e il culturale legato allo skateboard. Hugo con le tavole della sua marca, con cui cerca di farsi un nome spedendole ad amici, negozi e distributori del centro-sud. Tio Paky e Kevin cercano di fare lo stesso con la loro crew (o 'marca'), sfruttando il mestiere che il padre ha trasmesso a Kevin e le relazioni che Tio Paky intercetta con i camionisti per rilanciare il loro nome, quello del barrio e di Tijuana.

A ben vedere, la stessa usanza di chiamare 'marca' qualsiasi progetto o intervento materiale sugli skateboard (da disegni fatti a mano ai margini degli skatepark a re-importazioni massicce da nord) è un segno della pervasività delle fantasie imprenditoriali tra i giovani skaters tijuanensi. Prima ancora di riconoscersi secondo

termini usuali quali crew, collettivo o gruppo, ogni giovane che ho incontrato e che interviene su una tavola da skateboard inventandosi un nome per sé o per i propri amici racconta il proprio progetto come una ‘marca’ e ripete che il sogno di qualsiasi skater, in fondo, sia crearne una.

Credo che proprio nell’imprenditorialità risieda l’incontro tra informalità risorsa economica locale e skateboard come rimando alla cultura popolare statunitense. Da una parte l’imprenditorialità deriva nell’informalità i mezzi per poter tendere verso il mondo culturale che rappresenta lo skateboard. Dall’altra parte, attraverso l’imprenditorialità – la sua immagine desiderabile e la sua messa in pratica dal basso – lo skateboard si accorda alle forme di scambio locali, riempiendole di contenuti ‘nuovi’ e ‘giovani’.

L’imprenditorialità, nel contesto dell’immobilità e del tradimento delle promesse di sviluppo della frontiera degli ultimi trent’anni, è sia il modo per ‘addomesticare’ localmente una pratica che richiama la cultura popolare statunitense, sia per rilanciare forme ‘locali’ di scambio e commercio che rispondano alle proprie fantasie globali di giovani della frontiera. La prima dinamica è forse più chiara, perché alla base delle discussioni affrontate nei capitoli precedenti. Se è vero che “la nuova era del globalismo potrebbe essere vista come quella in cui la fabbricazione mondiale del desiderio, della promessa di una possibilità infinita, incontra l’impossibilità derivata dalla crescente disparità della ricchezza”, è evidente come gli skaters già incontrati nel corso della ricerca (e quelli che seguiranno) siano come “molti giovani imprenditori, cresciuti in culture merceologiche avanzate [che] hanno trovato modi propri” (Comaroff e Comaroff 2006, 6) per rendere praticabile il loro desiderio di cultura popolare del Nord. Le forme di scambio locali, le infrastrutture sociali create dal basso all’ombra delle infrastrutture burocratiche, sono le reti sociali concrete con cui addomesticare e accedere al desiderio globale rappresentato dallo skateboarding.

La relazione è però biunivoca. Non solo le forme di scambio locali offrono modelli d’imprenditorialità familiari con cui partecipare alla cultura popolare del Nord e ‘farla propria’, ma questa a sua volta ispira un senso d’imprenditorialità globale, dinamico e potenziale tale da ‘rimodernare’ le forme di scambio informali ereditate da generazioni alla frontiera.

Ho già accennato a come lo skateboard nasca nel boom della società dei consumi statunitense e si sviluppi in simbiosi con essa. Inoltre, in quanto attività sportiva non-

istituzionale (fino a pochi anni fa), essa è sempre dipesa strettamente dal sostegno di enti privati, firme commerciali, sponsor etc. L'immagine desiderabile, vincente, dello skateboarder è quella di un giovane talentuoso che conduce una vita agiata finanziato da sponsor, marchi sportivi (prima di nicchia, ora multinazionali come Nike, Adidas, Converse etc.) e che, affermata la carriera sportiva, diventa lui stesso un imprenditore, produttore o designer di articoli per lo skateboard o per la moda (Snyder 2017). Quest'immagine non è opposta al velo d'illegalità che rende lo skateboard una "mainstreamed counterculture" (Glenney, Bjorke e Buchetti 2024) ma la completa. Lo skater visto quindi come un imprenditore fai-da-te a metà tra il perfetto soggetto neoliberale e il ragazzo (quasi sempre maschio) che dalla strada è arrivato alle stelle, un'immagine di allettante immedesimazione per chiunque si senta di 'partire da zero' (Dugan Nichols 2020). L'archetipo dello skateboarder per cui – secondo i miei informatori – il desiderio più recondito è "creare una marca", si discosta da altre figure più 'anonime' in simili subculture di strada (si pensi al writer di graffiti, che quando si avventura nel mondo dell'arte lo fa giocando la segretezza della sua figura e la distanza dal mercato mainstream) e somiglia più a quella del cantante rap incarnante il "sovrano persona (in genere uomo)" che dal nulla costruisce un mondo di sicurezza "per sé stesso o per la propria famiglia (reale o potenziale), una vita di certezze, e spiana la strada verso qualcosa di meglio" (Pine 2015, 11; per un esempio dal Sud tra soggetti giovani si veda Weiss 2009).

Non a caso, i pochi che ce la fanno, che riescono a costruire delle certezze per sé, per la propria famiglia, nonché a 'piazze Tijuana sulla mappa' commerciando tavole, ottengono un profondo rispetto nella scena locale e vengono descritti proprio secondo i caratteri più classici del "sovrano-persona". Una sera chiacchierando nel vicolo, Ramón tesse le lodi di un amico, suo coetaneo, che era partito scambiando tavole per strada e che adesso – sposando una visione imprenditoriale e sportiva dello skateboard – ha raggiunto importanti successi con la sua marca di tavole 'Border Skateboards', portando sulla scena latino-americana il nome della:

Io lo rispetto, quando devo organizzare un evento è sempre la prima persona che chiamo, perché il suo nome deve esserci. Non importa se lo fa in una maniera che non mi piace, ma *ese vato* è un gran padre di famiglia, tutto quello che fa da quando si alza a quando va a dormire lo fa per i figli e la moglie, e lo fa con lo skate. E devi essere

un gran *chambeador* per arrivare a questi risultati. (Appunti sul diario di campo, Tijuana, 27/01/2023).

L'aura di cultura popolare statunitense che circonda lo skateboard stereotipizza gli skaters come giovani al passo con i tempi del consumo e della moda che fanno un uso del tempo e del divertimento sia monetizzabile che ozioso. Tutti tratti che, trasportati nell'immaginario dei giovani tijuansen, contagiano di 'modernità giovanile' le forme di scambio locali praticate da generazioni.

Le opportunità che offre il mercato informale, la *fayuca*, i *sobre ruedas*, non sono intrinsecamente attraenti per i giovani partecipanti alla mia ricerca, così come non lo sono per soggetti più adulti come Hugo quando mi spiega che, nonostante sia eternamente grato all'apprendistato con la nonna, se dovesse passare la vita a importare e rivendere soprammobili o articoli di elettronica si cercherebbe rapidamente un altro lavoro. Lo stesso succede con Kevin e gli altri giovani (cap. 6.6.) che nel fare i *sobre ruedas*, nel vendere merce per strada o porta a porta vedono un valore proprio per il tipo di merce che inseriscono in quei circuiti e per l'immaginario (personale e comunitario) moderno che essa evoca. È in questo modo che le forme di scambio tipiche della frontiera diventano significative, meritevoli di essere percorse e foriere di possibilità per i giovani; ed è in questo senso che una cultura popolare California-centrica come lo skateboarding sta gradualmente cambiando i caratteri degli spazi del commercio informale a Tijuana: il genere di merci vendute, i volti dei venditori, degli acquirenti (più giovani), ma soprattutto i motivi per cui questi stessi soggetti si addentrano nel mondo dell'informalità per dar forma alle loro fantasie globali.

Un'imprenditorialità di base è disponibile e accessibile pressoché a tutti (seppur senza garanzie), così come è disponibile uno dei tanti lavori faticosi e malpagati che abbondano a Tijuana, ma gli oggetti dello skateboard offrono piuttosto la possibilità di attualizzare una forma d'imprenditorialità 'moderna', specifica della cultura popolare che si desidera e che si insegue, da cui altrimenti si sarebbe tagliati fuori secondo le barriere di cittadinanza ed etnia stabilite dal capitalismo di frontiera (Jankowski 1991). Non accontentandosi dell' 'imprenditorialità tradizionale' dei mercati informali ed essendo esclusi dall'arena dell' 'imprenditorialità istituzionale' dello skateboard, si portano i contenuti materiali della seconda nelle reti offerte dalla

prima. ‘Contaminare’ le forme tipiche dell’informalità con le tavole da skateboard permette così di accedere a un tipo di imprenditorialità autodeterminata, modellata secondo la propria cultura d’affezione, e proiettata verso un’altrove globale di cui si imitano i modelli (l’imperativo di creare una marca). Le tavole da skateboard hanno funzionato così come vettori per nuovi contenuti in contesti d’informalità ‘tradizionali’, mentre questi ultimi offrono le infrastrutture e le tecniche per sviluppare un’imprenditorialità ispirata dai modelli globali dello skateboarding.

Il fatto poi che questo tipo di imprenditorialità si narri spesso – soprattutto quando si parla di movimenti interni a Tijuana – in termini collettivi (attraverso termini quali ‘crew’, ‘scena’, ‘cultura’) è un tratto non secondario che richiama una vasta letteratura su gioventù e neoliberismo nel Sud globale.

Nel contesto dell’arrangiarsi quotidiano, le ‘crew’ – allo stesso modo delle gang giovanili statunitensi studiate da Jankowski (1991) – non fungono tanto da “sostituti simbolici per strutture sociali culturalmente accettate” (Bucholtz 2002: 533) quanto, a mio avviso, come strutture per mediare tra rischi d’individualismo proprio dell’idea neoliberale di imprenditorialità e il desiderio di dirigere quest’ultima a beneficio di una cultura popolare che viene costantemente riattualizzata a Tijuana.

Jeffrey e Dyson (2013) mettono in guardia dai pericoli “della celebrazione ideologica dell’imprenditorialità giovanile”, uno dei quali sarebbe trasmettere un’idea di autodeterminazione economica tale che “i giovani potrebbero diventare talmente impregnati dalle nozioni di successo individuale da minimizzare solidarietà comunitarie e idee di cittadinanza condivisa” (2). Secondo me, però, il rischio non è tanto il contagio dei giovani enfatizzando la *loro* imprenditorialità, quanto semmai riportare delle letture delle loro realtà che non prendano in considerazione i valori che sempre *loro* già infondono in quella stessa imprenditorialità. Cerco di spigarmi meglio. Agire la propria imprenditorialità attraverso l’aggregazione pragmatica che offre la ‘crew’, o in nome di una ‘scena’ concreta di soggetti verso i quali ci si sente in debito (cap 6.3.), è già un antidoto al rischio di Jeffrey e Dyson, ma dimostra anche qualcosa di più. Mostra che vanno *presi sul serio* i significati che infondono quella stessa imprenditorialità perché altrimenti il rischio (molto più grave secondo me) è di apporre una *nostra* visione normativa e neoliberale di imprenditorialità a mondi giovanili che si sforzano già di trovare delle alternative.

I giovani come Tio Paky e Kevin, infatti, trovano già, autonomamente, delle strategie per convivere con il pericolo di un'imprenditorialità solo neoliberale. Come ricercatori, non credo che sia sbagliato enfatizzare l'imprenditorialità (non credo che i miei informatori si facciano influenzare più di tanto da quello che sto scrivendo infatti) ma semmai bisogna stare attenti a che tipo d'imprenditorialità si enfatizza, per non far retrocedere il lavoro di mediazione tra profitto e cultura in cui loro si spendono quotidianamente. In fondo, “uno può sostenere che tutte le forme di privatizzazione, imprenditorialità e persino interesse personale siano ‘neoliberali’?” (Ganti 2014: 99). Una rischiosa postura che porterebbe a “precludere certi spazi di indagine e analisi, portando a una perdita di contingenza nelle nostre rappresentazioni della vita sociale, politica ed economica” (Ibid.: 99), oltre che a fare un torto alle persone con cui facciamo ricerca.

Nel mio caso, la ‘crew’ e la ‘scena’ sono due riferimenti concreti con cui nella pratica l'imprenditorialità dei giovani skaters viene modellata né secondo fini esclusivamente individuali né secondo una retorica filantropia comunitaria. La crew permette di muoversi nell'informalità perseguendo fini personali (guadagni, consumi edonistici, garanzie per la famiglia di sangue) e lavorando per o verso ‘la cultura’ dello skateboarding. È in questo senso la forma d'aggregazione intermedia tra il portare un contributo alla cultura popolare globale a cui si tende e il rispondere ai propri bisogni personali contingenti.

Tio Paky, lavorando con le tavole *de contrabando* ma avendo alle spalle una ‘crew’ con cui intrattiene scambi, può permettersi di usare le tavole per “servizi di base” (i bisogni della figlia), per i propri “*nice to haves*” (un modello costoso di LEGO, che puntualmente rivende quando i movimenti di tavole sono in calo e ha bisogno di soldi) (Thieme 2017, 3) e per appoggiare una comunità di pari, senza avvertire alcuna frizione tra i vari piani. Necessità materiali, consumo edonistico e contributo a ‘la cultura’ sono dunque intrecciati.

Infine, nella mediazione tra imprenditorialità personale e culturale che autorizza ‘la crew’ si sviluppa, secondo Tio Paky, anche una sottile negoziazione tra informalità e formalità.

Arrangiarsi attraverso la compravendita di tavole di contrabbando è ovviamente riconosciuta dai giovani tijuanensi come una tattica locale che rientra nell'informalità, seppur quest'ultima sia normalizzata e culturalmente accettata. Al

contrario, iniziare a derivare da quelle stesse tavole ‘una marca’ che porti l’immagine, il nome e la presenza di una ‘crew’, rimandando implicitamente a tutto quel mondo formale e popolare del nord in cui si situa lo skateboard ‘vincente’ e lo skater di successo. Ciò non significa che si voglia diventare degli imprenditori formali dello skateboard – riconoscendo di non averne le possibilità – ma che i modelli di riferimento siano quelli e che, quando si fantastica sull’eventualità di un improbabile successo, quello sia il quadro che si ha in mente.

Secondo Tio Paky, tuttavia, il segreto è rimanere nel mezzo tra questi due piani cosiddetti formale e informale:

Pienso que el mix está en punto intermedio, eso que te digo entre la formalidad y la informalidad. Yo pienso que es lo que la mayoría de la raza está haciendo aquí... porque les ponen sus huellas [alle tavole] y algunos lo valoran. Y yo pienso que se está haciendo bien porque le sacan provecho pero también apoyan a la cultura, levantan un morro, le regalan una tabla [...] Yo creo [que] el hacer un proyecto, una marca, es esto... no como una tienda, ni tampoco como algo solamente tuyo, aunque les saques feria para ti... [...] como que entre el informalismo y el formalismo, puede haber un punto intermedio en el que pues se encuentra algo chido, para ti, pero también para los demás” (Intervista, Tijuana, 31/05/2023).

“*Formal/formalismo*” sembra far coppia con guadagno personale, imprenditorialità di mercato, gioco secondo le regole istituzionali. Il paragone diretto è una *tienda* [negozio], gli stessi negozi che poco prima condannava perché inaccessibili per i giovani locali perché seguono gli standard del Nord. Al contrario “*informal/informalismo*” richiama un piano collettivo, un modo di arrangiarsi che offre la base materiale *para los demas* di fare skate e di *apoyar la cultura*. Improvvisare un progetto, una marca, una crew, attraverso lo scambio di tavole è una soluzione per rimanere in una sintesi autodeterminata tra tali estremi.

La prassi, ma soprattutto la coscienza, dietro i discorsi di Tio Paky e Kevin, mostra una profonda attenzione, consapevolezza e calibrazione delle proprie decisioni nello sconfinato panorama dell’arrangiarsi che offre loro Tijuana. Essere in grado di passare repentinamente da una forma all’altra (dal *formal* all’*informal*, dall’individuale al collettivo) a seconda del momento, dell’occasione e del soggetto che ci si trova davanti è una strategia di “zigzagging” (Jeffrey e Dyson 2013: 3) tra

le possibilità e i rischi che offre un contesto neoliberale e precario come Tijuana. Tale oscillazione che molti lavori ritrovano nell'esperienza di giovani imprenditori di strada del Sud del mondo (Jeffrey 2010; Langevang e Gough 2012; Jeffrey e Young 2012) e in Messico (De Vries 2002), può darsi sia tra le opportunità interne al cosiddetto mondo informale, sia più spesso nell'intercapedine sempre aperta tra *formalismo* e *informalismo*, come dice Tio Paky.

5.4. *Vivere in una comunità di piratas a Tijuana: lavoro, domesticità e autenticità attraverso le tavole*

Misi per la prima volta piede nel vicolo del downtown dove si trova il laboratorio 'Manos Sucias' il 30 settembre 2022, pochi giorni dopo il mio arrivo nel nuovo continente. Mi avevano menzionato di quel luogo nell'unico negozio di skate ufficiale del centro (quello che Tio Paky e gli altri vedono come una *tienda para quien no patina*), distante solo un paio di isolati, consigliandomi di non avvicinarmi troppo perché *ahí andan mal...* riferendosi all'abitudine di vivere alla meglio negli appartamenti adiacenti e di passare la gran parte della giornata in strada bevendo, fumando, facendo skate, graffiti e feste collettive.

Non evitai di disattendere il consiglio. Arrivai di fronte al laboratorio che, però, aveva le saracinesche abbassate mostrando l'intera facciata nera dell'edificio fatiscente. Ovviamente non esistevano orari di apertura o chiusura, tutto dipendeva dalla giornata, dalla disponibilità di tavole su cui lavorare e dal tempo a disposizione dei vari membri del collettivo. Mi feci però attrarre dalla rampa di cemento auto-costruita a metà del vicolo, proprio dove il selciato lascia il passo alla polvere che porta fino in fondo alla stradina. La rampa era piuttosto pulita ma in quel momento era il giaciglio mattutino di uno dei tanti *loquitos*⁴⁵ che pullulano nel downtown e qualcuno ci aveva parcheggiato un'auto nel mezzo.

⁴⁵ Termine di slang locale dall'apparente sapore dispregiativo per indicare la folla popolazione di senza-tetto, tossicodipendenti, neurodivergenti, abitanti delle strade in stato di ebrezza che popolano il centro di Tijuana. Il termine *loquitos* vezzeggia i comportamenti apparentemente 'folli' di questi soggetti ma l'uso che ho visto farne nel vicolo non corrisponde a tale stigma. In generale poi, si tratta di soggetti per la maggior parte con storie di deportazione dagli Stati Uniti (Del Monte 2023), vere e proprie "vite di scarto" (Bauman 2003) che finiscono nella 'pattumiera' di Tijuana senza una casa, un reddito e una rete di appoggio su cui contare aggiungendosi ai rifiuti che cingono le strade e il tristemente famoso Rio Tijuana (Martínez 2023).

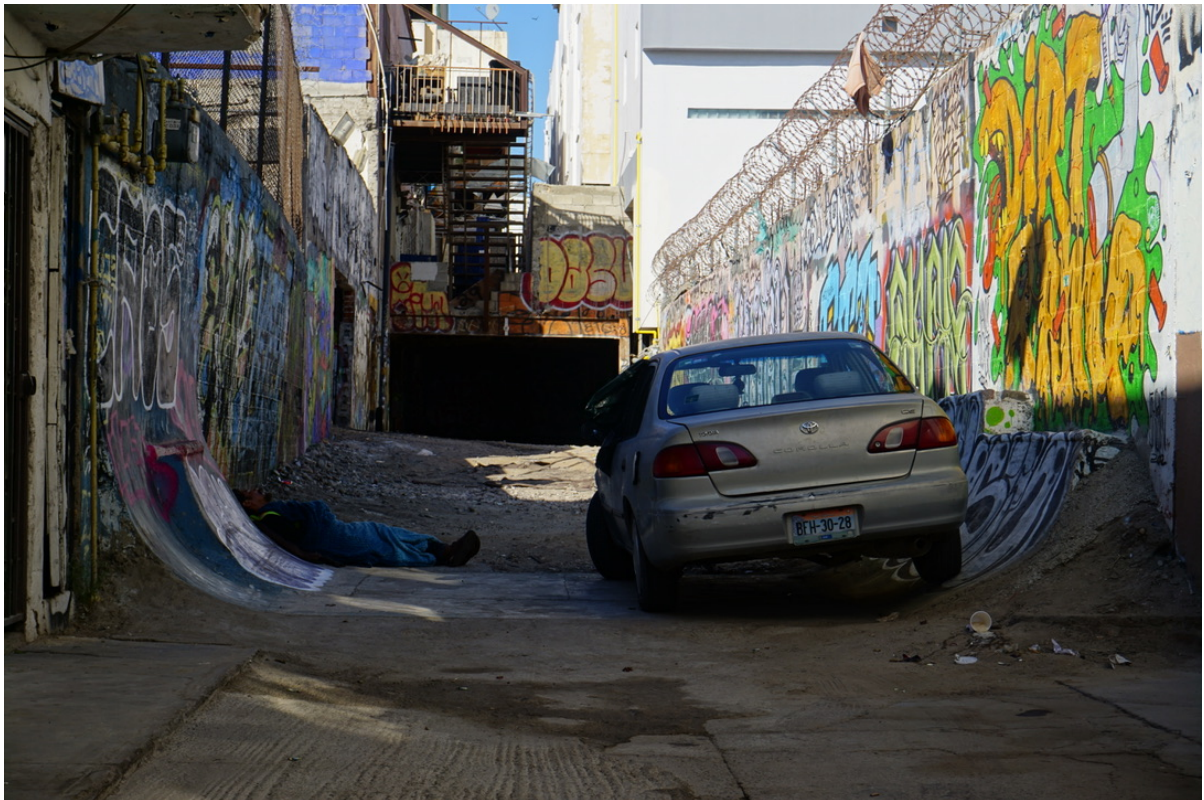


Figura 8. Il primo arrivo nel vicolo, 30 settembre 2022. Foto dell'autore.

Tornai dopo qualche giorno, questa volta di pomeriggio. Intravidi dall'altra parte della strada che le saracinesche erano aperte. Mi avvicinai non senza un po' di soggezione ed entrai. Le quattro persone presenti fecero davvero poco caso a me, continuando a chiacchierare fittamente in uno spanglish che ancora masticavo male, mentre mi guardavo intorno, mimando indifferenza e cercando di gettare lo sguardo sui pochi oggetti che riempivano il locale scuro e dal pavimento appiccicoso: un paio di tavole da skateboard esposte con i loghi del collettivo, altrettante poche magliette, un bancone con una vetrina rotta piena di strumenti da skateboard (ruote, cuscinetti, viti) usati, smontati o recuperati nei *sobre ruedas*, un *pulpo* (macchina meccanica a braccia ruotanti per serigrafia) in fondo alla stanza e poco altro. Quando l'anno successivo – dopo mesi di lento ma efficace inserimento nella comunità del vicolo – il mio amico Brian (skateboarder, writer, fotografo, socio di un riuscito brand di skateboard e professore di filosofia alla Norwich University) venne a trovarmi a Tijuana e lo accompagnai a Manos Sucias per presentarlo alla *raza* locale, la sera stessa in privato definì quel luogo “*actually the worst skateshop I've ever seen...*”

Those windows [vetrinette], almost empty. They'd have a great potential, why don't they exploit it?!?". Risponderò alla perplessità di Brian in questo capitolo e nel settimo.

Sentivo che, nonostante nessuno mi rivolgesse la parola, la mia presenza richiamava l'attenzione dei presenti. Così mi rivolsi a uno di loro, il più anziano apparentemente, che subito mi approccia amichevolmente con uno slang inglese west-coast sul quale ero ancora meno ferrato dello spagnolo di frontiera. Invece che nello skateboard – a cui si dedicava più assiduamente da giovane – colui che chiamerò Jaime era un rispettato *writer* di graffiti di Tijuana, formatosi per anni in California prima di essere deportato per mancanza di documenti. Parliamo un po' di skateboard, di olimpiadi, e mi stupisco subito dei suoi pareri 'accoglienti' a riguardo, nonostante ci trovassimo in un luogo apparentemente simbolo dello skateboarding contro culturale e antisportivo (cap. 7.2.). Mi invitò a seguire gli altri verso la porta che dava sul vicolo, contro quella principale che invece, insieme alla saracinesca, sono affacciate su una parallela della centralissima Avenida Revolución. Erano le 18.00, orario in cui il lavoro di solito – semmai abbia degli schemi – si sospende in favore di chiacchiere e qualche birra con gli altri membri del vicolo. Mi presento a tutti i 7/8 presenti; nonostante l'aria a prima vista respingente tutti si mostrano molto gentili e incuriositi dalla mia nazionalità.

Uno di loro, vestito in classico stile *cholo* messicano-americano è il più silenzioso ma al contempo trasmette un'impressione di rispettabilità: le bibite che si condividono passano prima da lui, le rare richieste d'intervento da parte sua sono volte a dirimere opinioni contrastanti. È lui che, dopo una serie di lunghe chiacchiere e una birra che mi è gentilmente offerta, senza che gli chiedessi niente mi offre una sorta di introduzione alla storia del vicolo. Dice che, prima della costruzione della 'U' (la rampa che per prima mi attrasse, appunto a forma di 'U') il vicolo era un *desastre, bien cabrón que gestionar*, per la convivenza difficile con i consumatori di stupefacenti e le varie persone che vivevano vendendoli nelle stanze superiori. Questo portava inevitabilmente violenza e presenze pericolose nel vicolo: accoltellamenti, regolamenti di conti, spaccio che rendevano il luogo difficilmente attraversabile. Lo stesso progetto della U – oltre al chiaro scopo di creare un luogo ricreativo – è nato sia per popolare il vicolo di vita, sia per rendere più difficile (se non impossibile) il passaggio delle grosse *trokas* della *Guardia Nacional* ma

soprattutto della *Policia Municipal*, quest'ultima *la más corrupta, la única gente de las que tienes que tener miedo aquí en Tijuana*; come mi ripetevano spesso all'inizio e come ebbi modo di verificare io stesso in due fermi con alcuni membri del vicolo passeggiando per la città. La U, dunque, ricopre il doppio ruolo di struttura di svago e di filtro per la regolazione dello spazio del vicolo, lo strumento materiale principale ideato dagli occupanti dell'area per farla propria, d'accordo con i propri principi e interessi.

Tutti i membri del vicolo sono molto orgogliosi nel descrivere l'opera di 'recupero' autonomo dello spazio che hanno portato avanti da circa il 2016. Ricordano costantemente che prima il locale dove adesso sorge il laboratorio era una delle tante caffetterie abbandonate del centro, a cui nemmeno potevi avvicinarti. Adesso rivendicano che quello sia un luogo *para todas las edades*, dove i membri più vecchi della comunità (cosiddetti OGs, termine già incontrato nel capitolo 3) – intorno ai 30-35 anni o talvolta più giovani – fanno crescere i figli insieme ai nuovi giovani (tra i 15 e i 22 anni) che di volta in volta si avvicinano al vicolo in cerca di svago, di un tetto sopra la testa e di un lavoro informale, fuggendo dalle famiglie di sangue o dalla vita in strada. Nonostante ciò, gli stili, le estetiche, i gusti e il consumo di sostanze stupefacenti (regolato ma comunque molto diffuso) fanno sì che molti altri skaters della città parlino con biasimo della comunità del vicolo, descrivendolo come un luogo chiuso e poco raccomandabile.

5.4.1. Il vicolo come comunità familiare

Il vicolo è quindi un luogo di vita, svago, lavoro, ozio ma soprattutto un luogo dove un insieme complesso di saperi, conoscenze, tecniche e ideologie sociali viene trasmesso tra gruppi di età diversa in quella che essi stessi definiscono una *familia* fatta di legami di sangue ma soprattutto di affinità biografiche e culturali.

Penetrandone gradualmente il tessuto sociale come (tra l'altro) incaricato alla cura dei figli in assenza dei genitori, ho avuto modo di assistere a questa pedagogia ai 'valori della strada' e alla relativa cementazione di legami 'familiari'. Un pomeriggio, il figlio (15 anni) di due abitanti storici del vicolo, mentre si allena a scrivere la sua tag (firma da writer) sulla rampa, mi spiega che loro due sono i suoi genitori, ma la sua famiglia di sangue (parte della quale è sparsa negli USA) non conta granché dal momento che è sparsa tra i due lati del confine e che ha rarissimi

contatti con essa. Chi davvero conta sono i suoi *tíos y hermanos*: altri membri del vicolo che, da anni amici dei genitori, si prendono cura di lui quando questi ultimi non sono in condizione di farlo. Ne elenca i nomi e specifica perché per alcuni si possa parlare di *tíos*: in genere i più grandi che lo iniziano alle ‘arti’ della strada come i graffiti, gusti musicali e lo skate, e che di solito pagano per i suoi bisogni si di base (vestiti in primis), sia per i piccoli vizi giornalieri (un pacchetto di patatine o qualche bibita ipercalorica all’Oxxo a fianco). Sono invece *hermanos* i figli più giovani dei *tíos* e di altri membri più grandi del vicolo. Con loro mette in pratica e discute quotidianamente i saperi e le ‘arti’ trasmesse dai primi, ne condivide i dubbi, collabora per mettere insieme i soldi per i vizi, disegna bozzetti di graffiti per confrontarsi su stili e forme o ricopia qualche foto da giornali di skate per familiarizzare con i nomi degli atleti e la nomenclatura dei trick che gli accennano i *tíos*.



Figura 9. Una sessione di disegno copiando riviste di skate con uno dei giovanissimi del vicolo, 8 anni. Foto dell'autore.

I legami di sangue verticali che sussistono nel vicolo sono fatti di solito da un figlio e il relativo padre, mentre (a parte il caso appena citato) le madri vivono spesso

altrove, non si presentano nel vicolo e hanno talvolta creato altre famiglie. Anche in questi casi però, i giovani hanno un modo molto particolare di raccontare il legame familiare con i genitori di sangue. Proprio perché spesso si parla di figli con cui si è riallacciato un rapporto dopo anni di vita sconsiderata di strada, uno dei bambini del vicolo per esempio (8 anni) nega che il suo padre di sangue (membro portante del vicolo con cui adesso ha ricominciato a vivere da appena un anno) insiste che lui ‘non è suo padre’ e infatti non lo chiama mai tale. Tuttavia, ha con lui un rapporto strettissimo in termini di apprendistato alla vita di strada e ai gusti culturali: con lui impara ad andare sullo skate, a suonare la chitarra, a riconoscere gli stili ‘giusti’ di ognuno di due campi, a saper riconoscere i soggetti meno raccomandabili del downtown ecc.

Nel vicolo, quindi, non ho osservato un pattern univoco tra legami elettivi, legami di sangue e l’uso di termini ‘parentali’: a volte i genitori non vengono chiamati tali a favore di altri membri elettivi con cui si ha un legame pragmatico e quotidiano, a volte non vengono chiamati ‘papà’ ma vi si sviluppa comune un rapporto simbiotico, a volte vengono invece rispettate le convenzioni classiche.

I legami non sanguigni – che chiamerò d’elezione – sono allo stesso modo raccontati tramite il lessico familiare anche i più grandi, che sono comunque cresciuti con la comunità del vicolo. Due esempi ne restituiscono un’istantanea.

Nasty è uno skater molto talentuoso di 27 anni originario di Sinaloa, adesso votato ai graffiti e ai tatuaggi, che ha preso per la prima volta in mano una tavola a 14 anni. Racconta che quando aveva sette anni il padre fu condannato a varie decine di anni di carcere per i sequestri in cui era coinvolto a Sinaloa. Lui non lo vede da allora, quando con la madre – fervente cristiana – si sono trasferiti a Tijuana. Dice che

Tutti i suoi amici con cui ha cominciato adesso “hanno smesso di fare skate, sono tutti o sposati, con figli o con una casa di proprietà e un lavoro stabile, io sono l’unico che ha sempre continuato, arrivando adesso a non possedere niente se non la mia tavola. Però è grazie alla mia tavola se da sempre sono riuscito a (a volte per obbligo) costruirmi una vita personale, autonoma, che mi ha per fortuna sempre portato a conoscere e a essere circondato dalle persone giuste. (Appunti sul diario di campo, Tijuana, 10/11/2022).

Compiuti i 17, dopo i primi anni di ostracismo e tavole da skateboard rotte dalla madre, ha dovuto scegliere se rimanere nella casa familiare o continuare a vivere tramite lo skateboard e ha scelto la seconda strada. Ha vissuto così spostandosi di casa in casa finché

Ho conosciuto skaters di tutti i tipi, chi lo faceva per i contest, chi per *la bola* [il gruppo], chi solo *para disfrutar y pistiar* [godersela e bere], ma con tutti ho sempre avuto la fortuna di condividere lo stesso stile di vita: farlo per lo skateboard, cercare un lavoro solo per poter fare skate il resto del tempo e non far mancare mai *algo que comer y pistiar* a te e ai compagni.

Nasty lo racconta come la scelta di vita migliore che abbia mai potuto fare, ma per niente semplice: “*vivía con mi mochila donde tenía mis audifonos, tres pares de calcetines y pantalones, unas dos camisas, y así por años*”. Una scelta di vita che, in funzione dello skateboard, comporta “*no tener tu cantón* [casa], *quedarse cada noche con un compa diferente, tal vez en la calle, comer basura, no poder invertir en tu salud física y mental, convivir con los putazos de la patineta* [con il dolore perpetuo degli infortuni]”. Così Nasty finì a vivere prima in un vecchio skatepark autocostruito in un cortile privato del centro, poi in uno spazio nella *Zona Norte* (anche detta *Zona de tolerancia*, la parte del centro a ridosso del muro di confine famosa per il tollerato turismo sessuale) occupato da vecchi membri del collettivo, infine nel vicolo dove vive al momento del mio arrivo. Adesso, dopo anni di rinuncia alla sua famiglia di sangue scelte di vita ‘non-conformi’, Nasty non riesce a identificare nessun altro oltre ai compagni del vicolo, la sua attuale ragazza e il cane come ‘famiglia’: “*Mi familia es esta, y a lo mejor alguien que les caiga, que patine recio y que comparta la cura* [che vada seriamente sullo skate e che condivida l’attitudine]”.

Ricardo ha invece appena compiuto 18 anni al mio arrivo a Tijuana. Anche lui originario di Sinaloa, al momento è il più attivo dentro il laboratorio, seguendo le orme degli OGs, imparando o rubando con gli occhi le tecniche che essi gli mettono a disposizione. Questo gli ha permesso, proprio nei primi mesi del mio soggiorno, di abbandonare il lavoro da apprendista meccanico che faceva già da quattro anni (con un padrone indebitato che spesso lo lasciava andare a casa senza pagarlo) e poter racimolare qualche soldo per continuare a pagarsi da vivere al di fuori del laboratorio.

Nelle nostre conversazioni, esordiva spesso dichiarando che per lui e per la gente del vicolo “*la patineta es una elección de vida, en lo bueno como en lo malo*”. Questa ‘scelta di vita’ lo ha spinto ad abbandonare la casa dove viveva col padre a 11 anni, causa il rifiuto del padre (con cui non parlava più) del suo voler essere uno skater. Il padre era al tempo malato terminale. Dopo qualche anno di vita in strada, Ricardo una notte decise di mettere da parte per un momento i rancori e tornare a casa. Proprio quella notte il padre morì a causa di una crisi cardiaca. Di lì a poco, il nonno, l’altro uomo che – insieme talvolta allo zio – condivideva la casa familiare, iniziò a perdere la vista fino a rimanere cieco. Ricardo tornò a casa e iniziò a prendersi cura del nonno invalido, a procurarsi il denaro necessario per mantenerlo, a cercare di volta in volta una casa o una stanza accessibile per entrambi e adatta alla sua disabilità. Insieme al fare skate, la cura del nonno è l’altro punto fermo nella vita attuale di Ricardo. Tuttavia, non sarebbe riuscito a portare avanti nessuno dei due se non avesse potuto contare su un’altra famiglia, quella del vicolo. Ricardo non vive nel vicolo proprio per l’impegno che porta avanti con il nonno ma ci tiene molto a integrare il nonno nella *familia* del vicolo: spesso lo porta là, dove è accolto e benvoluto da tutti tra gesti di cura e ironiche prese in giro sulla cecità. Ricardo rimane spesso a dormire nel laboratorio di Manos Sucias ma non ha mai occupato una delle stanze adiacenti. Tuttavia, quando racconta di sé, come giovane e come skateboarder, dice che il periodo in cui è stato accolto nel vicolo, appena dopo la morte del padre, era come

“Si acababan de aventarme tres putazos [pugni]: uno al hígado con mi papa, otro en las costillas y el ultimo en la cara con otros pedos de que nadie me daba trabajo y no sabía cómo seguirle adelante. [...] a mí la patineta me costó mucho sacrificio, la gente ni siquiera se da cuenta de lo que cueste, y nada de esto lo hubiera logrado sin el apoyo de los compas, de Manos Sucias, de ‘Papá Ramón’ y los *homies*” (Intervista, Tijuana, 07/12/2022).

Per questo adesso, la sua prospettiva di skater è diversa: “*A mí me vale verga* [non mi importa] *de las marcas y todo el pedo* [tutto il resto]. *Lo que me interesa es ser PRO* [abbreviazione per ‘skater professionista’]. *Hay raza que me dice que soy uno de los mejores patinadores aquí, y esto es lo que quiero hacer. Ser pro*”. Quando gli chiedo cosa intenda per ‘*ser PRO*’, offre un’interpretazione piuttosto sui generis del

‘diventare un professionista’, molto legata alla comunità che gli ha offerto la possibilità di non fallire nella vita:

“Pues, trabajar o más bien vivir patinando... Pero a mí, la neta [sul serio], me vale verga de las marcas... para mi ser PRO es patinar bien cabrón, ganar el respeto para mí y mi familia aquí de Manos Sucias, hacer que la raza me reconozca y que pueda seguir patinando toda mi vida y trabajar en esto: así como ahorita aquí [nel laboratorio]. No esas mamadas [stupidaggini] de competir con otros carnales [fratelli], como te llevan a hacer las marcas, más bien ser PRO es competir conmigo mismo, saber que siempre puedes pasar tus límites, ganar respeto y no contra los demás sino para tu familia... los que me dan todo, la feriecita [i soldi] para mi vida y el respaldo que ocupo”.

Sia la comunità del vicolo è chiamata quotidianamente *familia* da Ricardo e altri (con specifiche come *Papà, tío, hermanito*), sia quello che si riceve dalla comunità familiare gli viene restituito in forma di rispetto e riconoscimento nella ‘scena’ tramite i meriti e le vittorie individuali.

La *familia* è quindi un’articolazione fluida di relazioni sanguigne e non in cui le risorse (spesso scarse) accessibili in un ambiente urbano insidioso per i più giovani vengono messe in comune e ripagate tramite un ritorno simbolico: nel caso di Ricardo quello che chiama *respaldo* o *respeto*. La *familia* offre risorse simboliche – appoggio collettivo in caso di difficoltà, un ‘nome’ o un’immagine conosciute a cui associarsi, competenze, tecniche, reti di contatti con cui costruire una vita di strada sicura – e materiali – lavoretti da cui trarre denaro, tavole e vestiti per continuare a fare skateboard etc. La *familia* offre le risorse per adattarsi, districarsi e arrangiarsi in quella che Philippe Bourgois (2003) definisce la “*inner city street culture*: una rete complessa e conflittuale di credenze, simboli, modalità di interazione, valori e ideologie che emergono in opposizione all'esclusione dalla società tradizionale” (8). Mostrerò più avanti come questa *inner city street culture* emerga sì dall’esclusione ma non si opponga spesso ad alcuni dei capisaldi della *mainstream society* da cui si vuole distinguere.

“La cultura di strada offre un forum alternativo per la dignità personale autonoma” (Ibid.) ma la stessa dignità e rispetto è la moneta con cui ripagare la *familia*, a cui è

dovuto un lavoro personale costante per il mantenimento materiale degli spazi e della reputazione collettivi. Infatti, ogni gesto della propria esistenza deve essere misurato sulle conseguenze che potrebbe avere sull'immagine e le risorse della *familia*. Come se, ogni azione personale fosse in fondo portatrice di una responsabilità collettiva custodita e assicurata quotidianamente da tutti, seppur in misura variabile.

Mi resi gradualmente conto di questa dinamica diffusa che lega i membri più stretti del vicolo durante i mesi sul campo. Tuttavia, ne approfondii il peso e i contenuti proprio quando, alla fine della ricerca, fui io stesso chiamato a entrare in questa rete di affiliazione in una concatenazione di eventi tortuosa.

5.4.2. *Ingresso in familia*

Il 28 ottobre 2023 ero prossimo al ritorno in Italia; avevo passato 13 mesi con la comunità del vicolo, ero diventato una presenza costante, piuttosto ben accolta e in un certo senso affidabile. In quegli ultimi giorni, dopo mesi di chiacchiere ed esperienze informali con Ramón, il leader del laboratorio Manos Sucias, gli chiesi un'intervista strutturata. Sul momento accolse la proposta senza troppi entusiasmi, ma quando iniziammo a parlarne mi chiese di riportare anche a loro qualcosa di quella ricerca tanto spiegata quanto ancora ambigua e misteriosa per molti. Accettai incredulo dell'opportunità, mi sembrò una buona occasione per dare risposta ad altri inviti alla restituzione come quello di Tio Paky di poche settimane prima (cfr. nota 43).

Nonostante ciò, l'occasione mi metteva un'insolita ansia da prestazione, molto più pervasiva della solita esperita durante le presentazioni accademiche. Loro si aspettavano una restituzione multimediale – in linea con il carattere “visuocentrico” della cultura dello skateboard (Glenney et al. 2023). Tuttavia, avendo molti video e foto della ricerca ma nessuno montato e pochi relativi ai temi di cui avrei voluto discutere con loro, optammo per quello che i sociologi chiamerebbero “focus group” e che nel lessico del vicolo venne tradotto come “*charla colectiva sobre el skate en la frontera*”. Il 28 ottobre era anche il mio compleanno, per cui pensai di cucinare della *comida italiana* per tutti. All'evento – fatto circolare via passaparola con un volantino disegnato a mano da un membro del vicolo – parteciparono molti giovani skaters della città.



Figura 10. Evento di convivialità e restituzione della ricerca ‘Charla colectiva sobre el skate e la frontera’. Artwork di Shemo.

Tutto si svolse con loro che sfrecciavano sulle tavole lungo tutto il vicolo e che approfittavano della *comida* gratis per qualche ora. Quando poi venne il momento di intervenire, un cerchio di partecipanti più stretti del vicolo si cinse intorno a me, come a darmi man-forte in quel momento di protagonismo in cui dovevo raccontare la ricerca di fronte a tutti. Calò un silenzio surreale per quell’ambiente. Introdussi il lavoro intramezzandolo con frasi di sentito ringraziamento per l’accoglienza di quell’anno e per l’imbarazzo di dover parlare di cose di cui loro erano i veri esperti. Per limitare al minimo il mio intervento, rivolsi esplicitamente a loro delle domande provocatorie su temi che sapevo controversi per loro: i discorsi sulla pirateria (cfr. 5.5.

), il rapporto con gli statunitensi padroni delle *maquilas*, con i professionisti californiani, i rapporti intergenerazionali tra skaters di Tijuana. La risposta non fu tanto dialogica come speravo e tutti sembravano molto più interessati ad ascoltare me e a supportarmi nella performance che a intervenire pubblicamente su temi che,

di solito, non si discutono in un cerchio ‘pubblico’. Si aprirono alcune risposte dei presenti ma, dopo circa mezz’ora, il clima festivo ebbe di nuovo la meglio.

Chiuso il momento di discussione, quando tutti tornano alle proprie occupazioni, Tanke – da tutti riconosciuto un OG in virtù di età, esperienza e per il ruolo di tatuatore della comunità – mi invita a seguirlo dentro la stanza affacciata sul vicolo dove di solito fa i tatuaggi. Di fronte al tavolo da disegno mi mette in mano un pezzo di carta lucida, circa 10x20 cm, con la scritta decorata ‘Tijuana 29’. Tanke è molto rispettato nel vicolo anche perché è uno dei pochi tatuatori locali che riproduce fedelmente uno stile ‘West Coast’, ‘cholo’ o ‘chicano’ dal lettering sfumato e dai motivi ricorrenti che richiamano le *barrio cultures* del sud-ovest statunitense: reti metalliche, donne prosperose, maschere teatrali e altri simboli tipici (Ortega 2007).



Figura 11. Tanke e una sua opera su tela. Oltre allo stile grafico ‘West Coast’ o ‘Cholo’, nella composizione appaiono alcuni dei motivi più significativi del gruppo. In alto l’aquila della

bandiera messicana è cinta dal numero della *familia* '29', sotto è riprodotto uno scorcio dell'ingresso del laboratorio Manos Sucias. In basso 'ETC' rimanda alla crew di *writers* del vicolo. Foto dell'autore.

Inoltre, da *writer* prima che da tatuatore, Tanke ha vissuto per molto tempo *al otro lado*, senza documenti, finché per alcune disavventure amorose e di vita ha deciso di tornare a Tijuana prima che lo deportassero. L'apprendistato in California conferisce legittimità biografica e artistica nel ruolo che ricopre nel vicolo. Mi fissa e, senza offrire spiegazioni, tra il burbero e l'emozionato mi dice "è arrivato il momento... allora, quando lo facciamo? *Es un regalo por parte de todos*". Il giorno successivo, ripercorrevi il momento con queste parole sul diario di campo:

Non so che rispondere di fronte a un'offerta tanto generosa, nel tempo passato con Tanke nel vicolo mentre tatuava non mi era mai capitato né di trovare un 'cliente' a cui regalasse di sua spontanea volontà un tatuaggio, né tantomeno che quel tatuaggio portasse il numero '29', visto addosso a quasi tutti quelli che nel vicolo sono considerati i più rispettabili. La proposta mi fa cadere in uno stato di imprevisto sconforto: da una parte non poter (e non voler) rifiutare un dono tanto denso di significato, dall'altra dover marchiarmi con un segno così 'ingombrante': per dimensioni, stile ma soprattutto per l'inclusione in quella che il Tanke e sodali chiamano variabilmente *familia* o (adottando di nuovo lo slang *cholo*) *clica*⁴⁶. Di che si tratta precisamente? Di una messa alla prova, di un'inclusione *ad honorem* che potrebbe suscitare dei malintesi o delle tensioni tra gli altri membri a me sconosciuti del gruppo (il figlio di Tanke, non ancora grande abbastanza per meritare l'inclusione a detta del padre, quando vede il lucido esclama '*cabrón!* Io ancora sto aspettando di meritarmelo'), di un gesto di disinteressata inclusione? Non avendo mai approfondito,

⁴⁶ "Clica", spanglish per l'inglese *clique* [banda, combriccola], si afferma come termine tra le gang latino-discendenti della West Coast statunitense. Claudio Lomnitz, nelle sue recenti lezioni al Colegio de Mexico, descrive queste forme associative giovanili criminali come "quasi-famiglie", operanti mediante "un'ideologia che un vecchio etnografico ha definito 'anarchia democratica', dove non ci sono leader fissi o alcuna catena interna di comando" (Lomnitz 2024: 15). L'uso di *clica* da parte di Tanke e colleghi è prova delle esperienze di vita che ognuno di loro ha maturato vivendo per vari periodi negli Stati Uniti (per poi essere spesso deportati) e cavandosela talvolta con mezzi microcriminali. Tuttavia, la forma attuale del gruppo nel vicolo è appunto molto più simile a una 'famiglia' che combina rapporti sanguigni ed elettivi, "un organo di protezione e uno stile di vita" (Ibid.: 111). Seppur molti di loro condividano i codici estetici delle *clicas* californiane – tra tutti, tatuaggi con tre punti che formano il triangolo simbolo de *la vida loca* – le attività a cui attualmente si dedicano non hanno alcun legame con la violenza e anzi spesso ne stigmatizzano l'eccesso e la pervasività come 'cattivo ricordo' del passato in California. L'illegalità delle attività che svolgono e con cui si cementano i legami sono quindi di carattere 'ordinario', ludico o performativo, volte a imporre la propria presenza nella città senza tuttavia invischiarsi in relazioni di controllo del territorio tramite la violenza.

nei discorsi e nella ricerca, le prassi rituali con cui si stabiliscono i vincoli familiari nel gruppo non sono sicuro dei doveri a cui dovrei adempiere se accettassi. Balbetto qualcosa, ripetendo stupore e ringraziamenti, senza sapere bene come rilanciare l'offerta. Che fare? Rifiutare e rischiare una rottura della fiducia, accettare e compromettere non solo il mio corpo (forse il dettaglio minore) ma un margine di distacco che ho sempre cercato di mantenere nella ricerca? Che fare quando una supposta *academic credibility* entra in conflitto con la famosa *street credibility* che gli stessi partecipanti alla ricerca si aspettano che tu dimostri e che è fondamentale per penetrare i loro stessi universi di senso? Spiego a Tanke che per me è un grande onore vedermi offerto il tatuaggio che porta il numero della loro *familia*, ma al contempo gli chiedo se sia sicuro dell'offerta che mi sta facendo e se avesse prima chiesto un parere ad altri membri del gruppo. Farfuglia che va tutto bene, che se me lo ha offerto è sicuro. Penso allora di rilanciare proponendo di accettare solo il numero e non l'invasiva scritta 'Tijuana'. Con il solito fare burbero risponde 'Ah, allora potevi dirlo subito che vuoi solo il numero... vabbè dai, te lo disegno allora'[...] Il progetto rimane *pendiente* e mi lascia il lucido originale per ricordo. Tutto sfuma nell'aria festosa serale ma rimaniamo d'accordo che appena torno da Città del Messico la prossima settimana realizziamo il patto. (Diario di campo, 28/10/2023).

Il numero 29 è particolarmente importante nel vicolo. Molti della comunità ne portano uno addosso mentre i giovanissimi e i figli spesso giocano a disegnarselo a penna sulla pelle. 29 – riprendendo di nuovo il lessico delle gang latinas che si identificano utilizzando numeri e acronimi (Orozco Flores 2013) – indica una comunità di persone precedente all'esistenza di Manos Sucias e dell'insediamento nel vicolo. La maggior parte dei partecipanti che oggi vivono lì, nascevano anni prima come gruppo di affini (amici, writers, skaters, tuttofare di strada) che si radunavano nei pressi del numero '29' dell'attuale *Pasaje Rodriguez*, un altro vicolo di downtown che da qualche anno è al centro dei nuovi piani urbanistici per cui "gli insediamenti e i mercati informali, dove prende vita l'economia che assicura il sostentamento di una parte importante della popolazione, sono il bersaglio principale delle politiche di stampo neoliberista" (Baral e Jourdan 2016: 134-135). All'epoca l'area non era altro che un vico desolato senza pavimentazione dove giovani di varie estrazioni si ritrovavano passando il tempo alla stessa maniera del vicolo attuale. Data la variegata composizione del gruppo – da innocui fannulloni avversi al lavoro ma

appassionati allo skate e ai graffiti, fino a gente coinvolta in qualche traffico illecito cittadino – è difficile trovare una categorizzazione che lo rispecchi. Tuttavia, allo stato attuale, tutti i membri conosciuti riconoscevano il vicolo come luogo simbolo di aggregazione dei ‘29’.

Tornato una settimana dopo da Città del Messico, la mattina successiva mi recai subito nel vicolo. Trovai la stanza di Tanke aperta, di fronte la sua Harley Davidson con una centralina smontata che era intento a riparare. Le chiacchiere durarono il tempo di una frase e subito Tanke mi incalza con: “Allora, questo tatuaggio? Quando lo facciamo?”. Decidiamo per il giorno successivo alle 14.00 ma approfitto per recuperare la conversazione interrotta nella confusione della volta precedente: “Domani va bene, ma sei sicuro che gli altri siano d’accordo? Hai parlato con qualcuno?”. Tanke risponde elusivo, “si ho sparso un po’ la voce, secondo me va bene. Però servono almeno altri due assensi oltre il mio, di chi è già 29, ora vedo a chi chiedere, non preoccuparti”. Mi fido e mi metto ad aiutarlo (più moralmente che meccanicamente) con la moto.

Il giorno successivo mi presento nel vicolo alle 14.00. La stanza dei tatuaggi è un disastro, disseminata di lattine probabilmente rimaste dalla sera prima. Con Tanke iniziamo a pulire; dopo un po’ rinnovo la domanda del giorno prima: “allora, sei riuscito a sentire qualcuno?”.

Avevo come l’impressione che l’atmosfera delle settimane intorno a quel dono stesse prendendo una piega diversa, che mi stesse sfuggendo di mano e dalla piena comprensione. Da un’inaspettata – tanto generosa quanto indeclinabile – offerta d’inclusione, negli atteggiamenti di Tanke sembrava trasformarsi gradualmente qualcosa che io avessi ‘richiesto’. Tanke mi rispondeva in maniera elusiva; a differenza della burbera schiettezza di prima, stava adottando un linguaggio ellittico, come a prendere tempo. Mi menzionava alcuni dei compagni che avrebbe potuto convocare per dare l’assenso ma poi non prendeva il telefono in man: non capivo se avesse cambiato idea (e nel caso sarebbe bastato comunicarmelo per risolvere l’imbarazzo) o se fosse infastidito dal fatto che avessi accettato. Impossibile nascondere che quel cambio di registro mi lasciasse piuttosto interdetto. Se fino a quel momento mi ero sentito in ‘dovere’ di non declinare il dono, sentirmi nella posizione di chi stesse forzando la costruzione di una relazione non mi piaceva affatto

e rendeva la delicata decisione di come agire ancora più difficile. Decisi quindi di non insistere, lasciai solo Tanke e mi spostai nel laboratorio a fianco.

Dopo circa un'ora scende dal piano di sopra la sua compagna – Vayo – trafelata come al solito; si affaccia nel laboratorio e mi invita a seguirla. Ci spostiamo insieme in una stanza vuota adiacente a quella dei tatuaggi, ci sono solo due poltroncine recuperate per strada e mi fa accomodare. Chiude la porta, si siede di fianco a me e con tono amichevole ma serio esordisce: “Allora, spiegami perché vuoi questo tatuaggio”. Rimango esterrefatto, penso a come si sia potuti finire a quel ribaltamento di discorso quando solo una settimana prima cercavo la maniera più garbata per non rifiutare un tatuaggio che avrei volentieri evitato. Cerco subito di spiegarglielo e di chiarire le cose ma Vayo mi interrompe: “Lo so, c'ero anche io, mi ricordo che è stato Tanke a offrirtelo. Ma perché hai deciso di accettare? Che significa per te?”. Da quella domanda, scontata ma sottile, si apre un lungo e incalzante colloquio sul peso di quell'inclusione e sulle responsabilità che ne sarebbero derivate. Da parte mia, non posso che insistere che quell'offerta, rappresentata dal simbolo 29, sarebbe solo un sollecito a non dimenticare i legami, le esperienze e le relative responsabilità derivati dagli spazi (materiali e simbolici) che mi sono stati aperti durante quell'anno; alla costruzione di una complicità che – con o senza un rito che lo sancisse – avrei portato ovunque con me. Vayo sembra comprenderlo, ma mi avvisa che “questo vuol dire che entri nella *familia*. Io ho cinque figli, e non ti dico con quanti padri, questa è sempre stata l'unica *familia* su cui ho potuto contare. Dio solo sa i bene e il male che ho passato per colpa e, ma soprattutto grazie, a questa *familia*”. Le domando se pensasse che, dato che molti membri di quella *familia* non mi hanno mai conosciuto, potessero crearsi delle tensioni se venissero a sapere dell'inclusione di uno ‘straniero’. Ci pensa un'istante e per la prima volta ricevo una risposta convincente a differenza dell'elusività di Tanke

Secondo me no. Perché in questi mesi, qui nel vicolo, tra di noi, non ho mai sentito parlar male di te... Ma potrebbe succedere che qualcuno più anziano, che non frequenta più il vicolo, si irriti. Però, proprio per questo, io metto la mia parola, la mia faccia per te con gli altri della *familia*. Questo è il 29, capito? Una *familia* dall'altra parte del mondo, per entrambi adesso, per contare sempre con una casa qui, con gente che *te respalda*, come è successo in questo anno, che nessuno si è approfittato di te

per questo, vero? Quindi, significa che hai un *vinculo* qui, che dovrai ritornare, e non tra 10 anni, presto... (Conversazione riscritta sul diario di campo, 08/11/2023).

Cala il silenzio per qualche secondo, Vayo mi sorride, prende la bottiglietta di 'Passport Scotch' che ha sempre con sé e nel tappo versa un goccio di whisky, prima per lei e poi per me: "*ya sé que no tomas whisky, pero ahorita te toca. ¡Bienvenido!*".

Deglutisco e mi fermo un istante a riflettere su quelle parole, soprattutto sui confronti e sulle riflessioni sul mio conto che, in mia assenza, erano andate avanti nella comunità durante tutta la mia permanenza a Tijuana⁴⁷. Ovviamente sarei tornato, anche senza tatuaggi (come spiego a Vayo), ma da quel momento il *vinculo* dava un altro significato al ritorno, lo decretava. Nei mesi successivi in Italia, e nel momento in cui sto scrivendo, con Vayo ci siamo tenuti in aggiornamento quasi giornaliero, sia riguardo alla quotidianità del vicolo sia rispetto eventi eccezionali e drammatici; come quando Tanke fu ricoverato *por un susto cardiaco* e tutti i membri della *familia* (io compreso, a quel punto) si attivarono per raccogliere denaro e organizzare un evento di mutuo-aiuto nel vicolo.

Torniamo nella stanza dei tatuaggi, dove nel frattempo Tanke aveva rimesso le cose in ordine. Il suo umore era del tutto diverso da prima, allegro e voglioso di iniziare la sessione di tatuaggio: mi mostra il lucido e mi chiede impaziente "allora, dove lo vuoi?". Esito come mio solito, gli spiego che non essendo avvezzo ai tatuaggi preferirei magari sulle gambe, su un ginocchio... Non faccio in tempo a finire che Tanke mi fulmina: "Ma allora non hai capito niente! Questo tatuaggio o è in punto visibile del corpo, o deve essere gigante!". Di nuovo alle strette, e riaffermata la mia esitazione fuori luogo, tra un grande tatuaggio sulle gambe e uno piccolo sulle braccia scelgo il secondo. La sessione si trasforma poi in una sorta di lezione sulla storia della *familia*, con Tanke che insiste a spiegarmi che "*No es un crew. No es como Manos Sucias ahorita. El 29 es una familia, porque nace como algo más grande, de todos [skaters, writers, gente di strada]. De eso nació todo lo que hay ahorita en el callejón, que pero es algo más dividido tal vez: hay quien patina, quien raya [fa*

⁴⁷ Proprio il giorno della restituzione della ricerca, prima della chiacchierata collettiva andai al piano di sopra a riscaldare le teglie di cibo italiano cucinate per i presenti. Entrai nella casa di Jaime (l'unica che disponesse di un forno), l'unico personaggio che non avevo mai approfondito nei mesi prima per la sua lateralità alla scena del vicolo. Parlammo a lungo della ricerca, sembrava molto interessato, mi accennò che si era parlato molto di me nel vicolo in quei mesi, che a volte non si capiva il perché o il fine della mia presenza e del mio progetto di ricerca; ma che alla fine tutti erano piuttosto fiduciosi nei miei confronti: "*quizas porque les cocinas lasañas...*".

graffiti], *quien tatúa... todos juntos pero más dividido de antes*". Nel frattempo, per caso o su convocazione, appaiono dal nulla tutti i membri già conosciuti della *familia* ad assistere e a dare il loro assenso, mentre nei giorni successivi verrò introdotto più volte a membri a me sconosciuti di passaggio per il vicolo.

5.4.3. Domesticità, lavoro e genere.

Rimasi molto colpito, nei giorni successivi, al pensiero che – dopo il tempo intercorso tra la proposta di tatuaggio e la sua realizzazione, comprese le inversioni di ruoli intercorse – proprio una donna alla fine fosse stata incaricata di sentenziare su un punto fondamentale per il gruppo: l'ingresso di un nuovo (anomalo) membro, un passaggio piuttosto centrale nell'evoluzione delle *familia*.

Le dinamiche di genere all'interno dell'ecosistema umano del vicolo non sono mai state al centro delle mie indagini. Quantitativamente le figure femminili sono minoritarie (circa due, tre donne ogni dieci uomini, spesso compagne di alcuni di loro, ancora meno se si considerano quelle assidue) e che la gran parte dei codici della "inner city street culture" (Bourgois 2003) trasmessa nel vicolo (specialmente ai più piccoli) fossero di chiara ispirazione androcentrica.

Tuttavia, le ragazze con cui ho avuto modo di confrontarmi raccontavano sempre di sentirsi piuttosto al sicuro nella *familia* del vicolo e di beneficiare al pari degli altri delle risorse a disposizione. Nonostante un linguaggio 'maschile' fosse ampiamente diffuso, la condanna a espliciti comportamenti misogini erano condivisi da tutti gli uomini del vicolo. Nell'ambito dello skateboard, inoltre, tutti gli skaters di Manos Sucias appoggiavano nei discorsi, nelle pratiche e condividendo risorse con i vari progetti femminili che stavano nascendo in Baja California in quel periodo (Par. 7.3). Tuttavia, il lessico estetico, performativo e le prassi quotidiane 'di valore' per la comunità rimanevano profondamente incentrato su modelli maschili.

Al pari dei già citati movimenti religiosi di skateboarders, gli equilibri (spesso mancati) di genere nella comunità del vicolo rimarrebbero una promettente linea di ricerca da tracciare. Lo spunto offerto da Vayo è una finestra per osservare tangenzialmente due dinamiche – rispettivamente spaziale (la domesticità) e discorsiva (il termine *pirata*) – attraversate da differenze di genere ma che riportano il discorso sul centro materiale del mio lavoro, le tavole da skateboard.

Il vicolo, come si sarà intuito, è al contempo un luogo d'intimità abitativa, uno spazio d'aggregazione e discussione subculturale ma anche un luogo 'pubblico' affacciato su una delle strade più transitate di downtown. All'intersezione di questi regimi spaziali Manos Sucias, e il vicolo che lo segue, è un luogo al contempo pubblico e privato.

Il laboratorio, così come tutti i locali affacciati sul vicolo, sono gestiti principalmente da uomini e arredati, o costruiti, come estensioni della strada. Per inquadrare i locali del vicolo come un continuum con la città circostante vanno considerati i discorsi, le prassi e gli elementi materiali che tutti insieme costituiscono questi luoghi.

Tutti i membri storici del vicolo rievocano spesso il loro legame con *la calle* raccontando i tormentati periodi alle prese con sostanze stupefacenti, con la povertà, i tempi passati a rovistare nella spazzatura o a dormire per strada, rifiutati da tutti i propri cari, soprattutto dalle compagne e madri dei propri figli. Discorsi che celebrano il valore della strada drammatizzandolo (a volte all'eccesso). I valori che essi dicono di aver appreso dalla strada sono il (duro) *trabajo*, tecniche di sopravvivenza, e quello che chiamano *sacrificio*. Ramón, il membro più rispettato di Manos Sucias, mi racconta che, dopo lungo tempo alle prese con le sostanze che gli hanno impedito di vedere suo figlio fino al compimento dei sette anni, la sua vita adesso è scandita dal lavoro. "*Nunca paro de trabajar*", alludendo al lavoro ufficiale come bidello che di tanto in tanto svolge in una scuola lontana dal centro e al costante impegno nel laboratorio: "*Yo siempre ando trabajando en algo, y así debe que ser aquí: en tablas, en mantenimiento del callejón, trabajos de mecánico, todo junto...*" (Diario di campo, 11/12/2022). Ogni tipo di lavoro a cui Ramón allude dichiara di averlo imparato dalla strada – "*todo lo que se, que hago ahorita, me lo dio la calle*". Questo è anche un motivo d'orgoglio che dimostra come autonomamente si sia stati in grado di scegliere il buono che la *calle* offre senza più cadere (dopo tanti errori) nelle insidie che al contempo tende.

Nel vicolo, come per strada, bisogna darsi da fare per tirare avanti con successo per sé stessi e per gli altri della *familia*. Una sera nella sua stanza-studio, Tanke insisteva a dirmi che "*Todo esto, el 29, el callejón, el taller, o desde el 29 y siguiendo, siempre fue por trabajar, para raza chambeadora, ¡que le eche ganas!*" (Intervista, 10/11/2023). Niente è regalato per strada, e quello che oggi è visibile nel vicolo è

frutto del duro lavoro passato e presente di chi dalla strada ha imparato come sopravvivere. Ho ascoltati molte volte discorsi del genere rilevando due livelli di comunanza. Erano, in primis, fatti quasi sempre da uomini. In secondo luogo, tutti questi discorsi descrivevano un parallelo (più o meno esplicito) tra strada, lavoro e soggetti (uomini), tutti accomunati dalla 'durezza': il vicolo era un luogo duro, come dura è la strada, costruito sul duro lavoro di uomini integri, o meglio *firmes*. Proprio intorno al lavoro 'duro' e al trasferimento di questa 'durezza' tra strada e ambiente domestico si articolano alcune differenze di genere.

In effetti, il vicolo è un luogo dove il lavoro femminile sui supporti centrali che lo attraversano (tavole da skate, muri per graffiti, pelle per tatuaggi) è estremamente marginale, se non inesistente. Questo non significa che le donne non siano presenti o non lavorino. Significa piuttosto che il 'duro lavoro' che accomuna il vicolo e i suoi ambienti intimi alla strada – quello riconosciuto e 'pubblicizzato' – è svolto dagli uomini, mentre le donne sono semmai intente a costruire delle interruzioni nella continuità strada-intimità. Queste interruzioni sembrano secondarie perché spesso invisibili ma in realtà da esse passano alcune delle dinamiche centrali per la riproduzione del gruppo, come nel mio caso.

Spazialmente ed esteticamente, il laboratorio e i locali adiacenti sono estensioni della strada perché arredati esclusivamente con oggetti trovati per strada, funzionali ma anche puramente estetici, raccolti periodicamente dai membri maschili del vicolo. Durante la giornata, e spesso anche la notte, il laboratorio e i locali del vicolo vivono con le porte spalancate, direttamente affacciate sulla strada, aperti all'andirivieni di gente di passaggio, conosciuta o meno.

Al contrario, il lavoro svolto alle donne porta spesso a costruire delle soglie. Quando Vayo si ricongiunge con Tanke nella sua stanza del vicolo a metà della mia permanenza, nell'arco di poche settimane emersero varie 'interruzioni' spaziali che segnavano una forte differenza rispetto alla norma. Subito dopo il suo arrivo, le grigie scale e marciapiedi adiacenti alla loro stanza cominciarono a essere popolate di piante, vasi, reticoli rampicanti che cozzavano con il polveroso e scuro ambiente circostante. Ancora più importante, Vayo si preoccupò subito di installare delle tende che segnavano una separazione tra l'intimità domestica che condivideva con Tanke e la strada, con rimostranze da parte di quest'ultimo e scetticismo degli altri che,

quando gli domandavo il perché del cambiamento repentino, mi rispondevano talvolta “*quien sabe, pedos de rucas*” [chi lo sa, roba da donne].

Proprio per la ‘porosità’ spaziale verso la strada, il vicolo e gli spazi abitativi sono – oltre che luoghi di ‘lavoro’ – spazi d’incontro e discussione, dove passare il tempo all’insegna di attività e riti considerati generalmente maschili. Il suo carattere di laboratorio e spazio di dialogo lo dipinge come uno spazio aperto al pubblico, il fatto che sia al contempo la casa di molti dei suoi membri lo farebbe apparire come uno spazio privato. La mia tesi è che, anche attraverso le differenze di genere, la domesticità del vicolo sia costruita come un’estensione della strada dagli uomini e invece come un ambito d’intimità separata dalle donne. Una tendenza per niente nuova, già rilevata in altri campi dove comunità di giovani costruiscono spazi di lavoro autonomo ispirati da riferimenti di cultura popolare globale, dove l’organizzazione spaziale dettata da donne o da uomini diverge sostanzialmente proprio rispetto alla continuità (fisica e simbolica) con ‘la strada’ (Weiss 2009).

Durante il giorno il laboratorio è attraversato da soggetti di tutti i tipi che vendono, comprano, scambiano o lasciano in conto vendita oggetti trovati per strada, redendolo uno spazio dove spesso chi del vicolo (o amici) ha bisogno va a cercare vestiti, oggetti d’arredamento, elettronica etc. A volte, nell’ozio collettivo, si improvvisano sessioni di boxe, a cui le donne al massimo assistono. Talvolta qualcuno porta il proprio veicolo da sistemare e gli uomini presenti vi si radunano intorno lavorandoci ma soprattutto discutendo per ore. La sera, invece, è più probabile assistere a forme di gioco d’azzardo. In questi casi – con mio iniziale stupore – raramente c’è un vincitore che incassa il denaro posto sul tavolo dagli altri, bensì un perdente che dovrà incaricarsi di utilizzare il denaro di tutti per andare a comprare cibo e bevande alcoliche per tutti (me ne accorsi quando venni coinvolto per la prima volta e fui io il perdente). Una sorta di modalità giocosa in cui si affida all’ *alea* (Caillois 1981), al fato, la decisione sui compiti gravosi da svolgere per la comunità; nonché un’attività – il gioco d’azzardo – considerata emblematica della *leyenda negra* (Berumen 2011) di Tijuana insieme a commercio di strada, consumo di alcolici, stupefacenti e prostituzione. Un’attività importante nella convivialità dei membri della *familia*, ma a cui non ho mai visto partecipare donne.

Il lavoro maschile è volto a riaffermare la connessione esterno-interno tra locali del vicolo e strada, quello femminile ho invece detto che è volto a creare delle

discontinuità che segnano delle soglie tra dentro e fuori. In modo simile, la convivialità tra uomini – i discorsi, i raduni, gli scherzi collettivi – mantengono le forme dell'intimità domestica ma si danno negli spazi esterni del vicolo. Le donne, al contrario, durante le mie osservazioni erano più solite fare lo stesso negli spazi interni del vicolo. Il fatto, per esempio, che Vayo mi abbia portato all'interno per provare se fossi adatto al rito d'inclusione mentre Tanke una volta fatto il tatuaggio mi portava in mostra a tutti gli altri membri all'esterno del vicolo restituisce un'idea della differenza di approcci e ruoli di genere misurati sullo spazio. Se Tanke si incarica dell'esibizione pubblica, Vayo in privato e nell'ombra decide sull'argomento veramente dirimente della questione: l'inclusione.

Similmente, infine, a livello estetico, molti degli esiti grafici del *duro lavoro* che contraddistingue gli uomini del vicolo e i loro spazi richiamano direttamente un immaginario di ruvida esperienza di strada, tipica del folklore tijuanense. Alcune ritraggono personaggi alle prese con i parafernali necessari per fumare *crystal* [metanfetamine], altre rappresentano il *desmadre* (confusione) di oggetti e rifiuti di ogni genere che si può trovare per le strade locali, una grafica in particolare ritraeva il volto la *señora Mahuana*, una donna senza dimora con gravi deformazioni fisiche solita dormire fuori dal laboratorio (il ricavato della vendita di quelle tavole andava direttamente alla signora). A livello pubblico poi, una serie di eventi di skate e musica organizzati dalla comunità del vicolo si intitolavano proprio '*La Calle es Nuestra*' [la strada è nostra].

Tutti questi elementi descrivono la quotidianità di chi vive lì, e nel vicolo. Nel loro insieme, essi contribuiscono a costruire un'esperienza di domesticità che non è limitata alle mura delle stanze o ai confini del vicolo ma si estende lungo ciò che viene chiamata *calle*. La *calle*, non è in questo senso un luogo delimitato – come non lo sono gli ambiti considerati domestici dai membri della comunità – bensì un insieme di pratiche, estetiche e di forme di lavoro che vengono portate all'interno del vicolo dagli uomini per creare intimità e continuità. Al contempo, le donne costruiscono sia soglie tra interno e esterno ma si incaricano anche invertire il segno del lavoro maschile, portando nel vicolo elementi tipici degli ambienti domestici: come quando Vayo costruì nella strada un raffinato altare per ricordare gli amici scomparsi durante il Día de Muertos.

5.5. Essere piratas: autoproduzione e autenticità nei centri

La congiunzione attraverso la ‘durezza’ tra strada, lavoro e *hombre firme* – talvolta *vato* [uomo integro, di cui *vato* è la forma utilizzata nel linguaggio di strada chicano e della frontiera] – è attraversata da un termine più sottile che riempiva ogni frase volta a descrivere l’autenticità degli abitanti del vicolo: *pirata*.

‘Pirata’ non è un termine esclusivo della comunità di skaters di Manos Sucias o degli ambienti subculturali a cui si rifanno, bensì un modismo messicano diffuso nel settentrione. La parola non compare registrata tra i *mexicanismos* dell’*Academia Mexicana de la Lengua*, probabilmente per il suo radicamento nel nord e l’origine relativamente recente. Tuttavia, da una breve ricerca, essa compare in numerosi quotidiani e blog degli stati di Baja California, Sonora, Chihuahua e Sinaloa; con preponderante presenza in quest’ultimo stato, elemento che farebbe pensare alla sua diffusione alla frontiera in seguito al crescente numero di migranti sinaloensi (Fonseca Parra 2022).

Solitamente è utilizzato per indicare un soggetto sopra le righe, estroso, sregolato, talvolta volgare ma anche ingegnoso, capace di cavarsela con tattiche per gli altri inusuali. Utilizzato solitamente per indicare (benevolmente o meno) una persona strana – esterna alla normalità del gruppo perché eccessiva – nella comunità del vicolo non solo è un termine estremamente più diffuso che altrove, ma viene usato per indicare i membri della comunità, per sottolineare appartenenza proprio tramite un’apologia della sregolatezza.

Ad esempio, lo skateboarder in assoluto più rispettato della comunità – El Kentoch 43 anni, tra i due più anziani – è noto nel vicolo variabilmente come ‘*el mas pirata*’ o ‘*el mas hardcore*’ [il più accanito, instancabile, irriducibile]. La prima volta che lo vidi si distinse subito dagli altri per i vestiti strappati e dipinti e bomboletta spray, una cicatrice che dalla tempia destra arriva a metà cranio e il modo sconsiderato di fare skate e di comportarsi. Kentoch è famoso per le sue memorabili gesta passate (l’unico emigrato senza documenti a Los Angeles per fare carriera nello skate, a sua detta sponsorizzato da importanti marche dell’epoca e poi fuggito di nuovo in Messico per problemi con la legge) e presenti. In particolare, egli è sempre pronto a cimentarsi in acrobazie tecnicamente mediocri ma dai grandi rischi per l’incolumità fisica. I molti segni sul suo corpo sono prove della sua rispettabilità, che si traduce in

un diritto di paternalismo verso tutti i membri più giovani del vicolo, in particolare verso i piccolissimi, costantemente in cerca di imitarne i modi e i gesti. Ad esempio, durante uno degli eventi intitolati 'La Calle es Nuestra', a fine serata un cestello della lavatrice viene riempito di spazzatura e incendiato, accanto vi pongono una piccola rampa da skateboard per saltarlo. Dopo la dimostrazione di ardimento di Kentoch, *el mas pirata*, il padre di uno dei giovanissimi del vicolo (10 anni) sprona il figlio a fare altrettanto. Il bambino, fisicamente ancora non pronto per imitare le gesta dal (cattivo) maestro, fa del suo meglio e dopo molti tentativi salta le fiamme aiutandosi con la mano e mettendo un piede a terra pur di non deludere il padre. Quest'ultimo, la sera stessa e i giorni seguenti mostrerà a tutti (dal vivo e sui social) la foto del figlio in aria sopra le fiamme ripetendo *el amor de mi vida ya es hombre*. Una vignetta che restituisce il carattere di nuovo maschile di certi attributi propri del gruppo e che si riflettono anche nell'uso di '*pirata*'.

Al contempo, 'pirata' nel vicolo tende a significare non solo spregiudicatezza e sprezzo del pericolo maschili, ma anche risolutezza e ammirevole capacità di trovare sul momento soluzioni creative a problemi di scarsità. Una sera nel laboratorio, Ricardo (18 anni) passa il tempo tra una chiacchiera e l'altra giocherellando con il suo skateboard rovinatissimo. Appena se ne accorge, Ramón gli dice "*¿Que es esa madre?* [che è quell'affare] ... *agarra una* [tavola nuova]" e indica una serie di tavole che aveva appena stampato messe ad asciugare in angolo. Ricardo, orgoglioso, ne prende una e con calma la pone sul tavolo per sostituirla a quella usurata. Si accorge però di non avere a disposizione abbastanza carta vetrata adesiva per coprire tutta la superficie della nuova tavola. Al che Ramón, tra lo spazientito e il paternalista, gli si avvicina togliendogli gli attrezzi di mano e iniziando a strappare in piccoli triangoli la carta a disposizione. Si crea intorno un capannello di 4/5 giovani che osservano l'esperto skater al lavoro, il quale prima dipinge a bomboletta spray la tavola di vari colori diversi e irregolari e dopo inizia a creare un collage di carta vetrata per far bastare la poca a disposizione ottenendo addirittura un risultato esteticamente più accattivante. I presenti canzonano Ricardo con frasi come "ehi ma quella non era la tua tavola?!", alludendo all'inadeguatezza di trovare una soluzione e al farsi levare dalle mani l'oggetto più personale di uno skateboarder. Ricardo, senza mostrare rancore, risponde senza perdere integrità: *Ay... Mejor ¡Que pirata mi compa!*. Usando *pirata* per riferirsi all'intromissione in un lavoro solitamente personale e quasi rituale

per uno skater e alla capacità di arrangiarsi con gli scarsi elementi a disposizione, Ricardo mostra l'altro grande campo semantico che la parola ricopre a Manos Sucias.

Tra i membri del vicolo, essere riconosciuto come *pirata* ha un certo valore che richiama alcuni degli elementi di maggior riconoscimento sociale in quell'ambiente subculturale: audacia, sregolatezza, risolutezza e attitudine all'arrangiarsi. Inoltre, mentre all'esterno ho avuto modo di ascoltare con molta meno frequenza il termine ma di vederlo utilizzato anche verso le donne (*pirata*, *piratona*); nel vicolo, dove era sovrautilizzato, esso descriveva sempre soggetti maschi. Questa differenza linguistica secondo il genere si somma a quelle sottolineate sopra.

Tuttavia, un contrasto tra lessici e pratiche collettive mi colpì particolarmente approfondendo la frequentazione del vicolo. Se *pirata* è un fregio di autorevolezza nel vicolo, paradossalmente sembra che una delle sue nemesi sia il sostantivo corrispondente *pirateria*. Quando durante la restituzione dell'etnografia che organizzammo nel vicolo arrivai a confrontarmi con loro circa l'interesse che avevo nell'osservare i movimenti di pirateria di tavole da skateboard, lo stesso Kentoch (*el mas pirata*) mi interruppe intimandomi “*ehi ehi, ¿no les digas a la gente que somos piratas!* [inteso in quel contesto come ‘autori di pirateria’]”. Allo stesso modo, varie volte a Manos Sucias molti dei membri più autorevoli (dunque *piratas*) ironicamente o meno denigravano altri skaters locali o baja californiani noti a tutti per fare *pirateria* di tavole.

La differenza tra l'uso subculturale, nobilitante, di *pirata* e quello dispregiativo di *pirateria* è tanto apparentemente chiaro quanto prezioso, a mio avviso, per riportare il discorso su alcuni assi portanti della mia analisi che richiamano la differenza tra pratiche e discorsi attraverso la cultura materiale. In particolare, sui significati di autenticità che attraversano le comunità di skaters della frontiera e sull'assorbimento del discorso neoliberista all'interno di comunità che si dicono ‘antisistema’ o ‘alternative’, seppur apoliticamente.

Manos Sucias, mi racconta Ramón durante un'intervista, è nato come laboratorio per *apoyar a la raza local*, il cui unico principio interno era “*No vender marcas internacionales. Puro local, puro DIY [do it yourself] para la raza que patine, hecho por los patinadores para los patinadores. [...] porque nadie nunca nos apoya aquí, entonces a ver... lo hacemos nosotros, echándole ganas*”. La posizione di Ramón

non è una postura politicamente resistente a un sistema di mercato che estrae profitto dal tempo, gli spazi e le passioni dei giovani skaters.

È esplicita la conversazione molto accesa che intrattenemmo la terza volta che mi presentai nel vicolo, quando ancora non ci conoscevamo bene, in cui lo stesso Ramón tacciava fermamente di ipocrisia tutti i collettivi politici che operano a Tijuana – a sua detta *gente que* [personalmente] *siempre tuvo todo lo que quería en su vida* – nonché esempi globali di lotta anticapitalista messicani, come l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), a sua detta dei corrotti protetti dalla proprietà delle armi, finanziati da non meglio specificati interessi superiori. Al contrario loro loro, nel vicolo, non avevano armi, finanziatori né nessuno che li *apoyara*. Esporsi e spendersi per cause politiche, farsi portatori di discorsi apertamente critici verso il regime capitalista della frontiera, poteva funzionare vent'anni prima (periodo in cui Ramón era adolescente), quando ancora si credeva che le voci delle controculture potessero avere un peso in Messico (Magaña 2020); quando band come i *Tijuana No!* sposavano musica punk e critica sociale riverberando voce dei giovani tijuanensi anche oltre il muro (Valenzuela Arámburo 2015). Oggi, secondo Ramón, tutto ciò era tramontato.

Effettivamente, nel laboratorio gli unici oggetti di marca che si possono trovare arrivano di seconda mano dai *sobre ruedas* o come donazione da qualche skater statunitense di passaggio a Tijuana. Le tavole che si trovano dentro Manos Sucias sono tutte *locales*, portano impressi loghi e disegni del collettivo o di altri produttori/crew informali che fanno tavole a Tijuana. Stando alle infrastrutture sociali (Sandoval 2012) con cui arrivano nel laboratorio, esse rientrano comunque nella definizione burocratica di *pirateria* ampiamente trattata a inizio capitolo. Anzi, attraverso l'occhio dello Stato, Manos Sucias e il vicolo appaiono come il luogo fisico più individuabile della città che concentra lo scambio e la vendita di prodotti piratati, un fulcro di distribuzione di oggetti che passano tutti per reti di circolazione illegittime (Dent 2012). Ma c'è una differenza.

Infatti, la *pirateria* che Ramón e colleghi condannano (seppur vari di loro si siano formati facendola, per esempio ai tempi delle fabbriche Zero) non è quella definita da Stato e mercati, bensì quella specificamente conosciuta come contraffazione: la copia a fini di lucro di tavole di marchi statunitensi.

Durante la nostra intervista, mi racconta di quando, nel 2008 e a seguire, anche lui faceva e muoveva tavole contraffatte.

Ramón: No, no entendía el daño que se hacía. O sea, primero yo pensaba que eran tablas equis, las vendíamos porque las agarramos en 50 \$, esas hechas con transfer de Zero por ejemplo.

[...]

Andrea: Entonces, ¿tú lo ves como un daño más a la marca – que en este caso sería Zero – o como algo que le hace daño a la escena local, porque gente que tiene sus propios proyectos aquí, locales, como ustedes, no va a vender tablas porque hay otras piratas?

Ramón: Son las dos cosas. Porque a mí, a mí no me gustaría que una persona hiciera dinero con mi esfuerzo, porque, aunque ellas [le marche internazionali] ya son compañías grandes, tienen años trabajando para tener su compañía grande y son años de esfuerzo que ellos han tenido para que llegue otra persona y quiere agarrar tu nombre con tu sudor y tu todo para hacer. Entonces eso es por el lado de uno como empresa, o sea yo, imagínate que de repente alguien empezara a hacer tablas Manos Sucias o, así pues. Y sin decir nada más y con todo el trabajo que hemos hecho. (Intervista, Tijuana, 21/09/2023)

Ramón, nella sua etica del rispetto per il ‘duro lavoro’, sembra sostituire alla logica burocratica della proprietà intellettuale quella ‘subculturale’ dell’autenticità. Nel mondo dello skateboard – nato come oggetto fai-da-te e cresciuto in simbiosi con campi artistici e subculturali come la musica punk che facevano del DIY un principio etico di vita – è sempre esistita un’ossessione piuttosto incidente sull’autenticità intesa come la condivisione dei valori centrali della subcultura (vissuta o immaginata) (Weathon e Beal 2003; Weidman e Beal 2003). Il mantra specifico della cultura dello skateboard che ha da sempre accompagnato questa retorica è ‘dagli skaters per gli skaters’ rispetto alle proprie produzioni culturali (fisiche e immateriali).

Il termine *pirateria*, per l’uso che ne fa Ramón, comunica la violazione di questo principio e viene mobilitato come strumento sia per muoversi nella concorrenza locale sia per stabilire una gerarchia di autenticità tra crew, collettivi e produttori locali, sempre misurata sulla cultura materiale centrale di questi gruppi: le tavole. Ne sono

la prova innumerevoli scambi a cui ho assistito nel vicolo in cui si invitava al boicottaggio di “*X, que hace pura pirateria de tablas en [luogo intorno a Tijuana], al ser que la gente tal vez se chinga los transfers en las maquilas, siempre ha sido así*” (Intervista, Tijuana, 02/03/2023).

Una retorica autonomista ‘dagli skaters per gli skaters’ non è appannaggio esclusivo della comunità del vicolo, bensì è un mantra subculturale che da decenni si riproduce anche nei canali mainstream. Se ne possono ritracciare le origini fino agli anni Settanta, quando la formula serviva ad indicare la natura ‘indipendente’ dello skateboarding, dei suoi prodotti, luoghi, circuiti di pratica e media rispetto al mercato dello sport; quando l’industria nascente dello skate era costituita da piccole imprese in fieri lanciate e gestite da chi andava su una tavola con le ruote e le grandi industrie sportive erano ancora disinteressate a un fenomeno tanto marginale. La principale rivista di skateboard del mondo – *Thrasher Magazine* (al centro dell’etnografia nel cap. 7.1.) – nasce e continua a essere stampata con la dicitura ‘*by skaters for skaters*’ (Butz 2012: 188) mentre allo stesso tempo promuove collaborazioni con megamarchi della moda come il noto brand Lacoste.

In sintesi, il mantra ‘dagli skaters per gli skaters’ è la traduzione areale della generale filosofia subculturale – diffusissima nelle scene musicali – del Do-It-Yourself, una “pratica culturale che spesso si contrappone a forme di produzione culturale più mainstream, di massa e mercificate [e] si trova spesso allineata con un’ideologia anti-egemonica incentrata sull’estetica e sulla politica dello stile di vita” (Bennett e Guerra 2019, 1).

Tuttavia, sostengo che in un luogo appena a sud dei centri egemonici della cultura dello skateboard dove il lemma DIY è stato coniato, esso (e la sua traduzione ‘dagli skaters per gli skaters’) non sembra affatto un termine anti-egemonico, bensì un campo che curiosamente crea continuità tra industria multinazionale e laboratori clandestini di strada (come *Manos Sucias*).

Sebbene originariamente legata alla musica punk degli anni Settanta, l’etica DIY si è diffusa in molti altri campi. Nella musica – rap (Rose 1994), indie (Bannister 2006), dance (Thornton 1995) –, in “spazi festivi, centri sociali, fanzines, graffiti, stazioni radio libere” (Andoni de Amo Castro 2019: 86), nel mondo digitale e – secondo alcune innovative riflessioni – anche nella professionalizzazione dell’antropologia (Estalella e Sanchez Criado 2019). I due discorsi – DIY e la sua

variante ‘dagli skaters per gli skaters’ – nascono nello stesso periodo e non stupisce che seguano quindi lo stesso processo di assorbimento da parte del mercato mainstream, o che gli stessi strenui sostenitori di questa filosofia la mobilitino per assicurarsi un mercato (non più) di nicchia e accedere a sostanziosi guadagni.

L’assorbimento delle retoriche Do-It-Yourself negli spazi del consumo urbano contemporaneo, delle mode e dei gusti ‘sostenibili’, ‘indipendenti’ o ‘alternativi’ ha trovato inoltre grande respiro, ad esempio, nelle città del nord del mondo. Gerosa (2024) parla di “micro-imprenditori neo-artigianali” riferendosi all’adozione di una retorica di gusto autentico e fai-da-te nelle cosiddette “*hipster economies*” delle città europee. Allo stesso modo Richard Ocejo (2017) e l’antropologo Grant McCracken (2022) affrontano il ritorno del gusto per l’artigianalità dal basso da parte delle classi medie urbane statunitensi. Questi esempi però, considerando i nuovi protagonisti del mercato formale delle città più *cool* dell’Occidente, non sono del tutto congruenti con il mio caso. Infatti, nel vicolo, il lemma DIY assume un significato duale e apparentemente contraddittorio proprio in virtù della condizione di “intimità e separazione” (Yeh 2016) con l’altro lato della frontiera e la cultura dello skateboard.

Da una parte, le scarse risorse locali fanno sì che si pratichi il DIY come risorsa locale per essere indipendenti e autoriprodurre la propria comunità di pratiche. Dall’altro, il costante desiderio e aspirazione per la cultura popolare statunitense (nonché i contatti intimi con alcuni skaters californiani) fanno sì che DIY sia inteso come equivalente di ‘duro lavoro’, un tratto che – nelle parole di Ramón – accomunerebbe virtualmente gli skaters di un vicolo di Tijuana con quelli milionari e oggi proprietari dell’industria in virtù del semplice di essere entrambi soggetti autentici che hanno ‘lavorato sodo’ per costruire *la cultura*.

Rivendicarsi fedeli alla filosofia *by skaters for skaters*, dunque, significa l’adesione a una cultura globale dall’aura alterativa (Kemp 2024) – da tempo permeata dal mercato – più che un rigetto della contaminazione del consumo mainstream. Quando Ramón mi espone la sua visione sulla pirateria prende infatti come spunto il caso delle fabbriche Zero e non esita a sostenere che comunque – nonostante lo sfruttamento della manodopera e delle risorse locali, del suo colpevole comportamento verso i lavoratori messicani (skaters e non) – l’operato, il lavoro e i prodotti del suo leggendario proprietario (Jamie Thomas) fossero legittimi per il solo fatto che anche lui (virtualmente) fosse *uno skater che lavorava per gli skaters*.

È interessante osservare come da una parte tra i membri del vicolo si condivida e si rivendichi un'attitudine al DIY simile alla sua versione originale 'artigianale', legata al mondo domestico e alla pratica del creare, riparare e/o modificare cose letteralmente *da sé*, senza l'aiuto di un sapere esperto. Lo dimostrano ovunque: dalla costruzione di rampe a quella di abitazioni, dalla stampa autodidatta di grafiche in serigrafia all'organizzazione di piccoli eventi. Tuttavia, questa etica fonte di pratiche articolate dal basso, è rispettata finché non intacca l'immagine (i.e. proprietà intellettuale) di chi ha contribuito alla costruzione della cultura dello skateboard, spesso derivandovi grossi introiti. Non si tratta dunque di un DIY strettamente 'alternativo' al mercato egemonico (semmai complementare) né di quel tipo di DIY semantico teorizzato da movimenti culturali come l'Internazionale Situazionista, ripresi dal punk, che si appropriavano dei simboli del mercato decontestualizzandoli per derivarvi un significato 'resistente' (Debord 1992; Downes 2007; Frith and Horne, 1987).

A mio avviso, la radice generale di questa "pratiche culturali d'opposizione" non resistenti (Bourgois 2003: 17), accondiscendenti alle logiche di una fetta del mercato egemonico, possono essere spiegati pensando a concetti quali comunità, autenticità e valore dalla prospettiva particolare di un collettivo informale che vive il centro di una città di frontiera con gli Stati Uniti.

In primo luogo, *by skaters for skaters* è uno slogan-ombrello che nel vicolo viene alternativamente usato per riferirsi a due ordini di comunità decisamente diverse tra loro. Quando Ramón mobilita la frase insieme al ricorrente *nadie nos apoya*, tende e sottolineare una comunità marginale, isolata dai centri della cultura della cultura dello skateboard, fatta di persone (per lo più giovani) che 'si arrangiano' per riprodurre e praticare un'immagine di cultura popolare da cui altrimenti sarebbero esclusi. Si tratta di giovani in carne e ossa, di quelli che spesso si affacciano sul vicolo chiedendo se ci siano delle tavole usate in avanzo o che si organizzano in 'battute di caccia' tra i *sobre ruedas* per recuperare gli scarti degli skateboard del nord. Ragazzi dalla biografia tormentata come Ricardo, che lavorano nel laboratorio, ma soprattutto di giovani con cui si ha uno scambio quotidiano, con cui ci si confronta e ci si scontra per organizzarsi in comune.

Allo stesso tempo '*by skaters for skaters*', per Ramón, rimanda al pantheon di nomi leggendari del mercato autentico (ma mainstream) dello skateboard (Kemp

2024), situati a pochi passi da Tijuana ma invisibili, inesistenti nella quotidianità dei giovani messicani se non nel regime dell'immaginario; esperiti al massimo tramite consumo informale e lavoro di straforo. Nomi, volti, simboli che talvolta hanno avuto un rilievo diretto a Tijuana (e.g. Jamie Thomas e Zero Skateboards o Paul Schmitt e la sua attuale *maquila*) ma che in virtù della loro fama e del contributo che hanno portato alla cultura dello skateboard rimangono comunque esempi intoccabili di autenticità.

Tale dinamica apparentemente schizofrenica è perfettamente coerente se si considera lo skateboarding a Tijuana non come una subcultura, una controcultura o altre categorie eterodirette come lifestyle sport; bensì tramite un termine ricorrente nel vicolo e tra i giovani skaters messicani: 'scena'. Come il concetto 'subculturale' di DIY, anche 'scena' nasce come termine per indicare comunità di gusti e pratiche musicali (Shank 1994; Straw 2006) e, a livello disciplinare, rimane terreno privilegiato degli studi culturali. 'Scena' si usa, per esempio, per indicare sia gli articolati avventori di un bar notturno sia una comunità globale frammentata di amanti di uno stesso genere musicale o cinematografico. L'uso di 'scena' tra gli skaters di Tijuana ricalca questo modello generale ed è in grado, nei discorsi e nelle pratiche dei giovani messicani, di descrivere "cluster di attività altamente locali" dando al contempo "unità a pratiche disperse in tutto il mondo" (Straw 2006: 248). Parlare di 'scena' dello skateboard per indicare entrambi questi due livelli irriducibili di affezione, permette di unificare una comunità vissuta di skaters locali con quella immaginata fatta di qualsiasi persona solchi un marciapiede su una tavola da skateboard. Nella sua "scivolosità elusiva" (Ibid.: 252), il termine è capace così di creare uno "spazio di pratiche culturali che connette musicisti, infrastrutture [...] e ascoltatori, in modo reciprocamente influente" (Barone 2017, 90), per rifarsi di nuovo al campo della musica.

Tutto ciò sul piano generale. Nel particolare del discorso di Ramón, invece, l'inattesa comunanza con i volti famosi della cultura popolare dello skateboard è declinata secondo un'etica specifica catalizzata dagli oggetti. Come il vicolo è un luogo 'per chi lavora duro', lo stesso principio si ritrova nei grandi imprenditori dell'industria dello skateboard, persone che seguendo la stessa logica del sacrificio hanno dato tutto per *la cultura*, che sono partiti da zero e hanno costruito un impero che ha conquistato il mondo. L'essere dei grandi lavoratori, votati al sacrificio per

sé, per i propri cari e per la cultura dello skateboard è in fondo ciò che conta e ciò che accomuna.

By skaters for skaters richiama quindi una doppia comunanza con una comunità locale e marginale e con una tanto cosmopolita quanto ‘immaginata’, fatta di persone che non si sono mai conosciute a vicenda (Anderson 1983). Nel caso specifico, questa retorica rimanda al valore specifico che risiede nella produzione ‘autentica’ o ‘etica’ di tavole da skateboard. Il valore – ovvero il significato sociale delle proprie azioni quando si creano quegli oggetti – in questi discorsi è tutto misurato sul contributo alla riproduzione di una comunità, sia vissuta che immaginata (oltre-confine). Questo valore è sufficiente per Ramón ad appiattare le differenze tra lui e uno skater milionario proprietario del brand Zero: entrambi attraverso le tavole rendono concrete, materiali, delle azioni che sorgono dal desiderio comune di riprodurre una comunità globale di pratica. Poco importa se uno guadagna un capitale e l’altro racimola pochi soldi con cui ripulisce il vicolo, se uno raggiunge effettivamente quella comunità distribuita in tutto il mondo e l’altro sogna di conoscerne anche solo un membro; il valore e le azioni realizzate attraverso quegli oggetti sono pensati come uguali.

Secondo questa logica, quindi, solo oggetti che contengano una simile tensione ad arricchire ‘la cultura’ sono da considerarsi legittimi, o autentici, contro invece l’immoralità di chi si approfitta del lavoro altrui, della sua creatività, per ricavarvi (a detta degli abitanti del vicolo) solo un tornaconto economico.

Non solo, ma oltre che in termini di condivisa etica (maschile) del lavoro e del sacrificio verso ‘la cultura’, il valore autentico di una tavola fatta da uno skater, contro quello scadente (*chafa*) di una tavola contraffatta, non rimane impresso nelle immagini, nei simboli o nelle estetiche ma permea la materialità degli oggetti stessi. Offro un breve esempio esplicativo.

Un pomeriggio particolarmente ozioso arrivano nel laboratorio tre giovani skaters dallo skatepark La Bandera. Uno di loro aveva risparmiato mesi per comprare una tavola *interacional* originale marca Baker nell’unico negozio ufficiale del centro e gli si era rotta sotto i piedi giusto due giorni dopo l’acquisto. Appena arriva nel vicolo, tutti si radunano intorno alla tavola crepata, ognuno analizzandone ogni minimo dettaglio per stabilirne l’autenticità. Ne nasce un’accesa disquisizione tra chi sosteneva che fosse originale e chi no, appellandosi a impercettibili dettagli della

stampa della grafica o del colore degli strati di legno. Alla fine Ramón e Ricardo – i due personaggi più autorevoli del momento – stabiliscono che ‘no!’, non potesse essere possibile che una vera tavola Baker (azienda che fa gran uso del mantra *by skaters to skaters* e che produce a Tijuana) potesse rompersi così facilmente. Doveva per forza essere di *pirateria*, e i sospetti dettagli individuati ne erano la prova. Il giorno dopo andai al negozio dove era stata acquistata per parlare con il commesso, nonché amico. Mi assicurò che fosse una Baker originale, mostrandomi addirittura gli ordini alla distribuzione ufficiale californiana da cui l’avevano ricevuta. Ne era certo, dal momento che in passato era capitato che gli arrivassero tavole contraffatte di grandi marche statunitensi, ma non passavo per quei circuiti. Ma poco importa averne appurato l’originalità. Fa riflettere invece la ferma convinzione degli skaters del vicolo che una tavola autentica perché fatta da skaters che lavorano *per* gli skaters, non possa per definizione essere fallibile, al contrario di una pirata. L’eventualità è esclusa a priori: *by skaters for skaters* è prescrittivo di qualità morale che immediatamente si traduce in migliore qualità materiale degli oggetti che diventano dei feticci dei valori e della comunità immaginata per cui gli skaters (di Baker o del vicolo) lavorano duramente.

Al contrario una tavola contraffatta, portatrice di valori non etici, sarà anche più fragile. Il fatto che si parli in tutti i casi delle stesse identiche tavole di legno prodotte nelle stesse fabbriche distanti pochi chilometri è del tutto irrilevante di fronte alla complessa struttura che stabilisce in cosa consista il valore di una tavola da skateboard nel vicolo di Manos Sucias. Una grafica ben fatta – perché industriale nel caso di Baker, perché artigianale nel caso del vicolo – è sinonimo di cura, sacrificio e comunità che solo uno skater che lavora per altri skaters può infondere. La ricerca di inesistenti difetti estetici era volta alla prova del valore culturalmente amorale dell’oggetto e quindi materialmente inferiore.

Bennett e Guerra sostengono che “mentre le industrie culturali più tradizionali, che sono anch’esse in gran parte un prodotto della post-industrializzazione, sono guidate principalmente da una motivazione di profitto, questo è molto meno il caso delle pratiche culturali do-it-yourself, che sono spesso guidate da motivazioni di gratificazione creativa ed estetica” (2019a: 11). Di fronte all’etica condivisa e problematica dalla comunità del vicolo, mi sento però di sfumare questa proporzione dicotomica per cui l’industria culturale sta al profitto come le culture DIY stanno alla

cultura e alla creatività. Sostengo che essa sia figlia di una genealogia di studi sulle *DIY cultures* interna alla tradizione degli studi culturali che tende a produrre teoria da casi limitati al Nord globale secondo un'idea di 'di culture di strada' figlia di altri periodi storici e altri mondi giovanili.

Ho aperto l'introduzione alla tesi descrivendo la comunità del vicolo come esteticamente simile a uno *squat* europeo, l'ho poi approfondita in questo capitolo dando voce alle esperienze dure, marginali, talvolta violente dei suoi membri, al lavoro sociale, culturale e spaziale che hanno condotto negli anni per riabilitare un luogo abbandonato in condizioni insalubri per farne una comunità di mutuo aiuto, una *familia*, per giovani skateboarders dalle scarse possibilità. Tuttavia, restituire un quadro romanticamente resistente di questa comunità, incontaminata dalle logiche del mercato neoliberale che permeano tutta Tijuana solo perché ripete un lemma (DIY) che ha attraversato fasi ondivaghe di mercificazione, significherebbe rinunciare a una descrizione densa della vita del vicolo a partire dalle sue contraddizioni.

Nel vicolo ci troviamo di fronte alla situazione – paradossale per le scuole appena citate – in cui proprio le condizioni di relativa marginalità rispetto alla propria cultura popolare d'elezione, le tensioni di desiderio, imitazione e ispirazione culturali che desta, danno vita a una comunità nient'affatto 'resistente' o anticapitalista, come gli stessi membri ci tengono a specificare quando si parla di politica, anarchia e antimperialismo latinoamericano.

In un luogo in cui si vive all'insegna della prossimità con, e della separazione dalla, 'migliore versione della propria cultura popolare', anche un discorso sulla carta anti-sistemico come il Do-It-Yourself arriva già masticato e digerito dal mercato dello skateboard del Nord. Sempre Bennett e Guerra sostengono che, a differenza del mercato mainstream, il riferimento teorico più utile per parlare di culture DIY è il concetto neomarxista di "lavoro immateriale" (Hardt e Negri 2003), "la nozione imbricata nel sistema capitalistico di lavoro creativo, affettivo e informativo" che funziona in questi ambiti "come un riordino ontologico dei principi del lavoro e del gioco" (Bennett e Guerra 2019a: 12). Tuttavia, è interessante notare come quest'idea di 'lavoro immateriale', ossia lavoro per riprodurre la cultura dello skate (*for skaters*), gli abitanti del vicolo la ritrovino in primis nell'industria ufficiale e capitalista.

Problematizzare l'approccio concreto, antiideologico, al DIY nel vicolo non significa derubricare le relative forme di lavoro e autoproduzione a pura copia asservita dei modelli del Nord. La mia intenzione è piuttosto sottolineare l'influenza che esercita la cultura popolare del nord nel diffondere dei concetti e delle pratiche supposte resistenti ma che ormai sono entrate a pieno nel lessico del mercato. Questo tratto emerge con chiarezza quando si pongono a confronto queste pratiche con altre forme di autoproduzione tipiche del Sud come la pirateria. Inoltre, riconoscere che il DIY non sia un discorso dissidente non significa che la sua riproduzione a sud non dia vita a comunità concrete di mutuo-aiuto che costantemente ridiscutono i limiti delle condizioni materiali in cui vivono per inventare alternative. Lo si vede, ad esempio, nelle prassi di lavoro interne al vicolo.

Ricardo mi racconta che, nonostante dopo la vita in strada e le disavventure familiari avesse trovato lavoro come meccanico, non c'era paragone con la libertà del lavoro con Manos Sucias:

Bueno, me gustaba el trabajo viejo. Pero yo lo que realmente quería era patinar. Yo no me sentía a gusto güey. Levantarme a las ocho hasta las seis de la tarde del lunes a sábado. Yo sí tenía ganas, güey, era patinar, güey. No me veo así. Yo ni siquiera me veo viejo, simplemente lo que quiero es patinar [...] Y sentí que me estaba desconectando un poco. Y surgió de la nada, güey. Cerramos el taller [meccanico] y los compas [del vicolo] me invitaron... pues es disfrutar más la vida porque no haces, no es algo repetitivo. Cada día es diferente y estas con tus compas y además patinas. (Intervista, Tijuana Colonia Flamingos 07/06/2023).

A differenza dei loro colleghi contro-culturali anglosassoni (Moore e Roberts 2009) esplicitamente avversi o resistenti alla disciplina e alle logiche del lavoro capitalista, nel vicolo molte di quelle retoriche rimangono fondanti e convivono con la valorizzazione della 'libertà' offerta invece dal lavoro informale. A Manos Sucias il lavoro autodeterminato che mischia gioco e fatica, convive con un'etica del lavorare sodo, ma soprattutto con l'idea – simile alla retorica delle start up 'nate nei garage' della Silicon Valley – che come loro, tutti i grandi dello skateboard sono partiti dal nulla e mettendocela tutta sono arrivati alle stelle. Questi sono tutti principi antitetici all'immagine del *flâneur* o del *bohémien* delle controculture californiane (si

pensi al surf e si vedano Lawler e Roberts 2024; Lawler 2017) che rifuggivano ogni riferimento alla parola ‘lavoro’.

Una simile obiezione vale anche per il già citato concetto di DIY. Pressoché tutta la letteratura sul tema si concentra su realtà subculturali enfatizzando due dimensioni. In primo luogo, il fatto che in tutte le subculture certe competenze si leghino ad artefatti o conoscenze (simboliche e materiali) riconosciute e avvalorate nella stessa subcultura (Thornton 1995; Jensen 2006; Bennett e Guerra 2019a). In secondo luogo, come il DIY sia una sigla per indicare questo insieme di competenze che rappresentano “una contro-forza al neoliberismo” (Bennett e Guerra 2019a, 12), ai suoi rapporti economici e produttivi. L’etica DIY è inquadrata in tali teorie come un “lifestyle” che – a differenza delle “modi di vita [...] tipicamente associati a una comunità più o meno stabile [e] manifestati in caratteristiche quali norme condivise, rituali, modelli di ordine sociale e probabilmente un dialetto distintivo” (Chaney 1996: 92) – è invece centrato sulla messa in mostra di pratiche o etiche di consumo (Ibid.). Lo skateboard, come altre culture di strada, ha trovato spazi di teorizzazione secondo lo stesso concetto di “lifestyle” recentemente anche in Italia (Caravita e Genova 2024). Leggere il concetto di DIY e i valori condivisi delle subculture in relazione al consumo, e non solo in opposizione a esso, è un primo passo verso una lettura più critica. Il caso del vicolo – letto sia rispetto all’industria culturale statunitense dello skateboard sia rispetto alla *pirateria* locale – mostra qualcosa di diverso dalla pura opposizione. Esso mostra un’etica del consumo che aspira ai modelli di cultura popolare del Nord, e alle sue retoriche neoliberali (‘da zero a cento’), mentre condanna e prende le distanze da una forma di consumo e autoproduzione squisitamente locale come la *pirateria*.

Nel vicolo si condivide un’etica del consumo, fatta di saperi, tecniche e competenze cristallizzate in oggetti e conoscenze fondanti per il gruppo, in linea con gli studi classici sulle subculture e sui lifestyle. Un’etica che si esprime secondo lo stesso lemma DIY. Il lavoro di distinzione (Bourdieu 1979) che si autorizza questa etica, però, sembra molto più rivolto verso il basso che verso l’alto del mercato. Marca infatti una distanza con la versione più popolare, bassa e locale di consumo di una cultura popolare: la *pirateria*.

Nel vicolo si elabora così una particolare estetica della radicalità, dell’opposizione, ma i discorsi e le pratiche di lavoro, valore e consumo rimangono

ispirati ai discorsi del mercato ufficiale. Tale dissonanza – fatta di distinzione e desiderio d’imitazione – rimane opaca se si studiano le subculture del sud misurandole solo sulle versioni alte della cultura, senza paragonarle alle grammatiche di valore e consumo che regolano la vita quotidiana del sud, come la pirateria.

Il DIY, il lavoro autodeterminato e talvolta giocoso del vicolo è ispirato a un’etica dell’ascensione, non tanto sociale, ma culturale nelle logiche interne allo skateboard. Un’ascensione che, vivendo in uno stato di perenne immobilità, non può che tradursi sul piano orizzontale in desiderio di oltrepassare la frontiera verso quei modelli che – condividendo la stessa retorica, ma non le stesse pratiche – dettano l’esempio per il successo personale e subculturale.

La condanna della pirateria per il “convinzione che i pirati si appropriano in modo parassitario di un valore che non hanno creato” (Dent 2012, 29) – ovvero del duro lavoro degli ‘skaters che lavorano per gli skaters’ – conferma la pervasività di un’etica neoliberale, dove i discorsi sul DIY traducono in termini subculturali l’immagine imprenditoriale del self-made-man, sostituendo al valore ‘monetario’ della merce uno prettamente ‘culturale’ ma mantenendo inalterati i rapporti del discorso.

Oltre alla condizione di immobilità, all’autopercezione di *tercermundismo* e arretratezza, c’è però un vantaggio che spiega la differenza tra le posture retoricamente sovversive ma legate a un codice etico cultural-neoliberale del vicolo, e invece i comportamenti dei contraffattori ‘senza scrupoli’. Evidenziarla aiuta a introdurre i discorsi che questi ultimi fanno sul valore delle stesse tavole di legno.

Il vicolo, nonostante le condizioni marginali generali, si trova nel downtown di Tijuana, dove *siempre pasa de lo más loco que encuentras en la ciudad*, come ricorda Ricardo per argomentare la scelta di affiliarsi al Manos Sucias. Alcuni dei suoi membri hanno vissuto per lungo tempo in California, sono tornati, sono stati deportati, pochi altri hanno ancora il privilegio di *cruzar*. Grazie a questa posizione hanno negli anni sviluppato legami anche con collettivi di skaters californiani che, di tanto in tanto, vengono a visitarli a Tijuana, affascinanti proprio dalle condizioni ‘autentiche’ e ‘libere’ della vita nel vicolo (Cap. 7). Samara, una skater di appena 20 anni, quando mi descrive la comunità del vicolo mi dice con sospetto “non so, sono molto estremi per me... non saprei come descriverli. Stanno sempre tra di loro, come

una *clica*, e poi sono molto L.A. [Los Angeles], si vestono come la gente *del gabacho*, come *cholos*” (Appunti sul diario di campo).

L'autenticità che nel vicolo rivendicano intorno ai propri luoghi, pratiche e tavole è in fin dei conti profondamente influenzata dai modelli di valore del Nord che hanno la possibilità di osservare e di imitare meglio grazie alla loro posizione urbana centrale, seppur regionalmente marginale. Intorno a quel quadro di riferimento ispirato al mondo californiano, costruiscono un'immagine di esperienza autentica perché “diversa dal resto” (Gerosa 2024) dello skateboard cittadino – fatta di manualità locale ma ispirata a etiche e gusti globali – e possono distinguersi da chi, senza rispetto della *cultura* e della sua etica del lavoro non ha accesso a simili riferimenti e, nelle periferie remote della città, pratica indisturbato quella che nel vicolo si condanna come *pirateria*.

Tale passaggio di sguardo mostra, metodologicamente, che seguire le tavole da skateboard può aprire nuove piste per osservare le differenze urbane centri-periferie attraverso le rispettive concezioni del valore e non solo attraverso la pratica e la fenomenologia del *fare* skateboard.

5.6. Fare pirateria: contraffazione e originalità in periferia.

Es que como en el centro de Tijuana es más el movimiento de skate que en los alrededores ¿no? Vas viendo como que más gente que tiene proyectos los tiene en el centro [...] Y no sé, los parques también están como que en el centro de la ciudad y entre más te vas alejando hay menos [...] Y les hace fácil a los gringos venirse para acá. Gente pensionada que pues tiene dólares para vivir más barato acá [...] En Tijuana andan nomás en el centro, o en Rosarito [...] Pues nosotros estamos alejados del centro, muy alejados, estamos como por La Presa. [...] O sea, como que toda la infancia el centro lo miraba de lejos... Hasta ahorita te tocó ver el centro, pero hay mucho alrededor que todavía te falta... (Intervista con Tio Paky e Kevin, Tijuana, 31/05/2023).

Y bueno, aunque hayan marcas y tiendas, no nos alcanzan por aquí [nella periferia]. Tienes que venir hasta el centro, Tijuana está bien dividida [...] todos los morros que están en esa cura [che fanno skate] pues les encanta venir al centro. (Intervista con Manuel, Tijuana 13/10/2023).

Conobbi Manuel quando un giorno, a Villa Fontana, avevo bisogno di una tavola. Un informatore con cui avevo già instaurato un rapporto di fiducia mi disse che me l'avrebbe procurata lui e il giorno dopo ci demmo appuntamento allo skatepark locale (20 km dal centro della città, circa un'ora di viaggio in *combi*). Dopo più di due ore di attesa si presenta Manuel, sale la scarpata fangosa che portava allo skatepark con un precario pickup bianco. Ha un po' di tavole *lisas*, senza disegno, tra le quali mi fa scegliere, mi dice che ne ha rimaste solo ottanta delle quattrocento che avevo ottenuto un paio di mesi prima da una *maquiladora*.



Figura 12. Uno skater locale mi invia una foto di casa sua con un letto fatto di tavole da skate provenienti dalle *maquilas*. Foto dell'informatore⁴⁸.

Ci spostiamo tutti insieme poco lontano dallo skatepark, si stava facendo buio e Manuel insiste per offrirci qualcosa da bere così iniziamo a

⁴⁸ Le cifre di tavole in movimento informale che di tanto in tanto cito possono sembrare delle esagerazioni; come quando nel capitolo 4 mi riferivo ai 30.000 articoli scomparsi nel corso di un anno e mezzo da una *maquila*. Tuttavia, più volte mi è capitato di incontrare persone che – seppur non coinvolte nella contraffazione – con fare esibizionista mi mostravano (dal vivo o per foto) le grandi quantità di tavole che possedevano.

chiacchierare. Affianca il lavoro sulle tavole ad altri, a seconda che ci sia o meno disponibilità nelle *maquilas*. Lavora con altri, in un laboratorio molto lontano dal centro dove stampa quelle che lui insiste a chiamare ‘caricaduras’ (letteralmente: figure, vignette, cartoni) su vestiti e, scoprirò, anche tavole. Sul momento non capisco ma intendo che usa quel termine in modo elusivo, poi mi indica una maglietta. Si trattava di una t-shirt con il logo della marca ‘Obey’, perfetta in tutti i dettagli, ma contraffatta (insieme ad altri capi di marche di skateboard o simili come Thrasher, Vans etc.): *“Es que hago esas caricaturas güey no, y bueno ya sabes que es como piratería... con eso trabajo. En el taller, así de menudeo y tal vez en los sobre ruedas”*. Capisco che non è impaziente di parlarne ma prima di andarmene mi lascia il suo numero: se casomai mi servisse altro, altre tavole (per cui però sarei dovuto passare prima per l’altro informatore) che gli fa da intermediario. Proprio quest’ultimo da tempo mi ripeteva del suo sogno di tirare su la propria ‘marca’, di stampare su delle tavole i disegni che faceva su carta per farle circolare tra amici e per magari tirare su qualche soldo per riparare il tetto forato della casa dove viveva con la madre (entrambi emigrati a Tijuana da Acapulco dopo la morte del padre). Acconsentii a prestargli i soldi per fare il primo investimento: comprare una decina di tavole, delle bombolette spray mentre lui pagò Manuel che eccezionalmente (e sotto pagamento) acconsentì a stampare su commissione e non a riprodurre i loghi di altri brand come fa di solito.

Fu così che io e Manuel tornammo a frequentarci più assiduamente, questa volta nel laboratorio dove lavorava nella remota colonia Altiplano (25 km dal centro). La prima volta che lo raggiunsi per stampare le tavole mi affidai a un Uber, non conoscendo la rete dei mezzi pubblici per raggiungere quella zona isolata. L’autista mi lascia sulla *carretera* che divide in due un’area arida fatta di edifici sparuti e senza intonaci, solcata da poche strade di terra polverosa, deserta ad eccezione di qualche cane che sfida il sole battente.

Manuel mi accoglie con grande affabilità nel laboratorio, a cui si accede attraversando i ballatoi privati di un paio di abitazioni poste al primo piano. È grande e ben organizzato seppur un po’ sporco e con macchinari datati. La prima cosa che noto sono dei telai di serigrafia della forma di una tavola da skate su uno scaffale, tutti con i simboli di Zero Skateboard. Manuel non mi

svela se siano reliquie dell'antica fabbrica o se siano stati fatti successivamente ad hoc, ma l'utilizzo è chiaro.



Figura 13. Laboratorio 'pirata' con telai da serigrafia con i simboli di Zero Skateboards. Foto dell'autore

Lavora lì dal lunedì al giovedì, 11h al giorno, mentre nel fine settimana fa i *sobre ruedas* vendendo magliette e vestiti (le tavole preferisce venderle o scambiarle prendendo appuntamenti diretti). Ci tiene molto a mostrarmi il luogo e a raccontarmi la sua esperienza, proprio perché quel lavoro è il coronamento di un desiderio che aveva sempre nutrito. Rimase affascinato dalle tecniche artigianali di stampa quando anni prima “*Una vez vi un video de skate, de Independent [marca di skate] donde pintaban playeras, y me acuerdo*

al inicio ni lo podía pronunciar 'serigrafía', es que tengo la lengua pegada de abajo jaja" (Intervista, Colonia Altiplano, 04/08/2023). Così, si convinse a lasciare il lavoro in una *maquila* di componenti meccanici per Toyota e tentò la fortuna chiedendo impiego al suo attuale capo che, dopo un po' di apprendistato, lo accolse. Non lamenta gli anni nella *maquila* (anche se ammette che avrebbe preferito lavorare in una di tavole per imparare, ma non l'hanno mai preso), ma avvalora molto i ritmi più conviviali e autonomi del laboratorio, dove nonostante la gerarchia i rapporti sono molto più rilassati (tanto che quel giorno siamo solo io e lui, proprio perché il capo gli concede lo spazio per i suoi progetti individuali, come la stampa delle tavole del nostro amico in comune). Lavora le stesse ore al giorno di quando era in *maquila*, se non di più, ma non esita a dire che la differenza sta in come si svolgono quelle stesse ore.

Ci mettiamo all'opera e il dover collaborare nel lavoro aiuta il flusso dei discorsi, lui stampa e io (da apprendista) asciugo le tavole con i phon sverniciatori. È molto preciso nel lavoro e ci tiene a mostrarmi i dettagli che riesce a riprodurre sulle tavole e su delle pile di magliette di marche statunitensi contraffatte che ha fatto il giorno prima (e che continuerà a fare da solo quel giorno, gliene mancano trecento).

Come tutti, anche lui all'inizio si avvicinò al laboratorio in cerca di un lavoro 'indipendente' ma anche di un apprendistato artigianale con l'idea, un giorno, di lanciare la propria 'marca'. Oggi quel sogno si è un po' assopito, a differenza del suo capo che, invece, ha appena ideato una 'marca' (con tanto di nome e logo) di abbigliamento che vorrebbe lanciare accanto ai prodotti contraffatti che commercia. Manuel mi sorprende dicendo "e sai che sta facendo per lanciarla? Perché la gente la conosca? *Quiere conseguir alguien que se la piratee*". All'inizio rimango perplesso, poi completa il discorso con una frase che ripeterà molte volte in futuro durante interviste più strutturate:

Porqué lo que he aprendido aquí, y que yo también creo, es que no existe publicidad mala pa' las marcas. Siempre me enseñó mi jefe que la piratería les hace publicidad a las marcas gringas. Porque alcanza lugares donde nunca

llegaría la merca [merce]. Es como más publicidad de la calle [ridacchiando].

(Intervista successiva, Tijuana centro, 13/10/2023)

Da quel momento, e negli incontri successivi inizieremo un lungo e spezzettato dialogo sul significato profondo di certe parole criptiche – originale, pirateria, marca – dove Manuel sarà il direttore del discorso spiazzandomi sempre nel profondo delle mie fragili convinzioni.

Al nostro quarto incontro, quando già ci conoscevamo e avevamo fatto una prima breve intervista, subito dopo esserci salutati mi incalzò dicendomi: “Oggi ho io una domanda per te, visto che ti interessano tanto questi discorsi e che mi chiedi sempre un sacco di cose: secondo te, che vuol dire originale? Secondo te che *investigas esto*”. Mi prese a dir poco alla sprovvista. Non avevo la minima idea di cosa rispondere, ma ancora peggio mi stavo rendendo conto che non mi fossi mai soffermato prima a riflettere su quel punto centrale. Come potevo avere la presunzione di ficcare il naso così a fondo in quelle questioni se nemmeno avevo una mia versione del significato dei termini al centro della ricerca? Preso alla sprovvista, componendo in mente riferimenti per poter costruire una risposta coerente e convincente – come se mi trovassi di fronte a un esaminatore accademico – dissi la prima cosa che mi sovvenne: “secondo me, personalmente, è originale qualcosa che fai con le tue mani, a cui sei affezionato, che fai con passione”.

Manuel mi fissa e mi risponde con una calma e una lucidità che in quel momento invidiavo con tutto me stesso: “Può essere, allora anche quello che faccio io è originale... Però secondo me originale è qualcosa che non si può copiare. E dimmi, quante cose ti vengono in mente in questo mondo che non si possono copiare?”. Sono completamente sconfitto, ancora più umiliato dall’ingenuità di aver cercato una risposta sofisticata quando invece quella giusta era la più ovvia di tutte. Non mi trovavo di fronte a un esaminatore accademico, ma a uno molto più duro, seppur bonario, proprio per la pragmaticità del suo sapere. I miei patetici strumenti non servivano a nulla, tanto che Manuel se ne rende conto e, come il migliore dei maestri di fronte a un discepolo impreparato, mi evita l’imbarazzo di rispondere:

Tú eres italiano. ¿Ve como por ejemplo de un Ferrari? Que tiene partes de código de un motor que tiene su.... En el motor, en su transmisión, los rines no se agarran donde sea... O sea, dices ¡No puedes piratear un Ferrari! Pero pues, la neta aquí en Tijuana hicieron ‘El Cascarón’ [letteralmente, il grande guscio, la grande scocca], ¿Escuchaste de esto? Hicieron nomas el puro cascarón del Ferrari, y la raza se emocionó dijo ‘verga es un Ferrari’ [cavolo una Ferrari], pero nomas la cascara, adentro era puro carro equis jaja. En 2018, 2017... Entonces, ¿Qué es que no se puede copiar hoy en día? (Entrevista, Tijuana, 13/10/2023).

Da quel momento, illuminato dalla saggezza del mio interlocutore ci spostiamo in un *antro* [locale] all’inizio della Zona Norte e iniziamo un’intervista che subito si trasforma in un fitto scambio su tavole da skate, valore, mercato statunitense, frontiera e visioni del mondo. Riporto qui solo alcuni estratti nel modello domanda-risposta, i più significativi ai fini dell’analisi.

Andrea: ¿Cuándo tú haces piratería, como miras a las marcas? ¿Como un enemigo o algo que imitar?

Manuel: Al principio, al ser que yo también soñaba y tal vez sueño de hacer mi marca, se me hacía culero [infame] ver piratería de marcas de patineta: Element, Creature [marche di tavole da skate] y todo el rollo. Pero ahorita yo la hago... Creo que no tiene nada de malo. Esos gñeys [gli statunitensi] no se interesan de llevar el mercado para acá. ¡Y sí se ocupa! [...] al final la calidad se la acaban en los Estados Unidos y nos dejan las sobras. [...] El salario mínimo en Baja está como en 2300 pesos [circa 110USD settimanali, non sempre rispettato]. Y una playera original te sale 600. Aparte tienes que comer y pagar tus necesidades, ya no te alcanza. [...] Por eso te digo que tal vez no sé qué significa ‘original’, ‘piratería’, y todo eso... porque por mi raza, que tal vez hasta te habla de ‘copia original’, lo que se encuentra en los tianguis, en los sobre ruedas, al final es esto y la gente ni se preocupa si es original o no, es lo que hay, lo que siempre hubo [...] A mi tal vez me tiran mierda [gli skaters], pero al final son los mismos que me compran. Lo que te digo, es la misma necesidad de la raza. Ya sé que me las compraban. Porque como dicen ‘a la verga la piratería’ [al diavolo la pirateria], simón [certo], pero bueno para los originales tienen un precio muy caro

aquí. Es lo que te digo, te gastas los salarios... y es gente que trabaja, agarras un morro que ni trabaja...

A.: ¿Nunca pasó que te metieron pedos legales, o que en los sobre ruedas revisen la merca pirata?

M.: [quelli che contraffanno] Las películas, los discos piratas y todo ese rollo sí. Se los llevaron a la cárcel. Todo te lo quitaban [la merce]. Ya me imagino que las mismas compañías pagaron [per perseguirli legalmente]. No sé por qué no lo hacen las compañías de ropa o de patineta. [...] No me acuerdo quién de patinetos [skaters] le vendió patinetas a alguien de Villa Fontana. Ese güey agarró tablas de un vato que las sacaba de la maquiladora del Pacífico. Hazte cuenta que tenía que ver con cómo quería hacer un sitio o algo público para vender tablas, y subió tablas de una marca, una marca que casi no conozco, una marca que allá la hacían [nella maquiladora]. Él la publicó, y hazte cuenta que en Tijuana no venden esas madres, nomás por allá [negli USA]. Y le mandó un mensaje esa marca para amenazarlo. [...] O sea, en mi opinión, le hubieran contestado el vato y hubieran llegado a acuerdo para patinar aquí sus tablas, ¡esto hubiera estado perro! [giusto, figo]. Por eso la raza dice 'Verga, pero si no nos quieren vender la voy a piratear'. Ahí es cuando le da coraje a la raza. [...] No sé qué sea, pero a final de cuentas todo gira alrededor del dinero [...] esa madre [la piratería] nació de la necesidad, y ya sabes que siempre hay modo de acomodar las necesidades. Como que, si alguien quiere este diseño en una playera o en una tabla, pero están más caras las originales, yo se lo voy a hacer.

A. Y eso que me comentabas que en el D.F. [Città del Messico] están más aferrados [navigati, esperti] en esto de la piratería, no tanto de tablas como de todo...

M. Si, los chilangos [regionalismo per 'abitanti di Città del Messico']... aquí en Tijuana todavía estamos bien lentos, excepto en las tablas. Pero hazte cuenta que además un chingo de gente se está metiendo en esto [nella piratería]. En Tijuana, hay sobrepoblación y todo está bien contaminado. En unos 10 años aquí que es frontera se va a acabar todo. En unos diez años, aquí se va a vivir muy rápido, van a estar muchos rateros [ladri, approfittatori] y se va a volver muy difícil vivir aquí, con mucha competencia etc.

A. Y que tal, ¿cuándo haces tu jale [lavoro] te sientes un poco pirata?

M. Ejejej, pues si, como que me fascina el romance, pero por supuesto no es que lo voy a platicar [ridacchia].

La lucidità delle parole di Manuel descrive un quadro a mio avviso complesso e in parte divergente rispetto all'etica dell'autenticità e alle visioni sulla frontiera tipiche del vicolo.

In primis, come già sottolineato in apertura da Manuel, la condizione periferica dentro la generalmente precarietà Tijuanaense determina uno sguardo diverso sull'altro lato della frontiera e sullo skateboard come metonimia della sua cultura popolare. Una differenza già evidente a livello linguistico. Nel vicolo – dove l'immaginario estetico e comunitario di riferimento è quello delle culture di strada californiane, con cui talvolta si instaurano anche scambi diretti – *skateboard* rimane pronunciato tale, mentre appena si varcano i confini del centro con Manuel e amici diventa molto più facile sentire il messicano 'patineta', o 'patineto' (skater). Rimanendo sul piano lessicale, anche il significato e l'uso della coppia *pirata/pirateria* è inverso rispetto al vicolo. Manuel non è immune dal fascino evocativo (*romance*) del termine, ma non va oltre e chiarisce che non avrebbe motivo di adottare quell'epiteto per sé dal momento che *fa* pirateria e che per questo spesso è stigmatizzato dagli altri skaters. Nel vicolo 'pirata' è un attributo nobilitante mentre 'pirateria' è un termine pericolo, per Manuel 'pirateria' non ha niente di male, mentre 'pirata' è un termine rischioso per lui.

Al di là del livello linguistico però, sono le valutazioni intorno alla *pirateria* e ai concetti che richiama a dipingere un quadro dissonante rispetto alle logiche del downtown. Manuel, nonostante si appropri 'illecitamente' del valore commerciale delle merci statunitensi, non è un detrattore ideologico dell'esistenza delle marche. Anzi, racconta che si poneva gli stessi dubbi della comunità del vicolo quando, prima di iniziare a fare pirateria, gli sembrava 'immorale' contraffare i brand di skate. Tuttavia, ha seguito un percorso inverso a essi. Questi ultimi facevano contraffazione anni fa e hanno poi smesso per 'adesione culturale' all'etica globale dello skateboard, dell'industria e dei suoi protagonisti. Manuel, invece, è partito sospettoso verso la contraffazione e si è ricreduto osservando due elementi empirici. Il gusto artigianale che ritrova anche nel copiare altre immagini e le necessità delle persone tra cui viveva nonché i significati che esse attribuivano a idee come 'copia' e 'originale'.

Oggi ha imparato, e ripete ironicamente, che la pirateria non è altro che 'pubblicità gratuita' per il mercato 'legittimo' proprio nei luoghi in cui esso decide di non arrivare o di farlo in forme inaccessibili alla popolazione. La pirateria porta dunque

un beneficio a entrambi: dissemina le immagini del mercato a costo zero (fa pubblicità) e al contempo lo rende fruibile alla popolazione reale. Se il suo capo sta cercando qualcuno che contraffaccia la sua ‘marca’ appena nata, è perché – da esperto di informalità – sa bene che la *pirateria* è la forma più popolare di circolazione dei simboli commerciali del Nord nel Sud (Aguilar 2010; Dent 2020; Goldgel-Carballo e Poblete 2020).

Per questo, nonostante la consapevolezza teorica che esistano beni originali e contraffatti, nelle pratiche di consumo della maggior parte della gente come Manuel, tale differenza non esiste o non fa parte delle preoccupazioni quotidiane (come nella vignetta con cui ho aperto il capitolo, dove di fronte al video sui social che parla di pirateria a Città del Messico, molto giovani commentavano che non avevano mai realizzato che quella fosse una ‘marca’ del nord, bensì uno dei tanti simboli cartoneschi che si trovano per strada). Di conseguenza, se nella quotidianità delle persone con cui vive la distinzione originale-fasullo non esiste; che cos’è originale in un mondo dove tutto è prodotto serialmente, uguale a sé stesso, e gli strumenti di riproduzione sono ormai alla portata di tutti? Magari *un Ferrari*, ma lo stesso mondo in cui Manuel vive ha dimostrato – con *el cascarón* – che nemmeno quella è una merce al riparo dalla riproduzione non autorizzata.

Manuel, forte dell’ovvietà vissuta con cui sostiene le sue tesi, considera quindi la contraffazione un’azione non solo innocua ma pacificamente legittima per lui venditore, per l’industria che plagia (ovvero pubblicizza) e per chi acquista i suoi prodotti. La sua è una posizione misurata su rapporti sociali concreti in cui si riflettono quelli sistemici che definiscono la frontiera. Se il Nord trattiene il meglio del mercato per sé, se non è interessato o non crea le condizioni per il suo accesso al Sud, allora la contraffazione è la risposta fisiologica a questo sistema. Manuel non critica così l’industria dello skateboard in sé – che comunque da skater rispetta, anche se la plagia – ma la più grande relazione storico-sociale Nord-Sud che determina le condizioni in cui *anche* la cultura dello skateboard è formalmente escludente ma informalmente accessibile a tutti. A dire il vero, la sua, più che una critica, è una constatazione, il racconto della normalità di una condizione di vita a cui si è abituati dalla nascita e che nessun desiderio di trascendenza della frontiera o di adesione a una cultura popolare può scalfire, proprio perché ‘normale’. In una parola, un fatto di *necesidad*.

Infine, oltre a constatare l'ordinarietà generale del suo ragionamento, ci tiene a sottolineare che il fare pirateria, l'arrangiarsi *anche* con la contraffazione in quel mondo diseguale, è qualcosa di sempre più comune. La gente se ne sta rendendo conto perché qualcosa sta cambiando, le prospettive di vita mutano, Tijuana sembra sempre più inospitale, inadatta alle risorse e alle esigenze delle persone comuni. Riperderò questo dettaglio fondamentale nel capitolo 6.6.

Alla luce di quanto descritto finora sui centri del vicolo e sulle periferie di Altiplano vorrei concludere enfatizzando come i valori e i discorsi intorno a *pirata/pirateria* siano descrittivi e prescrittivi di diversi processi di soggettivazione in uno scenario neoliberale e precario.

5.7. Neoliberismo e soggettività alla frontiera: centri vs periferie, piratas vs pirateria, D.I.Y. vs necessità

Ci si chiederà perché tanto dilungarsi nella descrizione quasi ideografica di due casi che potrebbero essere risolti secondo, rispettivamente, l'adesione all'ideologia di mercato e la sua critica fatta di pratiche non ideologiche ma dissidenti. Nel vicolo l'uso retorico-subculturale dell'epiteto *pirata* allude a un'ideologia di 'autenticità' che condanna la pirateria; nelle periferie la necessità di tirare avanti porta a essere contraffattori, a criticare il nord e a escludere l'auto-attribuzione dell'epiteto *pirata*.

Tuttavia, credo che sia una spiegazione superficiale del quadro tratteggiato, sufficiente al massimo per descrivere un mondo sociale postmoderno, pervaso dall'ideologia, a cui ci si può solo piegare o opporre, senza spazi d'azione intermedi o dubbi sulle proprie condizioni di vita. O lo spazio immateriale dell'ideologia, o quello altrettanto utopico della resistenza. Il vicolo che condanna la pirateria sarebbe così una comunità di falsi-radicali; Manuel invece, che con la sua *pirateria* praticata parla delle *necesidad* dei suoi simili e di diseguaglianze, sarebbe una sorta di Robin Hood popolare, l'archetipo del bandito sociale (Hobsbawn 1969).

Come ho spiegato all'inizio del capitolo, *pirateria* – nel senso contemporaneo del termine – è un concetto che va di pari passo con lo sviluppo del neoliberismo. Il solo fatto che gli si dia tanta importanza tra i giovani (e meno giovani) skaters di Tijuana è sintomo di immersione in una realtà sociale plasmata da questi discorsi statali e di

mercato. Come nel XVII e XVIII secolo la pirateria marittima proliferava nell'Oceano Atlantico perché questo era lo scenario di perfezionamento di un nascente capitalismo (Rediker 2004); così alle frontiere contemporanee, teatro di sviluppo del mercato neoliberale per trent'anni, la pirateria è lo stesso "spettro che infesta la globalizzazione [...] traendo vantaggio dall'inedita facilità di comunicazione e movimento offerta dalla nuova infrastruttura tecnica e sociale che oggi avvolge il mondo" (Abraham e van Schendel 2005: 2). Anche se alcuni sostengono che il solo parlare di pirateria sia segno di assoggettamento al sistema egemonico che la genera (si veda il dialogo con il Dott. Valenzuela a inizio capitolo), ritengo più utile riflettere sul tipo di valori, soggetti e comunità si creano intorno al termine e a queste pratiche.

Come nel caso del lavoro nelle *maquilas* al centro del capitolo precedente, il fine della comparazione dei due casi di studio intorno alla pirateria non è stabilire una gerarchia di legittimità tra pratiche o discorsi, bensì esplorare le visioni del proprio mondo sociale (e di quello immaginato) che motivano queste posizioni e le conseguenze che hanno nel costruirsi come soggetti.

Per chiarire possibili equivoci, seppur nel vicolo si condivida l'uso stigmatizzante di *pirateria*, non lo si fa secondo la logica omogenea suggerita da stati e mercati che, secondo il termine-ombrello 'illegalità', accomuna dal crimine organizzato transnazionale a micro-pratiche d'informalità. L'illegalità, sempre nel vicolo, è anzi talvolta fonte del prestigio con cui ci si chiama *piratas*. Analizzare gli scarti di significato tra il vicolo e Manuel rispetto alla *pirateria* solo in relazione ai modelli statali, oltre a offrire poche risposte, riprodurrebbe il vizio per cui le scienze sociali che cercano di "comprendere il mondo oltre lo stato [...] assumono comunque lo stato a sua unità d'analisi fondamentale" (Ibid.: 5) e finiscano per "vedere come uno stato" (Scott 1998). Lo stesso vale per il mercato, come trattato a inizio capitolo (Hart 1973).

Come altri movimenti illeciti alla frontiera non sono solo manifestazioni d'illegalità ma vestigia di scambi tradizionali, che contaminano il mercato supposto neoliberale, così anche la condivisione retorica o pratica di certi principi o lessici neoliberali non è sinonimo di simbiosi con le sue regole e retoriche ma può essere un terreno per flettere gli stessi mezzi e i desideri neoliberali alle proprie esigenze quotidiane.

Come ho spiegato, nel vicolo di Manos Sucias la condanna della contraffazione (*pirateria*) è comprensibile solamente all'interno di un discorso più generale sulla costruzione emica e il riconoscimento etico di *autenticità* come skateboarders, appartenenti a una comunità (immaginata) globale esperita tramite le merci e il mercato. La stessa autenticità che, contro-intuitivamente, gli abitanti del vicolo si riconoscono a vicenda con il titolo di *pirata*: di uomo tosto e ingegnoso che lavora sodo per la cultura. Ho spiegato che lo stesso discorso sull'autoproduzione e l'indipendenza – tipico di molte altre subculture e riassunto nell'acronimo DIY – contribuisce a costruire questa autenticità seppur sia ispirato più a un'idea dell'imprenditore 'self-made-man' che a una postura resistente, ostile al produttivismo capitalista. Ho detto che seppur si parli e si viva in una condizione precarie, le possibilità di scambio con il cuore della propria cultura popolare sono molto più facili nel centro del vicolo che nelle periferie di Manuel.

Riconosciuto tutto ciò, bisogna però interrogarsi sulle ragioni di un lavoro tanto costante e delle preoccupazioni tanto profonde intorno all'autenticità che permeano entrambi i casi.

Infatti, nel vicolo, con Manuel e con le persone a cui vende merce contraffatta abbiamo a che fare con un desiderio verso la partecipazione alle fantasie di cultura popolare rappresentate dallo skateboard, i suoi prodotti di consumo, simboli e discorsi etici. Per comprendere il gioco linguistico e pratico con cui si costruiscono queste adesioni 'globali' bisogna tenere a mente che esse "non emergono attraverso un singolo livello analitico" (Bucholtz e Hall 2005: 586). Per riuscire a costruirsi come partecipanti a una cultura popolare globale da una posizione marginale si ricorre a un complesso di capitali culturali (conoscenze, relazioni, informazioni) e materiali (strumenti, artefatti, merci). I contenuti e le combinazioni di questi 'capitali' variano notevolmente all'interno della stessa comunità di pratiche cittadina.

Nel vicolo, data la centralità geografica, si è più esposti a sporadici contatti con il mondo statunitense dello skateboarding (cap.7). Questo sottile capitale culturale fatto di conoscenze 'esclusive' che tutti gli skaters di Tijuana invidiano è la risorsa centrale con cui elaborare degli stili, dei discorsi e delle prassi che, nonostante le condizioni biografiche precarie dei membri del vicolo, li fanno apparire *tan L.A.*, come ricorda Samara, dove L.A. (Los Angeles) è chiaramente sinonimo di 'patria dello skateboarding' e in generale delle immagini di cultura popolare giovanile desiderabili

a Tijuana. Da questo contatto ‘esclusivo’ nel vicolo derivano quello che Thornton (1995) chiama “capitale subculturale”, una risorsa “non così vincolata alla classe come il capitale culturale” (12) bourdieusiano ma ugualmente “una moneta che correla e legittima [...] gerarchie alternative” (104).

Forti di questo vantaggio, nel vicolo possono mobilitare il capitale materiale che hanno a disposizione (le tavole) per creare valore attraverso l’unicità, seppur con metodi ed etiche sempre derivate dal nord.

Le tavole, pertanto, diventano veicolo non per imitare una forma, un’estetica della propria fantasia globale bensì per imitare un principio ispirato di quello stesso mondo: Do It Yourself. DIY è infatti un’etichetta subculturale nata nel nord del mondo (sia tra le comunità giovanili che tra i loro osservatori), solo di recente assorbimento a Tijuana. Durante un viaggio in pickup verso un contest di skate a Mexicali, Tachis (39 anni) mi racconta, rispetto all’autoproduzione a Tijuana che “*Aquí siempre se solio hacer así, yo crecí patinando puras rampas de aluminio y madera bien puteadas [danneggiate] en mi colonia. Yo y mis compas las hacíamos, antes que se llamara DIY*”. Il DIY, che per un’ampia letteratura nelle scienze sociali è una forma di ‘resistenza’ al mercato neoliberale tramite l’autoproduzione, tra gli skaters di Tijuana è un’etichetta venuta da nord per dare nuovo nome a una pratica già ampiamente diffusa e ‘tipica’ del sud: l’autocostruzione. Tuttavia, a Tijuana, il vantaggio che offre il DIY è poter creare distinzione rispetto ad altre forme ‘anonime’ di autoriproduzione ‘tipica’ per necessità, tra cui rientra la pirateria.

In un gioco di adozioni transfrontaliere, distorsioni e distinzioni locali, il vicolo è una comunità che in virtù della propria centralità urbana e delle sporadiche relazioni con *el otro lado* conta già con il privilegio di somigliare nelle forme all’immagine dello skateboarder ‘stile L.A.’: estremo nei gusti, nei tricks e nell’impegno per *la cultura* (i tre tratti sintetizzati nell’uso positivo di *pirata*). Dall’alto di questo privilegio adotta il DIY non solo come risposta a una necessità (come è anche la pirateria nelle periferie) ma *anche* come principio ‘distintivo’ per partecipare ancora di più al modello di cultura popolare californiana. Il solo fatto di parlare di DIY invece che di *hacerlo tú mismo, responder a la necesidad* (come dice invece Manuel) è un forte indizio. Il fatto poi di comparare il DIY del vicolo con le carriere dei grandi skateboarder-imprenditori del Nord – che sono DIY nel senso di self-made-men – è poi la conferma.

Infine, con il vantaggio di essere simili nelle forme agli skaters ‘stile L.A.’, di poterne addirittura imitare i principi subculturali (il DIY), gli skaters del vicolo producono tavole con i loro loghi, grafiche e motivi. Oggetti ‘unici’ come sottolinea Ramón, che si distinguono dagli altri che, senza quel privilegio, si limitano a imitare forme ed estetiche, a contraffare. Pertanto, la possibilità di produrre oggetti autentiche – nel senso di “diverso [sia] da” (Gerosa 2024) i simili statunitensi che da altri locali – è derivato da un vantaggio geografico e subculturale che gli permette di dipingersi come *piratas* senza paura di essere tacciati di *pirateria* (al contrario di Manuel).

Tuttavia, non credo che questo comporti l’affrettata conclusione per cui nel vicolo si abbia a che fare con dei ‘falsi’ marginali, anzi, credo che quanto detto mostri qualcosa di ancora più sottile. Nella pratica, costruirsi come comunità *pirata* e antipirateria, DIY e non *hecha a mano*, permette a Manos Sucias di costruire autenticità e unicità ‘locale’ (anche rispetto agli USA) attraverso l’imitazione dei discorsi e dei principi del Nord. È tale gioco d’imitazione dei principi ma distinzione dei risultati che gli permette di sopravvivere nel downtown di Tijuana dando vita a una comunità che, nelle prassi quotidiane, offre mutuo-aiuto, un tetto e delle prospettive sia culturali che economiche a giovani fragili. Seppur condividano delle etiche neoliberali – *pirateria* come ‘furto di valore’, DIY come ‘duro lavoro’ e ‘self-made-man’ – questi discorsi sono sia un privilegio dato dalla centralità, sia lo strumento con cui tatticamente poter sopravvivere nei centri ‘a modo proprio’. Si ha il privilegio di potersi porre il problema di fare delle scelte ‘etiche’ o ‘di valore’ perché si vive più a contatto con gli USA; ma proprio la condivisione di quelle stesse ‘etiche’ permette ai giovani del vicolo di riuscire a vivere tra le insidie economiche e legali del centro praticando informalità commerciale (le tavole di contrabbando con cui lavorano), spaziale (i luoghi abitativi) e ludica (gli spazi adiacenti occupati per fare skate, il consumo di alcol e sostanze).

Diverso è il caso delle periferie. Anche in quel caso la spinta profonda è accedere alla stessa fantasia di cultura popolare in forma di simboli, consumo e pratiche. Tuttavia, per creare autenticità in quegli spazi ci si limita a imitare più fedelmente possibile le *forme* di quella cultura, lasciando da parte le sue etiche, valori e principi. Nelle periferie, apparire come uno skater mainstream è già un modo per apparire autentici rispetto agli altri. Consumare una tavola da skateboard con i loghi

contraffatti di una marca statunitense è un modo, dunque, per costruire autenticità. Non avendo accesso ai beni simbolici del “capitale subculturale” (Thornton 1995) per un’imitazione dei *principi* che crei distinzione, ma avendo la *necesidad* di farlo, nelle periferie si fa-da-sé, nel senso letterale e tipico del termine, non in quello importato di DIY. Manuel spiega la pirateria, la contraffazione, proprio in questi termini: il fare da sé, l’arrangiarsi di fronte al bisogno (se non al diritto) di perseguire un’immagine di sé moderna in un luogo dove quella modernità sceglie di non arrivare o è inaccessibile.

La pirateria è in questo caso l’equivalente locale, periferico, letterale del Do-It-Yourself. È quello che – riproponendo le parole di Tachis – a Tijuana è sempre esistito, prima che dal nord penetrasse la ‘filosofia subculturale’ del DIY. Intorno a questo fai-da-te per necessità (anche detto pirateria), o almeno ai casi che sono riuscito a seguire, non si crea una comunità individuabile, compatta e auto-rappresentativa come nel vicolo. Tuttavia, si creano dei circuiti di scambio che rompono esplicitamente le regole del consumo e della “circolazione legittima” (Dent 2012) del mercato neoliberale e forniscono i mezzi ai giovani locali per sviluppare la partecipazione alla stessa cultura popolare.

Ho tentato di descrivere un quadro comparativo secondo me più complesso di come potrebbe apparire in superficie. Per farlo ho adottando tre punti di riferimento: l’autenticità, il fare da sé (nella sua versione ‘tradizionale’ e ‘importata’) e i significati locali di *pirata/pirateria*. Tutti passano attraverso degli oggetti (le tavole da skateboard) che stanno in relazione con l’altro lato della frontiera, i suoi simboli, il suo mercato e la sua declinazione di cultura popolare. Al variare della distanza dalla linea di confine variano le sfumature di senso di ognuno e le possibilità delle loro combinazioni reciproche dando vita a significati, pratiche e valori diverse.

Ciò che rimane comune è la tensione a partecipare a una fantasia di cultura popolare utilizzando gli oggetti. In ogni caso si vedono all’opera alcuni valori veicolati dal discorso neoliberale per realizzare questa partecipazione: il valore delle *forme* del mercato nelle periferie, il valore dei suoi *principi* nei centri. In nessuno dei due casi però si ha a che fare con soggetti passivi, né tantomeno resistenti, ai modelli neoliberali, bensì con attori che ne selezionano e ricombinano alcuni tratti in base alle proprie condizioni materiali e ai relativi desideri.

Quando si agisce in forme teoricamente sovversive – come la pirateria – lo si fa fuori da una postura politico-ideologica, ma per *necesidad*; violando, desiderando e imitando quel mondo commerciale. Quando si agisce in forme apparentemente egemoniche – condannando la contraffazione, sposando una versione *del nord* e imprenditoriale di DIY – lo si fa per creare ‘distinzione’, la condizione con cui poter riprodurre una comunità concreta di mutuo-aiuto locale.

In entrambi i casi, è in gioco una profonda creatività e consapevolezza delle regole, della posta e dei margini del gioco. Costruire autenticità – per imitazione e differenza – rimane al centro delle urgenze di questi diversi giovani. È l’urgenza di costruire una soggettività (personale e collettiva) rispetto ai propri desideri globali che risiedono *al otro lado*, e al contempo un’ ‘intersoggettività’ (Bucholtz e Hall 2005) rispetto agli stessi abitanti del proprio mondo (skater e non skaters). Il medium più versatile per muoversi in questa direzione sono degli oggetti di legno che legano sud e nord e che a Tijuana circolano in discrete quantità. A seconda delle condizioni imposte da un capitalismo di frontiera all’interno della stessa città – che si possono riassumere come *centro e periferia* – le tattiche variano, variano gli usi che si fanno delle tavole, i valori che realizzano e i significati (opposti) che danno ai termini chiave che ho scelto: autenticità/necessità, pirata/pirateria, DIY/fai da te.

Le tavole, dunque, emergono ancora una volta come il ‘foglio bianco’ tramite cui poter abbozzare il proprio modello di partecipazione all’altrove, con cui poter ‘agire’ e dare concretezza ai desideri e a quelle aspirazioni, ossia, con cui poter creare ‘valore’.

6. Ritorni circolari, scambi e doni: la vita infinita degli scarti a Tijuana

Nel percorso euristico-metodologico che ho deciso di seguire, le biografie delle tavole non descrivono percorsi lineari attraverso il confine. Cominciai a rendermene conto quando poco dopo l’inizio del campo – su suggerimento della Prof.ssa Norma Iglesias Prieto e in linea con recenti proposte metodologiche in antropologia (Taussig 2011; Bonanno 2022; Thieme 2024) – per ordinare i molti stimoli a cui ero stato esposto iniziai a disegnare delle mappe dei movimenti delle tavole sulla base delle informazioni che avevo.

Inoltre, cominciai a osservare questi tragitti quando, al passare molto tempo con i miei partecipanti, mi resi conto che tra le miriadi di tavole da skateboard con cui avevo a che fare, non avevo mai visto buttarne via nemmeno una.

Nella stessa visita citata a Manos Sucias nel capitolo precedente, ricordo lo stupore con cui sempre il mio collega statunitense Brian (professore universitario e skateboarder) commentava questo dettaglio paragonandolo all'abitudine per uno skater statunitense come lui di cambiare tavola ogni paio di mesi (al massimo).

Luca Rimoldi, nella sua etnografia di una discarica senegalese, sostiene che in generale “il passaggio di status tra cosa e rifiuto (o merce e rifiuto) sembra caratterizzare la quotidianità di chiunque. Qualunque biografia deve necessariamente terminare e, nel caso degli oggetti, a sancire questo passaggio sembra essere la perdita sia di valore d'uso sia di valore di scambio” (2019: 115). Certo, qualunque biografia termina, ma nel caso delle tavole a Tijuana non ero proprio in grado di stabilire quale fosse il luogo in cui si esaurissero le loro vite assumendo lo status *definitivo* di rifiuto, scarto, bene inutilizzabile svuotato di valore.

Tavole che ritornano dagli USA come rifiuti intraprendono nuove e articolate biografie locali. Tavole rotte o inutilizzabili vengono usate per costruire i propri ambienti domestici o come frugali oggetti decorativi. Tavole gettate via dalle *maquiladoras* divengono nuovi oggetti di scambio transfrontaliero, e così via. Mi era impossibile ricordare anche solo una tavola che, in un momento preciso, avesse esaurito definitivamente qualsiasi valore d'uso o di scambio. Piuttosto che una tappa finale in un processo “estrattivista” (Viale 1994) e lineare di decadimento di valore – una visione che sempre Rimoldi dice “utilitarista” (2019: 115) dei rifiuti – lo status di ‘scarto’ sembra una delle tante tappe che attraversano temporaneamente questi oggetti nei loro movimenti attraverso la frontiera.

“La basura de algunos es el tesoro de otros. Yo no lo veo tan mal...” mi rispondeva Angelo quando gli chiedevo cosa pensasse, come si sentisse, a vivere immerso in un mondo materiale e simbolico di scarti provenienti dagli USA. Mentre me lo ripeteva guardavamo insieme oltre il muro, verso gli USA, mentre ci passavamo accanto in skateboard a Tecate.

Tijuana, specialmente negli ultimi vent'anni, oltre che per la proverbiale violenza e per l'incessante movimento di persone, compare ripetutamente nei dibattiti pubblici

e accademici come ‘la città dei rifiuti’. L’inquinamento materiale del transnazionale *Rio Tijuana*, ad esempio, ha destato le ire dei vicini californiani negli ultimi anni – infastiditi del ritorno via mare dei rifiuti che liberano per via fluviale verso sud – e ha ispirato diversi lavori che pongono in dialogo crisi ambientale transfrontaliera, impatti umani a sud e relative forme di autorganizzazione tramite i rifiuti (Martinez 2023) rievocando il continuum umano-ambientale-materiale classico dell’antropologia che parla di rifiuti e purezza (Douglas 1969). Tali studi richiamano una rinnovata attenzione in antropologia e geografia a adottare la “vita sociale dei rifiuti” (Rimoldi 2019; Newman 2023) come supporto materiale per osservare fenomeni di informalità e imprenditorialità dal basso nel sud del mondo (Thieme 2020; Knowles 2014) nonché per ripensare da un punto di vista materiale la categoria analitica – urbana e globale – di marginalità e periferia (Fredericks 2018, Rimoldi 2019; Rimoldi e Scaglioni 2024).

Il ruolo sociale dei rifiuti provenienti dal nord a Tijuana è stato al centro delle attenzioni accademiche all’inizio da un punto di vista architettonico ed estetico. Nell’introdurre il campo di ricerca, rievocavo come una delle sensazioni che più mi colpirono appena arrivato a Tijuana era l’evidente contrasto urbanistico-abitativo tra ricche *gated communities* e insediamenti di fortuna (Cap. 2). Teddy Cruz (2012), con una prospettiva di architettura sociale, ha analizzato a fondo il ruolo dei rifiuti transfrontalieri come base per la costruzione di un “urbanismo d’emergenza” da parte di cosiddetti “pirati urbani” (185) che – dagli anni Settanta – ha costituito la norma del popolamento e dell’espansione urbana di Tijuana (soprattutto in direzione sud-est). Allo stesso modo, l’accesso ‘illegale’ a oggetti di scarto provenienti dal nord e dalle sue propaggini a sud è la modalità di costruzione – e normalizzazione – di quello che René Peralta (2012) definisce “atti d’urbanismo illecito”, la declinazione abitativa di un “modo di sopravvivere” tramite l’illegalità prettamente locale (136).

La specifica spaziale e urbana serve a sottolineare come anche negli studi accademici si sia andata formalizzando una *vague* attratta dalla categoria – analitica, etnografica, talvolta puramente evocativa – di ‘rifiuto’. Essa, nell’ultimo decennio, è stata forse l’unica a interrogarsi su una possibile terza via teorica per leggere la frontiera, tra l’ibridismo di fine millennio (Garcia Canclini 1990) e il focus sulle necropolitiche degli anni Dieci (Valencia 2010; De Leòn 2015).

Lo testimonia quella che lo scrittore tijuanaense Heriberto Yepez definisce una *rudologia* (2018) degli studi sulla frontiera occidentale post-anni Dieci. Per Yepez nel vuoto lasciato dalla fine dell’“ottimismo pop” (Yepez 2018) dei primi Duemila e il graduale slittamento delle analisi biopolitiche verso il centro della frontiera è sorta l’attuale attenzione allo ‘scarto’ (simbolici e materiali) che contraddistingue gli studi estetici su Tijuana.

Nel mio caso, è d’obbligo dare delle specifiche preliminari. Come sarà già chiaro, non mi occupo di rifiuti nel senso stretto del termine. Non tratto una categoria di oggetti articolati accomunati dal terminare in luoghi atti allo smaltimento di spazzatura, come in molte etnografie sul tema (Fredericks 2018; Rimoldi 2019). Tanto meno avanzo un parallelo simbolico – ma talvolta con forti evidenze materiali – tra ‘rifiuto’ come categoria materiale e le vite dei soggetti che li maneggiano (Bauman 2003). Piuttosto, mi occupo di una categoria di oggetti particolari che, in precisi momenti e in determinate fasi delle proprie “biografie culturali”, possono assumere lo status – ascripto o emico – di rifiuti, o meglio di ‘scarti’. Tale inquadramento richiama – senza coincidervi pienamente – le cosiddette “biografie sociali dei rifiuti” (Rimoldi 2019). Le richiama perché sottolineerò più volte come lo status di rifiuto sia un attributo sociale che varia significativamente nello spazio (transfrontaliero), nel tempo e a seconda delle mani che toccano un certo oggetto. Vi si discosta perché, euristicamente, preferisco parlare più in generale di “biografie culturali” di oggetti per tessere un filo coerente con l’impianto di tutto il lavoro, dove il carattere di ‘rifiuto’ spesso emerge ma non sempre sta al centro delle spiegazioni emiche.

Tuttavia, l’utilità di questo punto di vista per ripensare categorie omnicomprensive come ‘periferie’, ‘informalità’, ‘valore’ e ‘scambio’ rimane valida, così come per complicare i discorsi sulle ‘biografie culturali’ degli oggetti oltre la coppia classica mercificazione-demercificazione. In questo capitolo, dunque, osservando lo status ‘di scarto’ di molte delle tavole che circolano dentro e da Tijuana, tento di definire meglio l’attributo di ‘marginalità’ che spesso si associa alla città e ai suoi abitanti dischiudendo le strategie di ‘riabilitazione’ degli scarti e le forme di scambio a cui danno vita. Nonostante mi basi su casi etnografici inediti, questo capitolo aiuterà a chiarire alcune delle categorie e delle analisi già aperte nei

capitoli precedenti; nonché a chiudere un tragitto metodologico, appunto ‘circolare’ intorno alla frontiera.

6.1. Tijuana andata e ritorno. La frontiera come punto di partenza e di arrivo nelle biografie delle tavole.

Alla frontiera, la cartografia formale dei movimenti delle tavole da skateboard – come tutte le altre merci – segue uno schema sud-produzione nord-consumo. Tale disegno è in gran parte un’astrazione che, come tale, esclude momenti, attori e flussi considerati eterodossi o illegittimi negli schemi del “capitalismo puro” (Miller 1997). Esistono però innumerevoli altre strade che – all’ombra degli scambi legittimi ma nella ‘naturalzza’ locale – raccontano una storia diversa. Un quadro “organico” (Ibid.) dove i mantra del guadagno, del ‘darsi da fare’ e dell’imprenditorialità invertono proprio le cartografie astratte o mostrano passaggi inediti nelle narrazioni burocratiche.

Ho già accennato ad alcune di queste strade, ma qui mi concentrerò su quelle che attraversano la frontiera in forma insolita complessificando la proporzione *produttori:consumatori = sud:nord*. Per immediatezza possiamo dividerli in ‘inversioni di rotta’ e ‘movimenti circolari’ rispetto alle cartografie ufficiali.

Presi nell’insieme entrambi rientrano in quelle che Caroline Knowles (2014) chiama le “strade secondarie della globalizzazione”, quei sentieri che “si discostano dalle strade principali, con le quali formano incroci significativi, [...] forgiate da altri flussi di affari che animano altre vite” (424). Attraverso queste strade gli oggetti incontrano soggetti e assumono valori ‘imprevisti’ o ‘all’eccesso’, continuando a essere prodotti come beni sociali e incrinando alcune (a)simmetrie date per assolute alla frontiera.

Approfondirò i ‘movimenti circolari’ nei paragrafi successivi ma vale la pena anticiparne il senso per distinguerle dagli altri ‘momenti d’inversione’ con cui talvolta si intersecano (e talvolta no).

Le tavole da skateboard prodotte dalle *maquilas* a Tijuana raggiungono le distributrici all’altro lato della frontiera per poi essere smistate e consumate in tutto il mondo. Tuttavia, la maggior parte di esse è destinata al mercato nord-americano (cfr. intervista con Tony paragrafo 4.1). Una volta acquistate in qualche negozio e

consumate (nel senso letterale di ‘erose’), vengono spesso recuperate da *fayuqueros* come oggetti di scarto e tornano come desiderabili beni di seconda mano nei tanti *sobre ruedas* di Tijuana (paragrafo 6.2). Allo stesso modo, non è raro che i pochi skateboarders professionisti che di tanto in tanto si avventurano a sud in cerca di svago o ‘autenticità’ portino con sé alcuni di questi oggetti (e altri) per i giovani locali ‘bisognosi’ (paragrafo 6.4). Anche associazioni no-profit o filantropi dello skateboarding californiano potranno talvolta questi oggetti indietro a Tijuana. Si parla in tutti questi casi di oggetti ‘autenticati’ originariamente dal mercato, a cui talvolta si aggiunge un altro regime parallelo di autenticazione: il tempo. Tavole attuali di ‘marchi’ statunitensi vengono ‘cacciate’ da giovani locali e, molto spesso, entrano in circuiti di dono volti a riprodurre la comunità e creare una pedagogia del valore (cap. 6.3); cosa che non avviene con le tavole *lisas* o *locales* che non attraversano ma ‘sfiorano’ il confine. Altre volte, tavole ‘di marca’ statunitensi ma di vecchie annate (le cosiddette ‘old school’), arrivano accidentalmente in qualche *sobre ruedas* e vengono intercettate da giovani *hustlers* che si fregiano di rivenderle a ignari statunitensi, collezionisti o appassionati, trasformandoli in consumatori dei loro oggetti informali (Cap. 6.2).

La differenza centrale che posso con cui posso introdurre i successivi casi etnografici è l’ordine dei regimi di valore tra cui passano le tavole attraversando il confine. Nel caso dei ‘movimenti circolari’ esse sono oggetti di scarto in USA e beni desiderabili in Messico, nel caso delle ‘inversioni di rotta’ esse sono scarti in Messico ma diventano oggetti pregiati in USA.

Vorrei iniziare con il caso delle ‘inversioni di rotta’ che coinvolgono le tavole *lisas*, mentre per i ‘movimenti circolari’ tornerò a considerare le *internacionales*.

Un momento d’inversione, ma non di circolarità, che vissi direttamente avvenne in coincidenza del Chicano Skatepark Day del 2023, un evento che ogni anno si celebra nello storico quartiere chicano di San Diego *Barrio Logan*. Ripercorro l’esperienza perché penso possa essere esemplificativa di come lo status di rifiuto e si alterni con altri “regimi di valore” (Appadurai 1986), sovrapponendosi e invertendosi a seconda del lato della frontiera, delle mani di chi interviene sulle tavole e delle urgenze a cui esse corrispondono.

Il Chicano Skatepark Day si tiene nella porzione più occidentale del celebre *Chicano Park*, un parco reso pubblico nel 1970 dalle comunità chicane del quartiere

che lo occuparono contro un progetto di cementificazione, rivendicando il diritto a uno spazio pubblico in una zona già martoriata da disparità economiche ed etniche (Falser 2007). Da allora, il parco e i mastodontici piloni del Coronado Bridge che lo sovrastano sono diventata la tela su cui rappresentare sotto forma di murales una cronistoria del movimento chicano degli anni Settanta e delle più recenti rivendicazioni identitarie dei messicano-americani del Sud-Ovest (Sandoval 2018). Al margine ovest del parco è stato costruito nel 2011 uno skatepark circondato da murales dove motivi estetici neo-indigeni e riferimenti allo skateboard si fondono in un assemblaggio che fonde spiritualità, critica sociale e cultura popolare statunitense (Buchetti e O'Connor 2024). Ogni anno, l'associazione che si prende cura dello skatepark organizza un evento comunitario in cui confluiscano skaters, artisti e abitanti locali.

L'evento non è frequentato solitamente da skaters di Tijuana, sia per la mancanza di visti sia per la scarsa presa che i discorsi identitari neo-indigeni hanno fuori dalla comunità diasporica messicana in California. Tuttavia, quell'anno, Tachis (membro assiduo del vicolo), aveva appena ottenuto un visto dopo vari tentativi andati male e più di un anno d'attesa. Poco più di un mese prima era stato vittima di un grave incidente con armi da fuoco che lo aveva costretto a lasciare il suo lavoro da tuttfare edile. Aveva così messo le mani su una grande partita di tavole *lisas de tercera* (di terza qualità, non adatte per fare skate perché scadenti) tramite un contatto in una *maquila*. Tavole di scarto per la produzione ufficiale statunitense che però stava cercando di rivendere per tirare avanti. Ebbe così la brillante intuizione che, se a Tijuana quelle tavole valevano poco nulla essendo *lisas* e di pessima qualità, sarebbero state perfette per *el otro lado*, dove è molto difficile trovare tavole vergini senza loghi commerciali e dove la pratica di dipingerle per poi esporle o rivenderle nelle gallerie d'arte è invece molto diffusa. Quale migliore occasione se non il Chicano Skatepark Day dunque.

Tachis organizzò un gruppetto di quattro/cinque persone tra i pochi in grado di *cruzar*, scelti in base ai ruoli che avrebbero dovuto ricoprire durante il viaggio: il figlio di un amico del vicolo avrebbe portato con sé a mano le tavole durante i controlli alla dogana (avendo la cittadinanza statunitense era l'unico a cui non avrebbero potuto fare domande), a me chiese di aiutarlo con il trasporto per il resto

del tragitto dato lo stato di salute ancora precario; altri vennero per assicurarsi che non fosse un viaggio solo d'affari ma anche di divertimento.



Figura 15. In fila alla garrita verso San Diego con le tavole di scarto da rivendere al Chicano Skatepark Day. Foto dell'autore.

A Chicano Skatepark, in tre ore, Tachis riuscì così a vendere sette tavole ad artisti chicanos locali all'onesto prezzo di 10USD l'una; un guadagno veloce e non da poco dato il periodo difficile che attraversava.

Quello in questione è banale esempio che però ha il vantaggio di sottolineare come l'asse del movimento della merce globale sia tutt'altro che stabilito a priori da regole astratte di produzione, consumo e smaltimento. Sono invece spesso le persone che, dal basso e con inventiva, determinano quale valore derivare dalla merce a cui informalmente accedono, per sé stessi o per gli altri.

La missione al Chicano Skatepark Day apre a un punto fondamentale. Essa suggerisce che il concetto di *trails* per il movimento globale di oggetti – seppur abbia preso piede nelle scienze sociali degli ultimi anni (Barndt 2008; Marriot e Minio-

Paluello 2012) – non può ridursi all’ “imperativo di mostrare un asse (semplificato) Nord globale (consumo) – Sud globale (produzione) e focalizzarsi sulla giustizia sociale globale” (Knowles 2014: 5). Una lettura del genere – che stabilisce una corrispondenza rigida tra lati del confine e tappe nelle biografie degli oggetti – denuncerebbe probabilmente il paradosso per cui una tavola da skateboard che fungerà da tela per rappresentare la lotta politica dei chicanos e il loro diritto all’autodeterminazione etnica sia prodotta trenta chilometri più a sud dalle mani di messicani sottopagati con cui si rivendica solidarietà. Ma un discorso del genere – oltre a riprodurre le stesse dicotomie di pensiero dei discorsi che vorrebbe combattere – non emerge né dalla voce dei soggetti coinvolti negli scambi né racconta alcunché delle loro vite specifiche e delle loro capacità di scegliere verso quali regimi di valore (Appadurai 1986) indirizzare l’oggetto per i propri fini.

Tachis, andando in cerca di tavole di scarto (un bene di cui è esperto date le sue abitudini culturali) non è solo una vittima di un sistema che costringe chi attraversa momenti di difficoltà a ‘vendere rifiuti’. Selezionando e dirigendo quel bene in un *trail* specifico e ideato da lui, si immagina un regime di valore e una categoria di soggetti per cui quel bene potrebbe essere appetibile. In questo senso, lui è uno dei produttori del valore di quelle tavole *lisas de tercera* che diventeranno poi opere d’arte politica. Eccedendo le geografie rigide delle *commodity chains* (Rothenberg-Aalami 2004), qui non si parla di ‘produttore’ come di forza lavoro sfruttata a beneficio del nord. L’idea di produzione ha piuttosto a che fare con l’intervento umano che incontra un’oggetto in un determinato momento della propria biografia, accompagnando in questo caso il suo passaggio da bene di scarto a oggetto artistico unico per qualcun altro.

A tale transizione di valore collaborano fattori spaziali (come uno stesso oggetto sia visto come scarto o come o bene pregiato a seconda del lato del confine) e umani (chi interviene perché quello sguardo incontri materialmente l’oggetto). I due regimi di valore associati ai due lati della frontiera non sono dati a priori. Non è sufficiente che quell’oggetto passi autonomamente il muro perché entri in percorsi biografici che lo trasformano da rifiuto a vessillo identitario. Mi sembra che nel mio caso la mediazione non sia quindi solo spaziale e temporale, ma anche umana, con uno sfondo collettivo. Come ho ripetuto, il valore dell’oggetto non è svincolato dalla capacità delle persone di agire ma è anzi attivato da essa. Proprio l’idea di valore è

l'anello che articola la relazione tra capacità/scelta d'azione e materialità. La proposta di Appadurai è di profonda utilità metodologica "liberativa" (Thomas 1991, 28), ma il discorso per cui "gli oggetti in movimento danno senso ai contesti umani e sociali" (Ibid.: 20), se preso teoricamente troppo sul serio, rischia di riprodurre un feticismo e una gerarchia tra agentività delle cose (sopra) e agentività umana (sotto) quando invece il valore si crea nell'incontro tra le due. Dunque, pur seguendo le biografie delle tavole di Tachis, invece di osservarle come se entrassero o uscissero autonomamente da regimi di valore (come rifiuti o effigi identitarie) è più interessante considerarle come supporti per progetti e significati umani mobilitati in azioni concrete che tentano di immaginare la visione dell' 'altro' oltre confine. Con le parole, critiche, di David Graeber, oltre il chiaro contributo metodologico, è "impossibile considerare che la biografia di un oggetto possa *in sé stessa* contribuire al suo valore [enfasi in originale]" (2001: 33). Se così fosse, le motivazioni personali di Tachis e la collettività che vi vede l'artista chicano passerebbero in secondo piano, mentre sostengo che proprio il loro intervento e immaginazione siano determinanti nel definire i regimi di valore in cui si muove l'oggetto.

Tachis, nella ricerca di beni di scarto di cui è esperto per uscire da una situazione difficile, immagina quali potrebbero essere gli altri significati di valore dietro a un oggetto considerato uno scarto nel suo mondo.

È quando lo status di 'scarto' diventa eccessivo anche per uno skater di Tijuana (e rende una tavola inutilizzabile) che Tachis con astuzia lo porta in California, dove si ha facilmente accesso alle tavole della migliore qualità del mondo, ma non a quelle di scarto. È come se Tachis – da esperto d'informalità perché abitante del sud, e da esperto di quei beni perché skateboarder – giocasse a proprio favore quell'eccedenza di 'bassa qualità' immaginando chi a Nord non ha accesso a quei 'rifiuti'. Tachis fa uno sforzo d'immaginazione per trascendere il regime di valore associato a quell'oggetto nel suo contesto locale. Immaginando un'alternativa *al otro lado*, portandoci quell'oggetto e presentandolo come bene appetibile, l'azione di Tachis e il regime spaziale sono a pari merito produttori di quel "regime di valore".

Descrivere Tachis come 'produttore' e osservare che si trova a sud della frontiera, porterebbe a riprodurre l'equazione 'Sud globale produzione – Nord globale consumo'. Se non fosse che qui il concetto di produzione è considerato in termini strettamente culturali e autodeterminati, fuori dalle catene gestite dal Nord. Seppur

‘consumatore’ di beni di scarto dell’industria del nord, Tachis (attraverso immaginazione, scambio e necessità personali) ne co-produce però lo status ‘di valore’.

Allo stesso tempo, l’artista chicano che a Barrio Logan, incredulo dell’offerta e del prezzo conveniente, acquista felice le tavole non è un semplice ‘consumatore’ degli scarti che Tachis trasforma beni desiderabili. Acquista quella tavola perché è il supporto perfetto per rappresentare altro, in particolare gli emblemi che richiamano la sua comunità, che ha già dipinto sui muri di Chicano Skatepark e con cui porta avanti una lotta collettiva per l’autorappresentazione.



Figura 16. Alcuni murales di Chicano Skatepark, gli autori di due dei tre sono gli stessi artisti chicanos acquirenti delle tavole al centro del cap. 6.1. su cui riproducono motivi simili. Foto dell’autore.

Pertanto, anche lui è profondamente *produttore* del valore che quella tavola assumerà continuando la sua biografia. Essa potrebbero essere esposta in una delle molte gallerie d’arte locali che – intorno a un’identità Chicana mercificata – stanno contribuendo a gentrificare Barrio Logan (Delgado 2017), potrebbe essere venduta o arricchire uno degli spazi associativi in cui continua la lotta nel quartiere, potrebbe

finire nella casa di qualcuno e domesticarsi nel senso più letterale del termine (Bernardi et al. 2011).

In sostanza, il percorso di produzione sociale di quella tavola è quindi lungi dall'esaurirsi lì e attraversa la frontiera passando da una fabbrica statunitense alle mani di Tachis, da quelle di un'artista chicano a quelle dell'acquirente, rendendo l'oggetto originale socialmente irriconoscibile di fronte a quello finale.

Un caso banale, quindi, che chiarisce alcuni dei significati che all'inizio ho chiamato 'd'inversione' rispetto alle logiche lineare Sud-Nord con cui spesso si pensano i movimenti e le 'degradazioni' di valore delle merci transnazionali. Innanzitutto, inverte l'associazione deterministica tra lo status di rifiuto come tappa finale di un bene e 'il Sud'. La visione standard, sviluppatista, sul decadimento delle merci nelle reti globali facilmente associa le regioni del Sud con le immagini di discariche immonde in cui rovistare per sostentarsi, dipingendo gli abitanti nel migliore dei casi come eroi della rovina post-moderna (Bauman 2003). Anche quando si osservano i 'movimenti circolari' (i ritorni da Nord a Sud) dei beni transnazionali, il loro status di rifiuto è sempre associato al Sud e all'ultima fase delle loro vite. Persino nelle teorie più innovative, come la citata Rudología di Heriberto Yepes (2018), Tijuana è sempre pensata come la città in cui *arrivano* i rifiuti, mai da cui essi partono per essere riabilitati a Nord. In questo caso, invece, le tavole *nascono* come scarti a Sud e agenti locali di strada li trasformano in beni preziosi per il Nord accompagnandone la transizione tra regimi di valore. Pertanto, processi simili mostrano momenti d'inversione nella consequenzialità canonica tra regimi di valore nei movimenti transnazionali degli oggetti.

Gli studi critici, antropologici e geografici, hanno deostruito questi quadri deterministici analizzando come la relazione con i rifiuti nelle periferie del mondo apra a manipolazioni creative (Rimoldi 2019) e percezioni locali di emancipazione, lavoro e tensione verso immaginari globali (Thieme 2010). Questi tratti nel mio caso saranno più evidenti quando tra poco parlerò di 'movimenti circolari'. Con la missione a Chicano Skatepark contribuisco invece a decostruire tali quadri con un'analisi specifica sui regimi di valore. Se è vero quindi che "su basi culturali le persone possono attribuire valore a cose diverse, oppure possono attribuire un diverso valore alla stessa cosa" (Thompson 1979, 11) l'esempio di Tachis complessifica anche l'assunto dalle prospettive critiche per cui chi dà valore ai rifiuti provenienti dal Nord

sono gli abitanti del Sud che li ricevono e li resuscitano. Questo – nel generale assetto metodologico che ho scelto delle “biografie” degli oggetti – è il piano d’inversione più evidente quando si parla di movimenti di tavole attraverso la frontiera.

Qui ho cercato di mostrare che se lo status di rifiuto è un regime di valore in cui il soggetto ha piena capacità di scelta, in cui può astutamente decidere come mobilitare quel regime di valore immaginandosi e sfruttando le differenze di percezioni tra i due lati del confine.

Tuttavia, ciò che i movimenti di Tachis non mostrano è l’altro regime di movimento che – insieme all’inversione – si osserva alla frontiera: quelli che chiamo ‘movimenti circolari’ rispetto al vettore Sud-produzione Nord-consumo. Dato che le tavole di Tachis, seppur secondo *trails* eterodossi rispetto alle catene di produzione e distribuzione delle *maquiladoras*, passano il confine solo una volta (verso Nord), è opportuno offrire un esempio di ritorno di questi beni proprio dove sono stati prodotti.

6.2. *I sobre ruedas e la caccia all’Americanità*

El sobre ruedas. Es como importante para la patineta tijuanaense, porque en el sobre ruedas llega mucha merca que el americano, el gringo, dona. Entonces te encuentras cosas que usar un poco y que aquí te las dan baratas. No sé, como una tabla que la usaron unas cinco veces, nueva que te puede costar 3.000 pesos, pues las puedes agarrar hasta en 100 pesos en un sobre ruedas. Yo creo que el sobre ruedas tiene una... Es como un actor importante en la vida de la patineta mexicana. (Intervista a Tio Paky e Kevin, Tijuana, 31/05/2023)

Kevin, (Cap. 5.), conosce bene il valore locale dei *sobre ruedas*, in cui ha lavorato sin da bambino con il padre commerciante di vestiti.

Letteralmente, il termine nasce dai primi mercati che, intorno agli anni Sessanta, si improvvisavano muovendosi appunto ‘*sobre ruedas*’ [su ruote, ambulanti, spesso su carretti gommati] tra diverse zone della città. Dal 1992 (Ayuntamiento de Tijuana 2015) la maggior parte dei *sobre ruedas* sono registrati, anche se la loro regolamentazione burocratica diverge molto dalle prassi organizzative dei mercati, gestiti sì dal governo cittadino ma soprattutto dai gruppi di venditori più radicati.

Nel tempo, i *sobres* hanno cambiato gradualmente di finalità: da mercati di beni alimentari si sono trasformati in centri di approvvigionamento di beni di consumo, soprattutto statunitensi, andando a creare “senza proporselo, una vera cultura del riuso” (Ibid.: 4). Secondo il report del *Ayuntamiento de Tijuana* del 2015 sono registrati su tutto il suolo cittadino 225 aree dedicate a questo tipo di mercati ambulanti di beni di scarto. La maggior parte si trova nella zona est – quella considerata più marginale, già citata riguardo ai laboratori di pirateria e alle abitazioni di molti partecipanti – con picchi in *delegaciones* come La Presa Este (dove vivono Kevin e Tio Paky) dove si contano addirittura 145 *sobre ruedas*.

Di questi, alcuni sono settimanali, altri bisettimanali, altri ancora fissi. Il *sobre ruedas*, per dispersione e per pluralità di prodotti, è quindi spesso una delle principali fonti di approvvigionamento quotidiano per i tijuanesi. Non solo, ma, come lo stesso report chiarisce, sono *lugares de paseo* [luoghi di passeggio] dove darsi appuntamento, spendere tempo e denaro in avanzo in cerca di beni *gabachos*; dove pranzare la domenica o cercare qualcuno a cui rivendere un oggetto (anch’esso di solito *gabacho*) ottenuto per altri canali.



Figura 17. Esempio di un *puesto* del *sobre ruedas* della Zona Norte. Foto dell'autore

Esistono famiglie che, come nel caso di Kevin, da generazioni sono specializzate in questo commercio. Tuttavia, è difficile dipingere un prototipo di venditore da *sobre ruedas*. Il governo cittadino facilita l'iscrizione di madri sole e anziani esentandoli dalle tasse di registro ma data la crescente precarizzazione del lavoro anche al nord del paese e l'impennata del costo della vita a Tijuana, è comune che anche chi già gode di un lavoro (anche stabile, come insegnanti e professionisti) spesso ricorra ai *sobre ruedas* (senza registrarsi) per integrare i propri salari, aprendo a polemiche e conflitti locali (El Sol de Tijuana, 2019).

Di solito, chi ha esperienza in questo settore si occupa solo di viaggiare *al otro lado* – tra *swap meets* (mercati dell'usato delle periferie californiane), *garage sales* (tipiche vendite domestiche statunitensi), box confiscati e discariche – per trasportare la merce a Tijuana e incaricare dei sottoposti locali (senza il privilegio di un visto) allo smistamento e alla vendita. È l'esperienza di Jorge, 47 anni, che prima faceva il falegname, un mestiere di cui era esperto ma che non bastava più per una vita dignitosa, mentre adesso fa il venditore nel *sobre ruedas* del Soler e del Florido vendendo la merce che gli consegna il suo *jefe* [capo] riportata dagli USA. Tra le cose che mi fermo ad osservare, ci sono anche cinque tavole da skateboard, di cui tre in buone condizioni, e una pesante busta di ruote e trucks di acciaio. Gli chiedo se sia frequente che vengano giovani locali in cerca di skateboards statunitensi, risponde che “*simon, ¡seguido!*” [certo, di continuo] ma che sono sempre senza soldi, vanno tenuti d'occhio perché appena ti distrai “*te chingan hasta tu madre, o siempre quieren bajarle el precio a la merca*” [ti rubano persino tua madre, o insistono sempre per contrattare sul prezzo].

I consumatori dei *sobre ruedas* – spesso anche loro venditori ma in altre zone della città – sono detti *chachareros* [traducibile come ‘rovistatori’ anche se il verbo allude anche alla pratica del chiacchierare al mercato], dal verbo *chacharear*, compratori di *chacháras*, termine con cui “a Tijuana [...] si intende cose generiche, cose di poco valore, in generale cose di seconda mano” (Zamundio Santos 2012: 28).

I giovani skateboarders che accompagnavo ai *sobre ruedas*, d'accordo con il pregiudizio di Jorge, non erano sempre ben visti. Notai subito una differenza generazionale piuttosto diffusa: solo i più giovani andavano a caccia di tavole in questi mercati, i più anziani spesso disdegnano le tavole che si trovano lì perché ‘sottraevano’ clienti alla scena delle tavole *locales*, le più autentiche in termini

subculturali (cfr. Cap. 5). Tra i più grandi, chi frequenta i *sobre ruedas* in cerca di tavole di solito non era originario di Tijuana. Oscar – poblano, operaio di *maquila* incontrato nel capitolo tre – ci andava ogni domenica, l'unico giorno libero dal lavoro. Abituato alla difficoltà di reperimento di merce statunitense da skate a Puebla, ogni domenica mattina mi ripeteva quanto si sentisse fortunato a vivere a Tijuana, esposto a tale quantità di beni. Lui, come altri colleghi in altre *maquilas*, proprio per il basso salario preferisce comprare le tavole che egli stesso produce quando ritornano di seconda mano nei *sobre ruedas*. Acquistarle nuove a Tijuana sarebbe fuori discussione, mentre quando riesce a intercettarne qualcuna nella *maquila* preferisce rivenderla (per arrotondare il salario) o regalarla a qualche compagno più giovane.

I giovani a cui facevo da accompagnatore non erano dei *chachareros* generici. La maggior parte aveva piani premeditati di acquisto di certi beni: tavole e *streetwear* da skateboard. Erano una sorta di *chachareros* 'specializzati'. La competenza principale però, mi spiega Leonard (19 anni, mio accompagnatore principale) è dissimulare l'essere uno skater. Prima di tutto non vestirsi come tali; questo permette di evadere il pregiudizio e la malizia dei commercianti che, se si accorgono del tuo interesse, tendono subito ad alzare il prezzo.

Fu sempre Leonard, dopo le mie prime timide visite ai *sobre ruedas* de la Zona Norte, del Soler e di Playas de Tijuana, a portarmi in quello tanto rinomato de La Villa, dove "*apuesto que no alcances a recorrerlo todo*" [scommetto che non riuscirai a percorrerlo tutto]. Insieme ai tre nominati e a quello periferico di Villa del Campo, quello è il *sobre ruedas* in cui ho condotto quasi tutte le spedizioni.

È però nello specifico grazie a Leonard che cominciai a conoscere non tanto le strategie di approvvigionamento di tavole, bensì i nuovi valori a cui davano realizzazione continuando le proprie biografie e abbandonando lo status sia di merce che di rifiuto. Iniziai a farmi delle domande a riguardo quando Leonard mi ripeteva

Che lui, skateboarder già da qualche anno, ha imparato (in parte per necessità) che in fin dei conti, tutte le tavole sono uguali, l'importante è *que sirvan* [che funzionino], anche se, quando era alle prime armi, le tavole *lisas* o *locales* nemmeno le degnava di uno sguardo. 'Quando sei giovane ti interessano le *internacionales*: Zero, Baker, Santa

Cruz, è così che si inizia ed è così che deve continuare’, dichiara fermamente. (Diario di campo).

Un’ovvia verità, valida non solo a Tijuana e non solo per lo skateboard, che sarebbe rimasta poco rilevante se non fosse stato il principio orientativo di tutte le missioni di Leonard – e non solo – ai *sobre ruedas*.

Sin dalla seconda visita insieme, infatti, imparai che Leonard non andava a caccia di tavole per sé stesso. Le tavole *internacionales* che cercava ostinatamente erano tutte destinate ad altri, non acquirenti bensì donatari. Esse venivano tutte donate ai più giovani proprio in virtù del loro essere *internacionales*. Quando un venerdì ci salutammo dove il *sobre ruedas* del Soler incrocia la *Carretera Secundaria*, tornando indietro da solo notai uno skateboard completo marca Zero al margine di un *puesto*. Per scrupolo inviai una foto a Leonard. Mi richiamò immediatamente ordinandomi “quella la devi prendere. Conosco un *morro* [ragazzino] a La Bandera [skatepark locale] che è *uno Zero*. Ne ha bisogno, comprala, io non posso tornare indietro”. Così feci, per la modica cifra di 180 pesos (circa 9 USD) e la consegnai a Leonard la volta successiva.

Non diedi molto peso alle parole di Leonard in quel momento, mi limitai solo a ‘eseguire gli ordini’. Capii solo più avanti, confrontandomi con altri giovani skaters tra Tijuana e Tecate, la densità di significato delle frasi “è così che si inizia ed è così che deve continuare” (cap. 6.3.) e “lui è *uno Zero*” (cap. 6.5.).

Come in quel caso, successe lo stesso in molte altre occasioni: una tavola Santa Cruz nel *sobre ruedas* de la Herrera, una Birdhouse in quello de *La Villa*, e così via.



Figura 18. Alcuni oggetti tecnici da skateboard trovati nei *sobre ruedas*. In basso a sinistra lo skateboard Zero di Leonard. Foto dell'autore

Frequentando sia i *sobre ruedas* che gli skateparks locali, ho così deciso di prendere sul serio – l'imperativo di ogni antropologo di fronte ai suoi informatori – le parole di Leonard e di sondare se proprio declinando secondo i suoi suggerimenti il mio metodo d'analisi biografico-materiale avessi potuto approssimarmi a una dimensione più profonda, squisitamente locale, intorno alle tavole che arrivano come scarti statunitensi a Tijuana. In particolare, iniziai a interrogarmi prima sulle pratiche materiali di quel “ed è così che deve continuare”, poi sull'ambigua dichiarazione “è uno Zero”. Inizio dunque dalla prima.

6.3. *Dono e valore per la riproduzione di una comunità di pratiche.*

San Angel è una Colonia della zona centro-occidentale della città, non molto lontana dal downtown rispetto ad altre aree già incontrate nel lavoro (Villa Fontana,

Villa del Campo, Los Pinos, Altiplano). Sulla sua storia le informazioni scarseggiano mentre le voci locali la raccontano come una Colonia nata dall'autocostruzione edilizia, dall' 'invasione' di terreni pubblici a scopi abitativi – il fenomeno molto diffuso a Tijuana dei *parcaidistas* (Cruz 2012) – successivamente ai crescenti flussi migratori dal centro del paese.

L'unico spazio pubblico costruito dal governo è uno skatepark che raccoglie molti giovani della colonia (e oltre) nonché adulti coinvolti nell'accompagnamento dei molti ragazzi senza un supporto familiare stabile. Una di esse è Tia Pati, ex skateboarder a cavallo del secolo che, dopo anni di lavoro senza documenti *al otro lado* come collaboratrice domestica per una ricca anziana (cap. 3.2.) adesso vive cercando, comprando e sistemando oggetti statunitensi in giro per la città e rivedendoli dal vivo o a lato di qualche *sobre ruedas*. Pati è chiamata da tutti *tia* [zia] per il ruolo che svolge nello skatepark locale seguendo a periodi alterni alcuni giovanissimi che vengono attratti dal luogo ma, spesso con storie di violenza alle spalle, non hanno i mezzi per fare skate e usano lo skatepark come dormitorio di fortuna. Quando la incontro la prima volta, dopo aver ripercorso la storia recente della città dal suo punto di vista biografico, mi dice: “*Porqué aquí los mexicanos vivimos de puras sobras del otro lado. Pero hasta las sobras tienen que ser distribuidas*”. Allude al lavoro di cui si incarica per la comunità dello skatepark. Essendo esperta di beni di scarto e inserita nelle loro reti di circolazione, Pati viene a contatto quotidianamente con una grande quantità di vestiti che – ripuliti e rattoppati – offre ai ragazzi di San Angel, gli stessi che per lunghi periodi ospita in casa sua quando le cose in famiglia vanno particolarmente male o le insidie della strada si fanno più concrete. Durante il mio soggiorno, uno di loro era El Favela, bambino di appena dieci anni, analfabeta e con una famiglia violenta di soli uomini che cominciò a dormire allo skatepark e – grazie all'appoggio costante di Pati e altri – stava diventando uno skater di primissimo livello.

Beto, quattordici anni, era un altro di questi. A differenza di Favela però, poteva contare su una famiglia (questa volta tutta di donne) che si prodigava laboriosamente per mantenerlo. Beto aveva iniziato a fare skate solo un anno prima perché la madre era stata assunta come operaia in una delle tre *maquilas* di tavole. Sugli scalini dello skatepark mi racconta che la prima tavola gliela procurò lei, facendosi decurtare una parte della paga settimanale poco dopo l'assunzione. Dice che si sentì fortunato, ma

che da quel momento in poi “*ya no estuvo tan chido*” [non è più stato così ‘figo’] perché la madre era quasi sempre assente da casa, a volte faceva turni sia diurni che notturni consecutivi e quando tornava era stanca e non gli parlava. Proprio quella ‘stanchezza’ mi impedì di conoscere direttamente la madre di Beto; dopo alcuni tentativi iniziale, capii che forse non fosse opportuno insistere per uno scambio con lei e desistetti.

Beto è un attore importante perché (oltre ad essere un promettente skater), proprio lo stesso giorno in cui conobbi Tia Pati, lui e altri giovani di San Angel furono investiti da una piacevole sorpresa. Mentre parlavo con Pati, dalla strada sovrastante lo skatepark vedo parcheggiare una *troka* rossa, da cui scende un ragazzo più grande. Arrivato allo skatepark invita Beto e un altro ragazzo presente a seguirlo verso il pickup. Vedo che si scambiano qualcosa ma non colgo di cosa si tratti. Al ritorno verso lo skatepark, però, Beto ha un’espressione decisamente più solare di prima. Il ragazzo più grande aveva infatti regalato a entrambi due tavole *internacionales* usate ma in ottime condizioni.

Quando mi si siede accanto scopro che si chiama Nicolas, 27 anni. Mi racconta di quando anche lui faceva skate da più giovane, più o meno alla stessa età di Beto e amici, e di quanto non si sia mai reso conto sul momento di quanto fossero stati preziosi quei momenti per lui: *no los apreciaba...* Adesso lavora *en las construcciones* e quando è libero passa in rassegna i *sobre ruedas* in cerca di tavole *internacionales* da donare ai più giovani degli skateparks locali

Porque siempre ha sido esta la dinámica aquí... yo, cuando patinaba eran los compis [amici] que sus padres trabajaban al gabacho, o los que iban allá en la high school [in generale, colleghi con la cittadinanza statunitense] [...] O sea, mexicanos, pero nacidos allá [...], o compis chambeadores, más grandes (Intervista, San Angel, 14/05/2023).

Nicolas mi lascia intendere che lì, sin da quando lui ha memoria, lo scambio di tavole *siempre ha sido así* tra i frequentatori degli skateparks, seguendo soprattutto differenze anagrafiche, di reddito e cittadinanza:

Es como que, para ti, yo lo hago para mí mismo. Y es algo que también es de... de altruismo. Y es como que, una copia, porque por ejemplo yo lo copié de alguien más que lo hizo por él mismo. Por eso es que, digamos es mitad y mitad, como que mitad el amor y mitad la carga que sientes que tienes porque alguien más te hizo el paro [ti ha aiutato, ti ha fatto il favore]. [...] Entre los que tienen la misma visión.

Metà è *amor*, quello che Nicolas chiama genericamente altruismo, metà è *copia*, o meglio *la carga* [il carico] che sente di avere nel dover restituire dei regali ricevuti a suo tempo da altri colleghi, alcuni dei quali persi di vista per le vicissitudini della vita. Una preoccupazione che fa pensare a un legame, a volte dichiarato a volte no, di continuità generazionale all'interno della comunità di skaters. Il discorso di Nicolas mi stimola una domanda:

Andrea: ¿Y crees que ellos [i giovani] también van aprendiendo y un día, cuando tendrán chance, ellos también les regalaran tablas a los demás morros?"

Nicolas: "Quizas...y si no, no importa, pero yo creo que sí. Porque, por eso sirve una internacional también..."

Le tavole *internacionales* che Nicolas aveva nel cassone della *troka*, le aveva recuperate per la maggior parte nei *sobre ruedas*, mentre altre

En el face [su facebook], las conseguí con una morra que pues, trabaja en una fábrica, no sé cómo las consigue... pero fíjate, diez tablas internacionales, total de 150 dólar, el precio de dos tablas en el gabacho, y mira que puedes hacer [indicando Beto e l'amico che felici assemblavano i nuovi doni]

Nonostante Nicolas lavori come muratore e non abbia famiglia (*solo gatos y perros* dice scherzando) l'investimento che ha fatto – tra l'altro non isolato (dice che lo replica a distanza di mesi di solito) – non è da sottovalutare. Così come per Leonard – il mio 'Virgilio' tra i *sobre ruedas* – che non lavora e vorrebbe iniziare a studiare alla UABC (*Universidad Autonoma de Baja California*), spendere magari 400 pesos (20 USD) per quattro tavole da regalare nell'arco di una settimana non è affatto cosa da poco. Nessuno di loro, tuttavia, parla di questi investimenti in termini di sacrificio, nonostante una veloce comparazione con i rispettivi redditi lo lascerebbe

immaginare. Piuttosto, come chiarisce Nicolas, ne parlano tutti in termini di *carga* [carico o incarico, mentre il verbo *cargar* viene usato con il significato di ‘addebitare’]. Quando, perentorio, Leonard risponde alle mie petulanti domande di spiegazione “è così che deve continuare” lascia intendere che anche lui, come gli altri, è portatore e responsabile di quella *carga*.

Di fronte a questa abitudine a dire il vero piuttosto trasversale, ritrovabile probabilmente anche in altri ambiti giovanili, mi colpiva però il fatto che le tavole donate in questi circuiti – seguendo la tripartizione *lisas, locales, internacionales* – fossero sempre dell’ultimo tipo. Perché non una tavola *local*, decorata a mano da qualche collettivo, portatrice di un segno di artigianalità, in un certo senso irreplicabile – una *obra de arte* come le ama definire Ramón – utile per costruire un legame unico. O perché non una delle tante tavole *lisas*, che potrebbero essere pensate una sorta di ‘prodotto tipico’ tijuanense rispetto al mercato statunitense (si ricordi quanto fossero ambite a Chicano Skatepark, paragrafo 6.1).

Jaques Godbout nel suo aggiornamento del *Saggio sul Dono* di Mauss (1950) offre un famoso esempio di ‘archetipo’ di dono contemporaneo: lo scambio di marmellate fatte in casa tra due ex-fidanzati. Esse sono “deliziose e fatte dalla donatrice stessa, cristallizzando qualcosa della sua persona; dunque, perché è di alta qualità che il bene può in tal modo mettersi a servizio del legame” (Godbout 2002: 16). Qui l’autore postula due assunti: che il legame che si vuole instaurare tramite il dono sia tra due individui e che più l’oggetto donato è ricettacolo della personalità del donatore più il legame sarà forte (e la sua accettazione o rifiuto oneroso). I due assunti sono mutualmente coerenti ma si discostano dal tipo di dono che ho incontrato a San Angel (e altrove).

A Tijuana, i doni di tavole da skateboard come quello descritto sono più simili a degli “operatori sociologici che creano alleanze, amicizie e solidarietà” (Caillé 2010: 181) operando in un network di affini che condividono *la misma visión*, come dice Nicolas. Per Mark Granovetter e Richard Swedberg (1992), le ragioni di azioni sociali dal carattere economico come il dono non possono essere ricercate né in interessi individuali, né in regole olistiche e omnicomprensive che traducono il dono nell’ordine del teologico e dell’ideologico secondo un paradigma non-utilitarista (Caillé 2010) completamente disinteressato. Vanno piuttosto misurate sulle intenzioni pragmatiche delle persone all’interno dei propri contesti.

Nicolas non intende costruire una relazione particolare con Beto e l'altro giovane skater, o meglio, non più particolare dei legami che secondo lui si devono riprodurre tra affini skateboarders che condividono la stessa visione. Egli non spera di essere personalmente ricambiato ma spera che quello stesso gesto, attraverso un simile oggetto significativo, sia riprodotto in futuro per dare continuità a un network tra membri di età diverse.

Donare una tavola che porta un segno distintivo della *sua* persona avrebbe poco senso, farebbe solo sentire il giovane Beto in debito e incapace di ricambiare direttamente a Nicolas (dato lo scarto anagrafico su cui agisce il dono). Invece, donare un'anonima *internacional* consente di innescare una pedagogia intorno al dono che non mette i giovani nella spiacevole condizione di non poter saldare il debito con Nicolas ma di poterlo invece fare in differita, verso membri futuri della comunità. Regalare una tavola *internacional* in sostanza offre ai giovani la possibilità di esercitare la principale "libertà" distintiva del dono rispetto al contratto mercantile: "libertà del tempo in cui ricambiare, libertà del modo in cui lo si fa" (Aime 2013: 7-8). Tale differenza – che deriva dal tipo di oggetti donati – trasforma quella che altrimenti sarebbe una "donazione" centrata solo "valore di quanto donato" e sull'impossibilità di contraccambiare in un "dono" costruttore di "fraternità" (Zamagni 2013, 103-104).

A Tijuana si vive immersi tra le immagini e i materiali desiderabili del mercato, a cui spesso non si può accedere, soprattutto se si è giovani. Un mercato che – come livello di *socializzazione secondaria* – sembrerebbe rendere tutti gli "individui intercambiabili e anonimi, salvo poi riprodurre industrialmente e burocraticamente una personalizzazione fittizia" (Godbout 2002, 29) attraverso gli stili, i gusti e le marche delle sue merci seriali. Tuttavia, Nicolas ci dice che proprio attraverso quei beni 'fittizi' – quando dirottati in reti di scambio alternative al mercato – si possono creare e riprodurre comunità di fratellanza. Suona paradossale, ma proprio il valore apparentemente fittizio di quella tavola, se trasferito in un network di reciprocità allargata, permette di rinnovare la coesione sociale. Una tavola 'personalizzata' avrebbe invece sortito un legame magari altrettanto forte ma di segno diverso, strettamente individuale e umiliante per il giovane che non avrebbe potuto ricambiare il donatore adulto con cui si era creato un vincolo personale.

L'efficacia nella creazione di quel legame sociale diffuso va dunque pensata all'intersezione tra valore assegnato alle *internacionales* tra i giovani, scarto anagrafico e ruolo pedagogico del dono. Per comprendere quest'ultimo vanno considerati i discorsi che circondano lo scambio.

Ritornando nei giorni successivi sulle parole di Nicolas (soprattutto su quelle non registrate, successive alla breve intervista) e confrontandomi con altri presi nella stessa pratica, mi resi conto che non si insisteva mai sulla creazione di un legame personale, specifico, quanto sulla costruzione di un senso di comunità, di solidarietà, tra coloro che avessero *la misma visión*.

Nicolas afferma *por eso sirve una internacional*: una tavola appunto di marca, o di 'stile', uguale a tutte le altre prodotte in serie. Tutti a Tijuana sostengono che il fascino per questi beni autenticati dal mercato sia più incidente tra i giovani, mentre è inversamente proporzionale all'età e al "capitale subculturale" (Thornton 1995) di ognuno (si veda il vicolo, dove si ostenta l'opposizione ai marchi commerciali, anche se poi se ne difendono i principi, cap. 5.5.).

La restituzione de la *carga* che comporta il dono è infatti libera, come dice Nicolas. Egli si espone al rischio in quella libertà il ritorno un giorno sperato non si realizzi. Tuttavia, qualcosa fa ben sperare. Quando gli domando se lo preoccupa l'eventualità che il circolo del dono si interrompa mi risponde che in fondo non importa (visto che lui lo fa comunque in parte 'per sé' e per la *carga* che porta) ma aggiunge anche che per "*Eso sirve una internacional también...*". Il valore riconosciuto a una *internacional* ha dunque un ruolo nella riproduzione del dono nel tempo.

L'autenticazione 'fittizia' assicurata dal vicino mercato statunitense sembra il *plus* per assicurarsi che quella *carga* e la continuità del dono (dunque la riproduzione comunitaria) sia rispettata. Una particolarità che all'inizio mi confuse e che ricorda ciò che già nel 1989 Parry e Bloch sottolineavano: che cioè l'antinomia dono-merce su cui si è interrogata per anni l'antropologia economica discontinuista è frutto di un pregiudizio etnocentrico più che di evidenze etnografiche. Le tavole *internacionales*, diventano infatti doni in virtù dell'essere state merci e del portare ancora segni di quella vita passata. Ma in che modo? Può aiutare considerare il ruolo dello scambio verbale che circonda il momento dello scambio.

Appena donate le tavole ai due ragazzi, Nicolas li richiama e gli spiega con pacatezza che quelle tavole si fanno lì, a Tijuana, che sono le stesse di quelle *lisas* degli altri presenti. Con la pacatezza del ‘più grande’ improvvisa una sorta di lezione che stupisce il secondo donatario (ignaro che a Tijuana si creassero oggetti tanto preziosi) mentre non sorprende Beto (dato l’impiego di sua mamma in una *maquila*).

Sempre Godbout nota che per spiegare il dono si ricorra quasi sempre a “esempi di scambi di beni e servizi, ma sono in primo luogo le parole” (2002, 20) che circolano e che avvolgono il momento dello scambio ad avere una funzione sia dichiaratoria che di reciprocità, tanto che etnografie recenti si sono concentrate proprio sulla dimensione verbale del dono (Ho 2009). Le parole che circondano il momento dello scambio sono quindi parte del dono.

Il dono, si sviluppa in un bizzarro ordine di senso per cui – a differenza del contratto – per funzionare deve mantenere “segreti [i] doveri del contraccambio” (Gallini 2008: 83) ma, al contempo, è circondato da formule e ricorrenze verbali che sono al centro dello scambio o ne chiariscono i fini. Nel mio caso si assiste a una simile coincidenza, dove il non detto che regge la reciprocità si completa con un momento dichiarativo in cui spiegare uno dei presupposti centrali della solidarietà a cui il dono è volto.

Nicolas tace sull’aspettativa che quel dono, in futuro, venga ricambiato e che quindi possa riuscire a costituire un legame reticolare. Accetta il rischio, o pericolosità (Godbout 2002), del dono come gesto potenzialmente dissipante. Tuttavia, raccoglie a sé i giovani che hanno ricevuto per spiegargli un dettaglio fondamentale intorno al significato collettivo di valore a cui è volto il gesto. Le parole che Nicolas pronuncia “circolano [e] non hanno in primo luogo un valore utilitario” (Godbout 2002: 21) bensì pedagogico, volto a cementare una concezione collettiva del valore che sta alla base della “sistema sociale” (Ibid.: 22) che il dono di tavole vuole riprodurre. Le parole che Nicolas trasmette ai giovani di San Angel sono le stesse che a suo tempo ha ricevuto da chi gli regalò le sue prime tavole *internacionales*. Fanno parte dello stesso *copiar* tra generazioni; pertanto, quelle parole, circolano con valore pedagogico insieme agli oggetti.

Sembrano così esserci due livelli simultanei in gioco. Da una parte, tali processi di dono servono per rinnovare solidarietà in una comunità di pratiche usando beni desiderabili perché rari desiderati e evocativi dell’altrove per i giovani. Dall’altro, le

parole che accompagnano gli oggetti, per la loro funzione pedagogica, segnano una sorta di rito di passaggio per relativizzare la concezione del valore di quella cultura materiale tra i giovani stessi, ovvero per farli ‘crescere’.

A Tijuana, tra gli skateboarders, al termine *morro* [ragazzino] è sempre associato un fascino per le merci di massa, per i valori “fittizi” di Godbout. Donare una di quelle tavole e usarla come pretesto per una pedagogia della de-feticizzazione (svelare che si producono qui, che sono uguali alle altre) è uno sforzo per spingere quei giovani verso una concezione ‘adulta’ del valore delle tavole, del luogo in cui vivono (Tijuana) e della propria comunità (gli altri giovani skaters che hanno umili tavole *lisas*).

Dal mio punto di vista, i circuiti di dono di tavole *internacionales* di scarto servono sia per riprodurre una comunità di affini (non un rapporto personalizzato a due), sia per spingere verso una supposta crescita i membri più giovani. I due obiettivi sono intrecciati e per funzionare mobilitano all’unisono oggetti e parole.

Se solo i più grandi donano, e se si vuole che *la carga* (il debito del dono) venga un giorno ricambiata, bisogna assicurarsi che i giovani, oltre a ricevere il dono, ‘crescano’. Se non crescessero, non diventerebbero adulti in grado a loro volta di donare. Per crescere e poter un giorno ricambiare bisogna sia ricevere il dono sul momento, sia intraprendere un processo di ‘relativizzazione’ della concezione del valore di quel dono e della cultura materiale a cui appartiene. Si regala una tavola dal valore ‘fittizio’ di mercato perché, nella realtà di Tijuana, quello è il bene dal valore più alto per un giovane. La si dona affinché lo scambio, sul momento, sia efficace, rimanga impresso, renda felice il giovane (la *mitad* del motivo muove Nicolas, che chiama *amor*). I discorsi intorno allo scambio agiscono invece sul lungo periodo suggerendo una pedagogia del valore che permetta al giovane di ‘crescere’ e quindi un giorno ricambiare.

Questa transizione nella concezione del valore non ha mai una certezza di compimento (le tavole *internacionales*, proprio perché evocative dell’americanità, continuano ad avere un ruolo profondo perfino nelle percezioni del corpo dei giovani, cap. 6.5.), motivo per cui tale scambio – come d’altronde ogni forma di dono – rimane sempre incerto, aperto, rischioso.

Tuttavia, il percorso pedagogico – che verbalmente cinge l’indicibile della reciprocità – è l’altra *mitad* per cui Nicolas si preoccupa di fare quel gesto quando

dichiara che *lo hago por mi*, come altri prima di lui l'hanno fatto per loro. *Lo hago por mi* significa la restituzione della *carga* di cui è portatore (un oggetto e un discorso) e, di conseguenza, la circolarità del dono.

In termini di scambio, questo sembra essere il motivo per cui durante il lavoro sul campo abbia incontrato svariati doni di questo genere ma mai uno che – secondo gli stessi vettori anagrafici e talvolta di reddito – si servisse di tavole *lisas* o *locales*.

In termini teorici invece, il dono di tavole *internacionales* in una microcomunità di skateboarders tijuaniensi comporta due riflessioni: una che riguarda l'azione dello scambio, l'altra che riguarda l'oggetto dello scambio.

Nicolas motiva il suo donare secondo due *mitad*: una è *amor*, desiderio di darsi e dare per la felicità di un giovane affine dalle scarse risorse, l'altra è per *copiar*, ovvero per imitare il gesto che anche lui da più giovane aveva ricevuto, per restituire quella *carga*. Una postura che ricorda come, in una cornice di dono non-utilitarista (Caillé 2010) ma pragmatico, non esistano estremi 'puri'. La funzione focale del dono è riprodurre un legame comunitario nel tempo, ma questa funzione (il vero principio strutturante lo scambio) non esclude idee di interesse individuale, ricambio, reciprocità o il godere del proprio status. Nella seconda *mitad* Nicolas include anche quello, il piacere di sapere di essere il donatore adulto, di poterlo fare e di poter insegnare qualcosa ai più giovani. Ma questa non è nemmeno la posizione 'astratta' del donatore deriddiano, che dà per il solo piacere edonista del vedersi nella posizione di 'chi può' (Deridda 1996). Piuttosto, è un tipo di individualità che però si costruisce sempre nell'altro. Questo, sempre con Godbout, è "molto diverso dall'egoismo rozzo e primitivo di cui la modernità postula l'universalità"; la soddisfazione dell'egoismo sempre presente in qualche misura nel dono "passa per l'altruismo" (Godbout 2002: 13). Lo stesso Nicolas sembra contraddirsi quando prima dichiara che 'lo fa per sé' ma che è anche un fatto di *altruismo*. È l'insieme dell'atto del donare e delle parole che lo circondano che spiega "perché solo il dono può superare praticamente [...] l'opposizione tra l'individuo e il collettivo, ponendo le persone come membri di un insieme concreto più vasto" (Ibid.: 30).

Infine, a differenza questa volta di Godbout, l'oggetto dello scambio è quantomai significativo. Durante l'etnografia osservavo che le tavole donate in queste forme fossero sempre *internacionales*. Tuttavia, a livello di nuovo linguistico, quando domandavo il perché ai partecipanti, nessuno sapeva darmi risposte convincenti,

tant'è che le uniche e più chiare che ho ricevuto (di Leonard e Nicolas) rimangono molto elusive. Non si riusciva (o non si voleva) a spiegare il perché, ma le tavole di marca rimanevano i contenuti principali di quegli scambi. Probabilmente sarebbe stato più facilmente verbalizzabile se si fosse trattato di tavole 'uniche', artigianali o personalizzate; ma non avrebbero ricoperto la stessa funzione sociale.

La centralità assoluta di quegli oggetti 'un tempo merci' nel mio campo impone di ripensare l'assunto per cui – di fronte alla contemporanea mancanza di “unicità” – “gli uomini acquistano cose belle e fatte dal mercato, e affidano la loro ricerca di una soluzione unica alla solidarietà del grande numero, allo stato-provvidenza” (Ibid.: 29). La solidarietà che riaffermano gli skaters tijuani è fatta fuori dagli spazi di socializzazione secondaria dello Stato e del mercato *ma* utilizzando i beni di quest'ultimo. Che anche gli oggetti dal “valore fittizio” (Ibid.) possano essere funzionali alla costruzione di solidarietà al livello della socializzazione primaria quando dirottati dagli stessi sistemi di scambio mercantili? Questa eventualità richiamerebbe gli studi sul consumo di massa di Daniel Miller e la sua massima per cui più sono numerose le versioni di uno stesso artefatto in circolazione, tanti più saranno i ruoli che esso potrà giocare nella vita sociale (Miller 1987). Se i beni acquistati dalle casalinghe nei supermercati del nord di Londra possono – attraverso il sacrificio – diventare beni *donati* per la riproduzione dell'unità domestica (Miller 1998), lo stesso può succedere a Tijuana, tra giovani esposti ai desideri del mercato ma esclusi dalla loro circolazione legittima (Dent 2012) che si danno da fare per accedere a tali beni e usarli per rinnovare una solidarietà intergenerazionale dal basso.

6.4. Il comportamento peggiore possibile.

“In antropologia, se si vuole avere un'idea dei valori di una società, è usanza individuare quello che viene considerato il comportamento peggiore possibile” (Graeber e Wengrow 2021: 513). Ecco una delle massime con cui l'antropologo David Graeber e l'archeologo David Wengrow avviano alla conclusione la loro recente e dibattuta opera *L'alba di tutto* (2021). Sebbene il fine della mia ricerca sia ben più modesto del riscrivere *una nuova storia dell'umanità* – sottotitolo del libro – l'invito è prezioso.

Finora ho mostrato come la solidarietà interna e la riproduzione intergenerazionale in una comunità di giovani skaters tijuanensi sia rinnovata costantemente anche tramite economie del dono. Chi dona, in questi ambienti, è sempre visto con benevolenza, chi dona è di solito chi *apoya la escena*.

Apoyar è un termine diffusissimo tra i partecipanti alla ricerca, trasversale a qualunque delle segmentazioni accennate finora: di capitale economico, di capitale subculturale, di età, di zona intraurbana di provenienza. *Apoyar*: una parola che ritorna puntualmente quando si spiegano le differenti reti di scambio tra skaters con gli scarti del nord, con i prodotti delle *maquiladoras*, quando si parla di statunitensi che portano doni al sud ma, soprattutto, un termine che la maggior parte delle volte viene mobilitato al negativo. L'accusa di *falta de apoyo* [mancanza di aiuto, appoggio, coesione] è egualmente rivolta agli enti pubblici messicani (governo ecc.) e all'industria dello skateboard statunitense. La *falta de apoyo* è il tema ricorrente per spiegare l'autopercezione di marginalità, isolamento e *tercermundismo* come abitanti separati dal Nord, rappresentato dalla cultura popolare statunitense e dalle sue immagini di successo, consumo e socialità. Alla generale *falta de apoyo* si supplisce quindi con l'*apoyo* (positivo) tra giovani skateboarders messicani di cui ho descritto alcune sfaccettature finora.

Apoyar è utilizzato principalmente per sottolineare una differenza Nord-Sud misurata sulla propria cultura d'elezione. Se a Tijuana *hace falta apoyo*, da parte del governo e di enti privati statunitensi, in California invece tutto ciò è possibile e già dato, rendendo più facile realizzarsi come skateboarder. *Apoyo* è quindi una pretesa di 'sostegno' pseudo-sviluppista da Nord verso Sud all'interno di una comunità transfrontaliera di skater, ma anche un termine che sintetizza un'etica suppletiva della condivisione e della non-accumulazione tra colleghi del Sud.

Che da Nord a Sud manchi *apoyo* costante è evidente. Quando esso arriva, lo fa inaspettatamente, e se i beni che offre non vengono redistribuiti in reti di *apoyo* locale si incrina una convezione sociale non scritta. Da qui si può osservare 'il comportamento peggiore possibile' per capire i discorsi e le retoriche di solidarietà che strutturano la comunità dello skateboard tijuanense.

La mattina del 23 novembre 2022, da poco sul campo, ebbi modo di assistere a un evento ‘negativo’ che però mi introdusse al significato di un’etica della condivisione molto richiamata nei discorsi (meno, talvolta, nelle pratiche).

Arrivato in downtown per una delle molte interviste disattese all’ultimo dal mio informatore, ripiegai andando verso lo skatepark La Bandera. Era presto e lo trovai deserto eccetto per tre skaters, due di essi dai tratti chiaramente angloamericani. Il terzo, Juan, messicano di Ensenada ma residente a San Diego dal 1996, era la loro ‘guida’ per la breve gita di qualche ora a Tijuana. Grazie all’intermediazione di Juan, i tre erano già venuti qualche volta in Messico per fare skate su quelle architetture *weird* che tanto li affascina. Chiacchierando, vengo a sapere che uno di loro è Eric Winkowski, skater molto famoso di San Diego, sponsorizzato dalle migliori compagnie del mondo. Dopo una breve sessione, prima Juan e poi Eric mi domandano dove siano i *locals* a quell’ora della mattina. Rispondo che la maggior parte sono a scuola, a letto o al lavoro. Fanno spallucce tra di loro e senza aggiungere altro iniziano a scaricare dal loro pickup una copiosa quantità di tavole da skate, scarpe e rotelle di seconda mano, seguite invece poi da una serie di articoli nuovi di zecca delle varie marche che rappresenta Eric.



Figura 19. Una piccola parte del materiale portato in *apoyo* dagli skaters statunitensi. Foto dell'autore.

Un pingue bottino, sufficiente per ‘sfamare’ almeno una decina di giovani scalmanati locali per qualche mese. Non essendoci nessuno nei paraggi, erano però molto preoccupati (a ragione) di lasciare tutto quel materiale incustodito. Nonostante non ne avessi alcuna voglia e fossi ancora estraneo a molte relazioni dello skatepark, non potei che incaricarmi della custodia del materiale e di spargere la voce via telefono affinché arrivassero un po’ dei locali senza abbandonare il tesoro alla mercé del primo passante. Convinti, i donatori statunitensi se e vanno di fretta per completare la gita tijuanaense gustando i famosi *Tacos el Franc* (catena di tacos gourmet con sedi anche in California).

Appena se ne vanno, giungono un paio di *locals* mentre gli altri che avevo avvisato (gli unici di cui avevo il contatto) tardano ad arrivare. Dei presenti, uno raccoglie furtivamente un numero di beni in sovrabbondanza (quasi tutti quelli nuovi) invitando i presenti a fare lo stesso. ¡*Agarra, agarra!* dice agli altri cercando di farseli complici, e in men che non si dica si dilegua prima che i pochi presenti possano controbattere. Appena giungono di corsa gli altri locali, impazza la polemica e si accende un passa parola e una ‘caccia all’uomo’ per *quemar* [mettere alla gogna, ma anche linciare] *el ratero* [ladro]. Tutti ripetono che ‘succede sempre così’ o ‘non ci si può fidare della *raza*’ ed è per questo che la scena locale rimane ‘sottosviluppata’. Soprattutto, tutti sembrano preoccupati che la notizia possa raggiungere i donatori statunitensi, che sicuramente rimarrebbero contrariati e non si presenterebbero più con tanta magnanimità. La notizia continua a circolare dal vivo e sui social per giorni, vengo addirittura chiamato da una crew di skater (a me sconosciuta) in veste di ‘testimone’ dell’accaduto, nonché convocato nel negozio di skate locale per capire che fosse successo. Si moltiplicarono molti *rumors* sugli usi che avrebbe potuto fare di quel denaro di dove avesse potuto vendere gli articoli dal momento che in città si conoscono tutti – complice il megafono dei social dove furono lanciati molti post diffamatori –; tutti ipotizzavano che era andato a spendere quei soldi in vestiti di marca nei grandi magazzini di Plaza las Americas, un passo oltre la frontiera a San Ysidro.

Il ragazzo, da parte sua, non si fece più vedere per mesi, mentre tutti lo accusavano di essere andato a rivendere gli articoli per puro profitto, di essere a malapena uno skater e per di più di avere il visto, quindi la possibilità di lavorare in USA di straforo. Nella condanna collettiva, i più grandi sono i più duri, mentre tra i giovani c’è anche

chi – con rammarico del proprio ritardo – ammette che ‘alla fine è sempre così, il primo che arriva *agarra* [afferra]’.

Insieme alla contraffazione di tavole, quello è in assoluto il peggior comportamento possibile tra chi si riconosce parte della ‘scena’ locale. Peggior perché, come nel caso della contraffazione, si suppone che alla base vi sia un furto di valore a una comunità di affini. Nel caso della pirateria, si trattava di furto del valore (del duro lavoro) dei rispettabili marchi dello skateboard statunitensi – membri della stessa comunità immaginata – che tanto avevano faticato per costruire la cultura. Nel secondo caso di tratta di furto di materiali che erano stati portati per *apoyar* la comunità.

In entrambi i casi ricorrono due tratti nell’architettura dei discorsi d’accusa. In primo luogo, che tali misfatti venissero commessi da ‘falsi skaters’ (gente che si spinge su una tavola ma non condivide l’etica del gruppo) e che fossero volti al profitto personale. In secondo luogo, che quelli fossero i sintomi di una condizione di arretratezza della *raza* [gente] locale, sempre pronta a tradirsi a vicenda di fronte alla scarsità di risorse; riottosa e opportunistica a differenza degli skaters statunitensi: magnanimi, equilibrati ed equi nella costruzione di comunità e opportunità condivise.

Non ho interesse a sondare la veridicità di questi assunti, ma semmai di comprenderne gli effetti nella costruzione di un’etica e un’autorappresentazione come soggetti marginali, ‘sfortunati’, *tercermundistas*, alle prese con la costruzione di coesione sociale a partire dagli scarti del Nord. La condanna dell’appropriazione personale di valore è importante per capire come essa possa convivere invece una retorica dell’arrangiarsi, del darsi da fare e dell’approfittare dello ‘scarto’ (in senso lato). Queste condanne pongono in risalto la fragilità, e talvolta l’artificiosità, della soglia etica tra individuale e collettivo in questo tipo di filosofia condivisa dell’arrangiarsi. Una soglia che, come del resto tutti gli argomenti di questo lavoro, è sempre misurata su una supposta alternativa che risiede *al otro lado*.

Nicol, skater impiegata nel negozio del centro, all’inizio della ricerca per spiegarmi la differenza di atteggiamento tra skaters tijuaniensi e statunitensi mi descriveva i primi come *argüenderos*, ovvero, secondo la sua spiegazione: *chismosos* [pettegoli, mormoratori, spioni, ficcanaso, delatori], curiosi, sempre pronti a lasciarsi coinvolgere in dispute sconvenienti che non li riguardano per trarvi un guadagno personale. All’opposto, gli skaters statunitensi che di tanto in tanto si palesano a

Tijuana o nei media secondo lei sono solidali, si appoggiano a vicenda, sempre pronti ad applaudirti e a condividere i propri successi. Rica, il compagno di Nicol, dopo avermi convocato per un resoconto dettagliato dell'accaduto, mi prende da parte e mi dice "mi raccomando, non farlo sapere ai *gringos*. Loro sono sempre molto generosi, se sapessero cosa succede qui tra *la raza* smetterebbero di venire" (Appunti sul diario di campo, Tijuana, 24/11/2022).

Chi pratica delle forme 'estreme', antisociali o individuali dell'altrimenti celebrata 'arte dell'arrangiarsi' è dunque spesso tacciato di essere il male di un'intera comunità, di vanificare con la sua condotta il duro lavoro che gli altri svolgono per in condizioni precarie per alimentare 'la cultura'. Se gli Stati Uniti sono visti come l'esempio di retta condotta, trasparenza e magnanimità, chi a Tijuana si spinge una spanna oltre nel cercare di arrangiarsi è accusato di non appartenere alla scena (non essere 'uno skateboarder') e anzi di insinuare, tramite pratiche e attitudini, il seme della vergogna nella comunità.

Potrei arrischiarmi a dire che forse è proprio questo il vettore mondano, triviale e scontato su cui – in forma mormorata ma incidente – si articola 'il politico' all'interno della scena skate tijuanense. Sia il 'furto' di tavole appena narrato che la contraffazione sono i comportamenti (catalizzati dagli oggetti) da cui nascono tutte le accuse, supposizioni, sussurri, rumors che circolano nella scena. Esse nel complesso rappresentano "le complessità della politica nelle società di piccola scala in cui coesistono gerarchia e egualitarismo" (Besnier 2009: 1). L'architettura del discorso richiama la logica per cui le *maquiladoras* sono considerate 'mexicane' o 'americane' a seconda dei gradi di permeabilità all'economia informale di frontiera (Cap. 4.4.). Entrambe partono dall'assunto che gli USA – supposta patria del modello economico fallito in Messico – e i suoi abitanti rappresentino "l'agognato trionfo della trasparenza, della razionalità del secolarismo" (Aria 2020: 237) delle promesse neoliberali. Al contrario, in Messico si vive ancora tra approfittatori, ladri di valore collettivo e *argüenderos*. Ad una realtà così instabile e 'corrotta' si risponde creando un regime di 'segreto' rispetto agli USA – che non devono assolutamente sapere di queste dinamiche interne – e con l'arma locale del gossip e del *rumor* per *quemar* i *rateros* di beni collettivi. Se rispetto all'esterno il segreto rappresenta "una tattica del silenzio e del nascondere per trarre miglior vantaggio dai processi di modernizzazione" (Ibid. 244) e ricevere risorse da Nord (Cap. 7.1), all'interno degli

equilibri di Tijuana i gossip e *rumors* intorno agli accaparratori (comprovati o supposti) sono strumenti politici della comunità per auto-gestirsi in situazioni di crisi, conflitto e competizione per risorse scarse (Stewart e Strathern 2004).

Come mostrato rispetto all'equivoca concezione della coppia *pirata/pirateria*, appartenere alla 'cultura' sembra richiedere la condivisione di una coscienza morale di cosa significhi 'comunità' (immaginata e vissuta). Nel caso della contraffazione, rompere l'imperativo morale di rispettare i 'grandi statunitensi' dello skateboard significava non essere skaters, tradire le radici, così come accaparrarsi tutte per sé le tavole portate per *apoyar* la comunità significa tradire la buona volontà dei leggendari professionisti *del otro lado* e mostrarsi come 'arretrati approfittatori'. Vedremo nel prossimo capitolo come queste posture facciano parte di una strategia più complessa di autorappresentazione, enfattizzazione e dissimulazione identitaria per attrarre risorse dalla California.

Gli esempi di buona condotta rispettivamente opposti a pirateria e furto sono praticare il Do It Yourself come principio di una comunità immaginata (cap. 5) o prodigarsi in economie del dono vissute (cap. 6.3.). Capire come la logica morale di questa politica intracomunitaria sia legata e misurata sull'altro lato della frontiera interviene nella cesura tra l'osservazione della moralità e delle emozioni in microcontesti, "da cui l'attenzione antropologica si è allontanata spostandosi dalle particolarità locali ai flussi globali, ai confini, alla storia e all'etnografia 'multisituata'" (Besnier 2009, 2) oggi. Ecco perché, seppur la mia tesi tratti proprio di flussi globali, ho reputato necessario soffermarsi sulle micropolitiche che innescano gli oggetti portati da questi flussi a Tijuana.

Prima dell'arrivo dell'industria dello skate statunitense e delle miriadi di tavole dalle *maquillas*, l'accusa o i rumors intorno alla pirateria erano pressoché inesistenti a detta di tutti i partecipanti adulti. La pirateria non era una bilancia di moralità. Paradossalmente, l'abbondanza di beni portata dal mercato globale ha portato sia alla creazione di reti di solidarietà sia a un inasprimento dei conflitti e dei metri morali sulla base dei quali decidere 'chi sta dentro' e 'chi sta fuori' dal corpo sociale. Con tale continuità si possono ricostruire le relazioni tra processi su larga scala e i relativi riflessi nella vita quotidiana nella costruzione di codici morali e valori.

Così come i sospettati di contraffazione sono spesso *quemados* attraverso la tagliente arma del gossip, anche gli skaters più giovani – supposti accaparratori –

sono i più colpiti dallo stigma sociale. Essi sono i più esposti all'accusa di essere *chismosos*, *argüenderos* e approfittatori da parte dei più grandi. Tuttavia, in questo quadro i *chismes* (gossip) non sono tanto delle forme frammentarie di discorsi e pratiche che costituiscono “verbali segreti” (Scott 2021) di resistenza, bensì una forma opaca a sfuggente d'accusa associata a un'autopercezione di marginalità e di conflitto per risorse scarse. Considerando la diffusa idea di Nicol per cui i *morros locales* [ragazzini locali] sarebbero degli *argüenderos* contro invece i ‘trasparenti’ vicini del nord, suggerisce che l'accusa diretta a ‘contraffattori’ e ‘ladri’ di essere simulatori, opportunisti e quindi antisociali, è anche un'accusa di ‘messicanità’ rivolta ai più giovani (e spesso più svantaggiati).

Le strategie dell'arrangiarsi descritte finora sono tese a riprodurre un modo globale, d'ispirazione statunitense, con cui vivere lo skateboarding. Esistono però limiti a queste strategie dell'arrangiarsi, sia rispetto all'interno che all'esterno, limiti amministrati attraverso segretezza e rumors che rispettivamente rappresentano tattiche per l'attrazione di risorse (cap. 7.1.) e per creare gerarchie e conflitti interni. Usare metodi di fortuna, arrangiarsi, per inseguire un modello di skateboarding statunitense vicino ma inarrivabile, è accettato finché quegli stessi metodi non contraddicano i supposti principi che rappresentati dallo stesso skateboard statunitense, pena lo stigma sociale. Ovviamente, la moralità di tutto ciò è più che ambigua, e lo sforzo locale sta semmai nel determinare una serie di soglie pratiche e performative entro le quali l'arrangiarsi è lecito e al di fuori delle quali diventa invece una condotta immorale, condannabile e addirittura pericolosa per la comunità locale e per i suoi sforzi di crescita collettivi rispetto al Nord.

Se l'informalità è un mondo di pratiche, approvvigionamento e scambio locale, rappresentato come ‘messicano’, le regole al suo interno che distinguono tra informalità morale e non sono derivate dall'immagine che si ha di questi stessi mondi negli Stati Uniti: trasparenza, collaborazione, *apoyo* etc. Per raggiungere quella meta desiderata e vicina, bisogna mobilitarsi come possibile, secondo le risorse informali offerte dal contesto locale messicano, ma agendo (o meglio performandosi) al loro interno secondo principi che non disturbino o non contraddicano quel supposto mondo statunitense: non far sapere (platealmente) che hai ‘arraffato’ [*agarrar*], non copiare il lavoro d'altri.

Il sistema del dono di oggetti di scarto è volto in un certo senso all'egualitarismo, alla riproduzione di una comunità dalle scarse risorse e all'educazione dei giovani a uno specifico ordine del valore e della condivisione. Al contrario, altre forme di approvvigionamento e scambio all'interno del grande contenitore dell'arrangiarsi sono invece bollate come immorali non solo per un supposto danno che farebbero alla comunità locale (evidente nel caso dei furti, ipotetico in quello della pirateria) ma per come potrebbero farla figurare agli occhi del Nord. Quando ci si preoccupa che qualche *gringo* venga a sapere del furto di tavole donate, o della contraffazione della propria marca, non si fa altro che immaginare come si sentirebbe quel soggetto di fronte a un tale comportamento.

Il senso dell'immoralità, e la sua riproduzione sotto altre spoglie nella comunità locale, è in fondo sempre ispirato a un'interpretazione dell'etica statunitense. Con questo non voglio dire che alcuni contraffattori o accaparratori di beni siano delle vittime di altri colleghi ideologizzati e per tanto vengano ingiustamente emarginati tramite il gossip, tantomeno dipingerli come soggetti 'resistenti' a questo modello di moralità costruito su uno sguardo *del otro lado*. In un simile quadro in cui si lavora per costruire l'eguaglianza secondo logiche morali che riproducono assunti gerarchici (commerciali o di rappresentazione) "chi opprime e chi resiste sono categorie molto difficili da determinare, sia nel tempo che in ogni momento" (Besnier 2009: 1).

Tuttavia, questa breve digressione spero che possa rafforzare un quadro già aperto con l'analisi della pirateria per approfondire (questa volta dialetticamente al dono) tramite due dei 'comportamenti peggiori possibili' la logica morale con cui si costruisce e si esercita quotidianamente il politico tra i giovani skateboarders di Tijuana.

6.5. Dalla tavola al corpo. Marche, tecniche e consumo informale.

Il paragrafo appena concluso è necessario a mio avviso per inquadrare il dono e il furto come due poli – al pari del Do It Yourself e della pirateria – tramite i quali si creano gerarchie morali tra gli skaters tijuanensi. Parlo di categorie (dono, furto, DIY, pirateria) che rimangono comunque all'interno del grande campo dell'arrangiarsi locale e che vanno comprese alla luce dei significati locali che ho spiegato. Tutte

riguardano un insieme di comportamenti che attraverso l'interazione con le tavole esprimono delle visioni del mondo divergenti, giocate sulle dicotomie personale/collettivo, Messico/USA.

Ho mostrato come il dono di tavole da skateboard sia una forma di scambio che localmente riproduce una comunità di pratiche accompagnando al contempo i più giovani verso una concezione del valore considerata adulta, funzionale alla riproduzione del circolo del dono. Ho iniziato ad approfondire questo aspetto sul campo quando mi resi conto, seguendo i partecipanti tra i *sobre ruedas*, che le tavole *internacionales* di ritorno come scarti dagli USA entravano tutte in questi circuiti di scambio. In questo paragrafo vorrei approfondire gli effetti corporei e soggettivi di questa categoria di cultura materiale per i giovani tijuansen.

Come ricordava Leonard (cap. 6.2.), le *internacionales* sono poste al centro dei circuiti di dono per due motivi contrastanti ma consequenziali. Esse sono le più ambite dai giovani perché portano l'autenticazione di una cultura popolare poco distante ma irraggiungibile, da qui si innesca lo scambio. Al contempo, i discorsi che accompagnano lo scambio servono a costruire una pedagogia del valore e del luogo volta a decostruire questa credenza feticizzata e avviarsi verso la crescita che permetterà un giorno di riprodurre il dono.

Il secondo punto è chiaro ed esplicitato verbalmente durante lo scambio. Finora invece, ho dato per scontato il primo termine di valore, quello per cui una tavola dall'autenticazione 'fittizia' (Godbout 2002) statunitense sia intrinsecamente migliore. In questo paragrafo 'prendo sul serio' tale convinzione a cui Leonard (cap. 6.2.) accennava quando mi disse che la tavola marca 'Zero' che avevo trovato senza di lui nel *sobre ruedas* del Soler serviva a un ragazzo che "è uno Zero".

In questo paragrafo considero come l'autenticità rappresentata dai brand e dal mercato su una tavola sia concepita come 'superiore' in relazione al corpo e alla costruzione di soggettività specifiche. I motivi del donare solo tavole *internacionales* – prima ancora del loro effetto pedagogico – sarà chiarito osservando il valore emico di questi oggetti, comprensibile solo se si legge il loro consumo informale a Tijuana attraverso l'effetto che ha sui corpi dei giovani.

Per percorrere nel dettaglio l'articolazione tra consumo, corpi e oggetti 'autentici', offro un quadro generale sulle tecniche del corpo (Mauss 1936) che gli skateboarders sviluppano in simbiosi con la tavola e che li portano a eseguire condotte motorie

‘magiche’. Allo stesso tempo ritorno a considerare l’STS locale in cui queste tecniche si sviluppano tramite processi di consumo informale. Al ‘magico’ che risulta dalla sintesi corpo-oggetti-ambiente per uno skateboarder generico va aggiunto infatti il livello di *quali* oggetti si scelgano con cui “fare corpo” in un contesto particolare come Tijuana dove l’infrastruttura dello skateboard attualizza tramite beni e tecnologie i valori di cultura popolare poco distante.

All’inizio del nuovo millennio, le *maquiladoras* di tavole a Tijuana hanno indirettamente creato un collegamento tra una cultura popolare proveniente dall’altrove e una consistente popolazione giovanile locale attraverso processi materiali tecnici, produttivi e di consumo che continuano ad orientare, e a essere orientati da, le fantasie su *el otro lado* (Buchetti 2024). Il generale “coordinamento sociale” (Pfaffenberger 1992: 497) delle forme di lavoro, circolazione e consumo delle tavole tra gli skaters locali è garantito pertanto da questi impianti tecnologico-produttivi, dai loro ritmi, crisi e oscillazioni, nonché dalla delicata negoziazione con essi e dalle poetiche che evocano. Le *maquiladoras* (e le tavole) rappresentano lo snodo centrale di un network fatto di persone, oggetti, tecniche, e immaginari che costituisce un quadro dove “il sociale è indissolubilmente legato al tecnologico e all’economico” (Law 1987: 112). Per questo motivo considero questi complessi tecnici, i loro prodotti e le articolate fantasie che determinano localmente un sistema sociotecnico (STS) relativamente alla cultura dello skateboard a Tijuana (cap. 3.3.).

Nel mio caso, parlare di STS rispetto alle *maquiladoras* e alla cultura dello skateboarding è invece utile per osservare l’opposto, ovvero i “flussi complessi, disordinati, multistrato e multiscalari” (Coupaye 2022: 44) che si danno tra le fabbriche, i giovani tijuanensi e l’altro lato della frontiera. L’STS di cui tratto, infatti, è lungi dal rappresentare un sistema coerente che trasferisce degli artefatti dai loro centri produttivi globali ai piedi di chi li consuma informalmente a Tijuana.

I tragitti delle tavole percorsi finora mostrano che il STS dello skateboarding a Tijuana – di cui le *maquiladoras* sono il fulcro – ha dunque ben poco di ‘funzionale’ rispetto ai progetti infrastrutturali del Nord e i suoi elementi sono niente affatto omogenei e stabili.

Credo quindi che parlare di STS sia utile in primis per sottolineare il carattere fondamentale (quasi ontologico) delle tavole e dei network che catalizzano a Tijuana:

il *movimento*. Un movimento che coinvolge attori, artefatti, tecniche e poetiche secondo “processi interattivi fundamentalmente eterogenei e reticolari” (Ibid.). A sostegno di ciò, una delle branche che è ripartita dal *movimento* per affinare il ‘modello STS’ è la cosiddetta antropologia delle infrastrutture (Harvey 2012; Harvey e Knox 2012; Larkin 2013). In tale ambito, gli esempi etnografici più fortunati hanno indagato proprio gli scarti eterogenei tra l’innesto di sistemi tecnologici oltre il Nord Globale e la loro contaminazione con urgenze e forme di scambio locali (Escobar 1994; Sundaram 2010).

Una *maquiladora*, come altre fabbriche (Collier 2011), è un’infrastruttura in quanto “materia che permette il movimento di altra materia” (Larkin 2013: 329) attraverso una frontiera internazionale e nell’ambito di una precisa cultura popolare. Seguendo tale moto è possibile figurare gli sfasamenti tra poetiche e politiche attivati dalle infrastrutture alla base di un STS e dagli oggetti che mette in movimento. A partire dall’eterogeneità e dalla premessa che gli STS “producono potere e significato, oltre che beni” (Pfaffenberger 1992: 502) si accede ai dislivelli di valore attribuiti alle *maquiladoras* tra giovani messicani e managers statunitensi che le amministrano, tra le rispettive concezioni di ‘modernità’ e di lavoro, tra lo statuto di merci o di beni significativi delle tavole. Regimi di senso differenti condivisi da “tutti i membri di un [certo] gruppo sociale [...] e legati a uno specifico artefatto” (Pinch e Bijker 1984: 30) che tale STS mette in movimento.

L’articolazione tra infrastrutture tecnologiche e regimi di valore dei giovani locali chiarisce il carattere “sociogenico” (Lansing 1991) delle *maquiladoras* e permette di dare una lettura organica tra il tecnico e il culturale dei fenomeni trattati nei capitoli precedenti (visioni sulle fabbriche, pirateria, dono, valore, autenticità).

Negli studi sullo skateboard, si soprassiede sugli assemblaggi tra soggetti e tecnologie materiali che portano a sviluppare specifiche “tecniche del corpo” (Mauss 1936) propedeutiche ad agire negli spazi della città. La materialità considerata in letteratura è quella architettonica urbana, mai quella della tecnologia che autorizza la costruzione di uno “schema corporale” (Warnier 2005: 35) e di modelli di interazione coordinati all’ambiente. Il corpo da ripensare andrebbe così concepito come la “sintesi dinamica di motricità-sensoriale all’interno di una data materialità” (Warnier 2018: 309). Una materialità che è sì ambientale e spaziale ma anche tecnologica e strumentale.

Il movimento come campo da cui ricostruire le relazioni corpi-oggetti-contesti tra gli skateboarders è un buono spunto per approssimarsi a quei fenomeni apparentemente inspiegabili, non verbalizzabili o addirittura ‘magici’ che affascinano praticanti e osservatori. Il movimento è anche l’articolazione che J.P. Warnier individua per sviluppare un approccio “prasseologico” (2018) alle tecniche del corpo d’accordo con una certa cultura materiale. La motricità – piuttosto che qualche interazione semantica tra spazi, corpi e oggetti – è un input per ripartire dalla domanda: “come si muove?” (Ibid.) o, nel mio caso, “come rimane attaccato ai piedi?”, e da lì perfezionare l’analisi su tecnologie e soggetti specifici (come faccio nel prossimo paragrafo). Riportare il discorso all’ ‘incanto’ che evoca la motricità riabilita una nozione organica di corpo come co-costruito con spazi e oggetti attraverso un’interazione scandita dalla prassi e dall’abitudine.

El Monki, skater emigrato a Tijuana per lavorare in una *maquiladora*, all’inizio di un’intervista insiste (nonostante le mie testarde mire di ricerca tendessero altrove) per raccontarmi quale fu la *chispa* [scintilla] che lo portò a salire su uno skateboard per la prima volta:

Fue algo natural porque no había influencia en mi familia [...]. Cuando lo descubrí, fue por un dilema sobre cómo levantar la tabla y hacer que se pegara a mis pies. A partir de ahí vi un anuncio y vi uno, todavía me acuerdo quien era, el Stevie Williams [skater professionista], brincando un bote de la basura. O sea, muy, muy lindo, tan mágico levantar y brincar esa magnitud. Dije: “¡A la verga, yo quiero hacer eso!”. Ahí empezó la chispa. (Intervista, Tijuana, 25/01/2023)

Ho avuto modo di ritrovare questo *magico* fatto di un corpo e un oggetto che svolgono una condotta motoria inspiegabile in molti altri scambi con i partecipanti alla ricerca.

Secondo Marcel Mauss il rapporto con il magico o il religioso implica sempre in una certa misura delle “tecniche del corpo” (Mauss 1936). Questo caso banale offre uno spunto per approssimarsi all’aggiornamento dell’omonimo saggio di Mauss da parte di J.P. Warnier che sostiene come le tecniche incorporate siano sempre mediate da una cultura materiale. In questo caso da una tavola di legno con cui si sviluppano dense articolazioni con il corpo dello skater fino a renderla una “protesi” (Warnier

2005: 18) di quest'ultimo. La 'magia' cui El Monki non riusciva a dare spiegazione prima di intraprendere il lento processo di domesticazione di una tavola riguarda proprio la sintesi tra corpo biologico e protesi materiale. Domandarsi come quest'ultima potesse rimanere attaccata ai piedi a mezz'aria equivale a domandarsi "dove finisce il corpo e dove inizia l'oggetto?" quando essi diventano piuttosto un sistema inscindibile che consente condotte motrici efficaci e una particolare percezione del sé.

Per evadere una visione astratta centrata solo sulle rappresentazioni semantiche propongo quindi di ripartire dalla cultura materiale centrale dello skateboarding: le tavole.

A Tijuana – al di là della generale pratica dello skateboarding – i valori popolari e di consumo che specifiche tavola veicolano nel STS concorrono a costruire altrettante tecniche, corpi e soggetti differenti. Fare corpo tecnicamente con uno skateboard è il primo passo generale per dirsi un uomo-con-tavola. Tuttavia, acquisire una *particolare* 'soggettività da skater' alla frontiera dipende dall'incorporazione di tavole specifiche che l'STS trasferisce dagli USA.

Quest'ultima dimensione – che connette il movimento di tecnologie materiali tramite le infrastrutture e i loro usi locali – è imprescindibile per descrivere le specificità di Tijuana, le fantasie globali (Weiss 2009) a cui le tavole danno voce tra i giovani nonché per chiudere un cerchio che descriva lo skateboard alla frontiera come una tecnologia "nella sua totalità" (Pfaffenberger 1988, 245).

Lo skateboard è una tecnologia nel senso classico del termine: un artefatto. Tuttavia, si tratta in questo caso di artefatti prodotti serialmente su commissione del mercato globale.

Come altre simili merci, le tavole sono oggi consumate in virtù del complesso di valori che veicolano nello scarto tra produzione globale e consumo locale, tra massificazione e autenticazione (personale, collettiva o di mercato).

Le tavole che escono informalmente dalle *maquiladoras* sono di categorie diverse tra loro. Ognuna intraprende poi percorsi particolari di mercificazione, demercificazione e autenticazione che nell'insieme ne costituiscono le specifiche biografie culturali (Kopytoff 1986) che ho descritto finora. Seguendo i percorsi di questi diversi oggetti ho avuto modo di confermare la tesi di Daniel Miller per cui, più sono numerose le versioni di uno stesso artefatto in circolazione, tanti più saranno

i ruoli che esso potrà giocare nella vita sociale (Miller 1987). Tale premessa ribalta almeno due assunti generali del pensiero post-moderno sul consumo nella società di massa e chiarisce due punti fondamentali. In primo luogo, l'interazione con i beni prodotti in serie non atrofizza la creatività culturale rispetto ai mondi in cui produttore e consumatore coincidevano, al contrario, moltiplica le possibilità di invenzione e significazione. Di conseguenza, l'annosa distinzione morale tra stili e funzioni postulata dalla "Standard View" (Pfaffenberger 1992) sugli artefatti tecnologici – per cui i primi sarebbero un sovrappiù applicato alla superficie dell'oggetto, il cui significato duro rimarrebbe nelle funzioni – è anacronistica, destoricizzante e aculturale.

La prima è una critica ormai metabolizzata dall'antropologia della cultura materiale e del consumo di massa. Con la seconda, invece, si può approfondire un piano che interroghi le supposte differenze di gerarchia tra 'stili' e 'funzioni' degli artefatti, e per estensione tra 'superficiale' e 'profondo' nel caso dei soggetti che con essi costruiscono i propri modelli corporei. Propongo quindi uno sguardo alle condotte motorie come sintesi tra corpi biologici e tecnologie materiali per sviscerare proprio le 'funzioni' efficaci del consumo di tali oggetti di 'stile'. In altre parole, per comprendere come le tavole in movimento nel STS finiscano per costituire non solo tecniche generiche, ma specifiche soggettività relative al contesto e a 'stili' consumabili, l'elemento che articola la continuità tra questi tre livelli rimane il corpo degli skaters.

Mi concentro su uno dei ruoli che l'ultima categoria di tavole (*internacionales*) gioca tra i giovani tijuanensi. Uno sguardo prasseologico all'interazione simbolica e materiale con questi artefatti aiuta a chiarire come stile e funzione siano tutt'altro che separati nel consumo di queste tecnologie di legno. Scelgo volutamente le tavole *internacionales* perché sono più vicine ai casi canonici di consumo di massa; dove la relazione tra autenticazione, tecniche, corpi e oggetti è apparentemente controintuitiva. D'altronde parliamo di oggetti di marca, prodotti in serie, virtualmente identici tra loro. Perché mai questa merce che Fischler (1990) definisce OCNI (Oggetto di Consumo Non Identificato), prodotta nell'anonimato, standardizzata, avrebbe il potere di essere consumata come autentica? Forse perché, come ho insistito, esistono infiniti modi di rendere un oggetto autentico in cui, di nuovo, il mercato di massa moltiplica la gamma di possibilità. L'autenticazione,

infatti, non è più solo sinonimo di unicità, rarità, esotismo o distanza temporale ma passa anche attraverso il paradosso dei prodotti autentici dal mercato.

Nella cultura dello skateboard – nata e cresciuta in simbiosi con la società dei consumi statunitense – questo aspetto è particolarmente marcato, tanto da ispirare veri e propri culti secolari legati a certi marchi e ai relativi campioni (O'Connor 2020). Inoltre, il consumo di tali oggetti autentici assume forme ancora più radicali alla frontiera, un contesto al contempo di “intimità e separazione” (Yeh 2016) con il mondo di consumo statunitense, in cui l’accesso informale alla merce di marca rientra tra le tattiche di “partecipazione tramite l’esclusione” (Weiss 2009: 127) alla cultura popolare californiana.

A Tijuana risiede la produzione di un grande fetta della cultura materiale dello skateboarding globale e svariati skaters locali vi lavorano come operai oltre a consumarne i prodotti; ciò suggerirebbe, secondo un primo sguardo marxista, una rara occasione di defeticizzazione della merce centrale dello skateboarding in quell’area specifica. Gli skaters, sulla carta, sanno quali mani hanno realizzato le tavole che utilizzano tramite le voci dei compagni che, appassionati ma provati dai ritmi della fabbrica, le lavorano per dieci ore al giorno. Questi ultimi assistono ai processi materiali che ‘magicamente’ trasformano sette strati di acero in un’autentica *internacional* e condividono tra pari racconti da dentro le *maquilas*. La frase tipica che riassume tale dinamica è “*son las mismas tablas, la misma madera de las gabachas* [sono le stesse tavole, lo stesso legno di quelle statunitensi]” comparando le tavole *locales* o *lisas* con quelle *internacionales*.

Tuttavia, le spiegazioni verbali divergono spesso dai comportamenti motori e dai desideri di consumo osservabili, ricordando come “le pratiche corporali sono sfasate in rapporto alle pratiche verbali” (Warnier 2005: 89). Con i casi che seguono tento di insinuarmi in tale scarto tra regimi di simbolizzazione senso-motori e verbali (Tisseron 1999) mostrando che anche gli ‘stili’ degli artefatti tecnologici hanno una ‘funzione’ che, passando per il corpo, crea soggettività.

El Maruchan – 23 anni di Villa del Campo – lavora da circa due anni in una delle tre fabbriche di tavole attive a Tijuana come levigatore, la mansione fisicamente più dura. Quando non lavora, fa skate. Un pomeriggio, dopo che lui e altri colleghi mi hanno accompagnato alla limitrofa Tecate per mostrarmi la ‘scena locale’, sudati e

stanchi, ci ritroviamo a parlare, ispirati dal fatto che sia io che lui stessimo usando tavole *lisas* reperite informalmente.

Yo siempre patiné tablas del trabajo [della *maquila*]. Bueno, podría usar una Primitive [popular marca de monopatines] pero no me siento preparado para una Primitive, ¿me entiendes? No sé, no sé cómo explicarlo... Siento que el valor que le doy a esa marca es como algo importante para mí, una marca importante que no cualquiera... Tienes que tener trucos de nivel, un estilo particular... Bueno, es como si yo llego con una Primitive y sé que la raza [la gente] diría 'ese güey trae una Primitiva, seguro que tiene nivel' [...] Digamos que tienes que ser digno. Y todavía tengo que trabajar mucho en mí mismo para merecerlo. (Intervista, Tecate, 09/09/2023).

Lo stesso Maruchan poco dopo ripete il mantra “Beh, sono dello stesso legno, le faccio io, ma non so, qualcosa cambia”.

Rimasi colpito dal valore che assegnava agli oggetti autenticati dalla sua marca preferita, dal legame tra bene autentico e sé autentico intraducibile a parole ma comprovabile collettivamente nella performance, infine dall’ammirevole autocontrollo nel decidere di non consumare una di quelle tavole (afferrabili in fabbrica) perché ancora ‘non degno’. Quest’ultimo punto – un’esitazione apparentemente immotivata – suona coerente se si pensa che il valore che El Maruchan attribuisce a quegli oggetti di *stile* è comprensibile solo in relazione alla *funzione* che svolgono rispetto a certe tecniche del corpo. Il “lavorare su me stesso” mostra la consapevolezza che, diversamente da altre merci, soggetto e corpo saranno chiamati a partecipare nel consumo di quel bene, ricordano “la tendenza per le pratiche di consumo più vicine al corpo di acquisire uniformità attraverso l’abitudine” (Appadurai 2007: 185).

Per misurare la corrispondenza tavola-soggetto autentici servono quindi parametri corporei, o meglio motori, nell’esecuzione di acrobazie (livello), nella fluidità con cui si sta sulla tavola (stile) e nelle prossemiche con cui ci si avvicina agli spazi dello skate. Ciò suggerisce due considerazioni che legano consumo, corpi e tecnologie mercificate, rese ancora più particolari dal fatto che El Maruchan sia produttore e consumatore delle tavole che usa.

Nel paragrafo precedente il *dilemma* che spingeva El Monki verso lo skate era la *magica* articolazione di uno skater che ‘fa corpo’ con una tavola-protesi e la conseguente esecuzione di una straordinaria condotta motoria (saltare un ostacolo urbano senza che la tavola si staccasse dai piedi). Nel caso di El Maruchan si aggiunge un livello a questo tipo di ‘magia’ non verbalizzabile che ma fisicamente misurabile. Essa sembra iscritto nei segni, o stile, che rende la tavola una merce autentica da cui derivare un corpo particolare. El Maruchan ammette che in fondo si tratta solo di un simbolo, ma questo sembra avere poca importanza nei suoi comportamenti e valutazioni.

Alexander Dent (2012) – relativamente ai concetti di pirateria e merce autentica – sostiene che al centro della “teologia tardo neoliberale” sta la strategia delle imprese e dei loro organi comunicativi a “incitare gli acquirenti a perseguire beni ‘legittimi’ che, grazie all’attenzione alla tutela della IP [proprietà intellettuale], portano al consumatore un’esperienza ‘piena’, o come vedremo, ‘magica’” (30-31). Abbiamo quindi una magia che si articola su due regimi simultanei: quello generale del corpo, inteso come sintesi dinamica di motricità all’interno di una data materialità, e quello dello stile della specifica tecnologia materiale consumata. Non c’è ragione di pensare che una sia più superficiale dell’altra. Anzi, è dalla loro lettura congiunta che si deduce come consumo, tecnologia e corpi siano strettamente interrelati l’un l’altro e possano estendere la celebre teoria di Mauss, ripresa da Warnier (2009), per cui “la magia e la tecnologia vengono spesso confuse perché appartengono tutte a un’azione efficace su qualcosa” (466).

L’esperienza ‘magica’ del consumo di merce autenticata per stili specifici non rimane sulla superficie degli oggetti ma penetra i corpi e il sé, che si rivelano quanto mai porosi nel caso di beni utilizzabili per compiere un’attività motoria. Il *magico* del consumo è uno strumento di costruzione del soggetto che passa per il *magico* di un’azione motoria efficace: saltare un bidone della spazzatura come mai potresti fare a piedi. Ciò significa che – contro quanto sosteneva Dunnell (1978) – se il carattere che rende magico il consumo di una tavola è un attributo culturale che transita tra marchi e stili, e se questa magia esiste in virtù dell’effetto che esercita sulla costruzione del sé e del corpo, esso lungi dal rimanere un mero fregio superficiale dell’oggetto subordinato a funzioni intrinseche e consistenti. Lo stile che rende una tavola autentica determina profondamente la funzione dell’oggetto materiale e la

gamma delle possibili esecuzioni motorie che – di concerto con corpo e spazio – si possono eseguire con essa. Esso va ben oltre la sola simbolizzazione e permea tutte le possibilità performative che si possono dare in un schema corporeo, confutando la gerarchia tra superficiale e interiore, materiale e immateriale, stile e funzione, e confermando la critica di Miller alla “*depth ontology* [enfasi in originale]” degli studi semiotici rispetto al consumo di vestiti: “non c’è un vero io interiore [...] i vestiti non erano superficiali, essi ci rendevano ciò che pensiamo di essere” (Miller 2009: 40-41) e “si scopre se si è davvero così dalle risposte quotidiane, da come le persone reagiscono a noi, da come ci valutano. È ogni particolare e presunta attività transitoria che ci dice chi siamo” (Ibid.: 55).

Poco tempo dopo, nello skatepark *La Bandera*, un pomeriggio vidi arrivare El Faraón (19 anni) particolarmente sorridente e brioso; fatto raro rispetto al suo solito atteggiamento dimesso. Si siede al mio fianco e mi mostra una tavola usata a malapena un paio di volte della marca Antihero, un dono ricevuto da una *crew* di colleghi con un contatto diretto nelle *maquilas*. Le qualità di skater di El Faraón non spiccano particolarmente, ma mettere i piedi su quella tavola sembra cambiare qualcosa, sia nella sua auto-percezione che nell’osservazione dei suoi gesti.

Bueno, yo quería una Baker [otra marca], porque mi skater favorito es el T-Funk y por eso me siento más Baker. Siempre me he sentido más Baker, yo y mis amigos, hay otros que son más Primitive o Zero [otras marcas] pero yo siempre fui Baker. Pero bueno, nunca había tenido una internacional, solo esta, la Antihero. Y con esta no es sólo que haga trucos nuevos, es que me siento más agusto [a mio agio], me hace crecer, como que mi cuerpo es diferente, descubro cosas que ni sabía que podía hacer. Chingon... (Intervista, Tijuana, 26/10/2023).

Ancora una volta, al nostro fianco un altro skater controbilancia dichiarando che, anche se lui si sente più uno ‘Zero’, alla fine le tavole sono tutte uguali, basta che funzionino. “Sì, le stesse ma diverse”, ribatte El Faraón.

La convinzione che lo stile di mercato renda un oggetto più autentico al punto di determinarne una migliore funzione intrinseca non sorprende. Ciò che a mio avviso spicca dalle parole riportate appartiene a due ordini di discorso. In primis il sentimento di affiliazione collettiva che El Faraón ritrova in determinati stili della

merce da skateboard. In secondo luogo, di nuovo, la transizione del valore qualitativamente migliore, autentico, dalla tecnologia consumata al corpo di chi la consuma.

Pinheiro-Machado e Scalco (2012) parlano di “brand clans” per i giovani brasiliani che si strutturano, e si sfidano, secondo due principi urbani “la territorialità: la strada, il quartiere, la favela o l'area cittadina [e] i simboli che li rappresentano, ovvero i marchi globali” (112) (abbigliamento Nike o Adidas). Riprendendo la critica di Sahlins a Levi-Strauss (1976), le autrici sostengono che il totemismo non è un fenomeno esclusivo delle società primitive e che il processo di umanizzazione che un tempo incalzava gli elementi naturali adesso talvolta coinvolge i beni di consumo tanto da creare “clan Nike” e “clan Adidas”. Adottare una merce autenticata dal mercato come totem per creare solidarietà tra marginali, per tentare di ‘conquistarsi’ spazi di vita, incrina il giudizio morale con cui siamo abituati a pensare la sudditanza alla merce. Le condotte di skaters come El Faraón dimostrano che questi accessori sono fondamentali nella pratica per “intervenire e rompere norme sociali nella quotidianità normalizzata [...] in quanto offrono a questi giovani la possibilità vitale di rivendicare una diversa soggettività [...] negli spazi pubblici che frequentano” (Dattatreya 2020: 100). Questa lente, oltre a restituire agentività ai giovani, ricorda che nel mondo contemporaneo i creatori del branding globale hanno piuttosto una funzione “burocratica” (Arvidsson 2007) nelle sorti delle merci, sulle quali l’ultima parola spetta a chi svolge quel lavoro immateriale di raccordo tra stili e urgenze sociali locali.

Il caso di El Faraón e degli skaters tijuanensi che creano coesione ispirandosi alle marche non è netto come quello brasiliano, così come questa riabilitazione del ruolo dei feticci di consumo si potrebbe applicare ad altre merci globali (come per i brand clans).

Ma, trattandosi di una merce-tecnologia “vicina al corpo” (Appadurai 2007), la funzione del suo consumo nel plasmare certe soggettività è comprensibile solo passando prima per la sua articolazione tecnica con il corpo stesso. Non si tratta solo di aderire a uno stile commerciale, di scegliere una tra le tante merci autentiche per esprimersi, bensì di sviluppare un rapporto corporeo con l’oggetto portatore di stile propedeutico a costruire soggettività e identificazione.

Il fatto che El Faraón scopra il suo corpo *diverso* quando sale su uno skate di un certo stile, che i piedi siano visibilmente più saldi sulla tavola, le ginocchia più flesse e di conseguenza le acrobazie migliori, concorrono tutti a creare un corpo, e di conseguenza un sé, più confortevole, più *agusto*. Questa sicurezza, che dall'oggetto passa tramite i movimenti al corpo e infine a un sé organico, rimane incomprensibile se si osservano le tavole come merci feticizzate dagli 'stili' superficiali del mercato.

Il pregiudizio delle scienze sociali è sempre stato concepire "la tecnologia in forma feticizzata" (Pfaffenberger 1988: 243), mentre la concatenazione che presento tra statuti 'tecnologici' nello skateboarding mostra il contrario. Lo 'stile' che i partecipanti vedono come un attributo profondo dei loro artefatti, con cui sviluppare dei corpi, non è un segno astratto ma deriva dal fatto che le tavole provengono da un STS che attualizza a Tijuana il mondo californiano, e che quelle specifiche tavole siano la versione più 'autentica', certificata, di tale mondo. La profondità di funzione e valore di quegli stili – che de-feticizza un'immagine di tecnologia – nasce quindi dall'incontro tra il movimento transnazionale degli artefatti nel STS e i corpi dei soggetti che marginalmente li consumano.

6.6. Arrangiarsi con gli scarti: *hustlear* e imprenditorialità giovanili.

Le tavole da skateboard che, sottoforma di scarti, tornano nel luogo dove sono state prodotte non intraprendono solo nuove biografie di consumo diretto tra i giovani. In molti casi, data la grande richiesta locale, tavole *internacionales*, abbigliamento statunitense o tavole *lisas* fuoriuscite dalle *maquilas* raggiungono i *sobre ruedas* o i venditori ambulanti agli angoli delle strade e diventano il bene primario con cui giovani 'esperti' improvvisano un ingresso economico.

A Tijuana, i giovani (spesso molto giovani) che vivono nel fascino dello skateboard e della relativa cultura popolare statunitense, oltre a *fare* skate, costruiscono intorno a questa conoscenza una forma di competenza settoriale che li rende degli 'esperti' nell'informalità locale.

La cultura dello skateboard, la familiarità con gli atleti di spicco del momento – rappresentanti di marche prestigiose e gusti di consumo moderni – offre un'ottima angolatura sia per abitare il tradizionale mondo dell'informalità in forma 'giovane',

sia per costruirsi una nicchia al suo interno da cui derivare un capitale economico e dei progetti rivolti al futuro e a *la cultura*.

I giovani che praticano questa ‘arte dell’arrangiarsi’ settorialmente specializzata combinano urgenze di sopravvivenza, gusto per il consumo edonistico, scelte di vite orientata da imprenditorialità individuale e progettualità culturale.

In questo paragrafo mi rivolgo a quei giovani che comprano, scambiano e rivendono materiale da skateboard a Tijuana reperito nei *sobre ruedas*, solitamente tramite contatti individuali. Queste forme di lavoro combinano passioni e conoscenze pregresse, competenze locali e specializzazioni globali, desideri di trascendenza e senso di appartenenza al luogo. Molto spesso – e qui riemerge il parallelo con la pirateria – sono soluzioni di vita ‘scelte’ dai giovani locali, sia come forma di capitalizzazione del proprio *expertise* di consumo, sia come risposta a una cosciente valutazione sul ‘mutamento del presente’ e sulle relative minacce di spaesamento.

In tutti i casi, questi giovani si raccontano – e sognano di crescere – come ‘imprenditori’ autonomi. Tale enfasi riflette la condizione fluida e ambigua in cui essi mediano tra costrizioni socio-ecologiche e consapevoli scelte di vita. La figura dell’imprenditore – tradotta a seconda del contesto della frase come *hombre de negocios*, *hustler*, etc. – condensa tutte le differenti prospettive accennate in queste poche righe.

La cultura dello skateboard, vista a contatto con gli USA, invita a percorrere una strada che volga quella passione in un mestiere. Se in Messico questi giovani vedono impossibile vivere delle proprie passioni, lo stereotipo sullo skateboarding statunitense rappresenta proprio il contrario: un mondo dove potendo ‘diventare ciò che si vuole’, dove le vie per vivere di questa libertà (Cap. 7.3.) sono infinite. La retorica per cui ‘il sogno di qualsiasi skater è lanciare la propria marca’ è frutto di queste fantasie, che si concretizzano *anche* in tattiche imprenditoriali dal basso.

Allo stesso tempo, l’imprenditorialità, il trovare creativamente la propria strada di vita e guadagno, è il messaggio tacito (talvolta non molto) dei discorsi che agenzie internazionali, istituzioni locali, media e organi della politica promuovono; soprattutto per i giovani e soprattutto nel nord del paese. Tale invito sistemico al diventare imprenditori di sé stessi sfruttando la ‘libertà’ dei flussi neoliberali del *norte* si scontra però con la constatazione materiale di un intorno sociale in rapido cambiamento dove i riferimenti tradizionali si sgretolano e il futuro appare sempre

più incerto. L'imprenditorialità che questi giovani improvvisano nel mondo informale – e con cui rendono 'giovane' questo stesso settore – è una forma autodeterminata di risposta a un futuro traballante e a un presente contraddittorio. Infine, usare la propria imprenditorialità *anche* per scopi o progetti collettivi (concreti o simbolici) fa parte di un investimento del sé verso la creazione di un futuro immediato migliore per i propri simili, accomunati da una vita in tempi e luoghi non rassicuranti.

Tuttavia, controbilanciando quanto detto finora, sarebbe troppo semplicistico dipingere subito come 'neoliberalizzati' i giovani “se i loro approcci appaiono imprenditoriali, dal momento che in certi casi l'imprenditorialità può promuovere il cooperativismo a scapito dell'atomizzazione” (Ganti 2014: 95). L'imprenditorialità, infatti, permette non solo di rappresentarsi (adesso e nel futuro) come giovani e indipendenti, ma anche di visualizzare progetti comunitari, di partecipare a *la cultura*, di creare solidarietà con i propri simili e di rilanciare Tijuana; un quadro che smorza l'essenzialismo per cui imprenditorialità è sinonimo di atomizzazione.

Kekas aveva diciannove anni durante la mia permanenza a Tijuana. Originario di Città del Messico, la madre lo portò a due anni con sé al nord. Egli si separò così dal padre e poco dopo anche da lei, che adesso vive in California con un altro uomo e lavora da *indocumentada*. Durante la ricerca Kekas viveva con il nonno, di cui si prende cura economicamente, e un amico altrettanto giovane che vive degli stessi espedienti di strada.

La prima volta che lo conobbi era allo skatepark La Bandera. Tra un gruppuscolo di coetanei intenti a fumare marijuana in una mela svuotata per non dare nell'occhio, mi si avvicinò attratto dal mio accento straniero. Era il 20 giugno 2023; appena paleso la mia nazionalità Kekas sobbalza chiedendomi se fosse vero tutto quello che stava succedendo in Francia. Proprio in quei giorni, infatti, le maggiori città francesi erano invase dalle proteste contro la riforma delle pensioni, mobilitazioni che per la distanza geografica seguivano con altrettanta distanza d'attenzione. Al contrario, Kekas era aggiornatissimo sull'evoluzione degli eventi e, ripercorrendo le tappe che da mesi avevano portato le piazze a infiammarsi, pensando di parlare con un interlocutore informato mi dice

Ahí, en Francia y en Europa son bien luchadores, ¿y sabes porque? Porque nunca inter rompieron su cultura. Mira, siempre están de huelga, ni modo que te pasen por encima. Aquí, somos un pueblo colonizado, desde hace siempre, ni sabes que sería aquí sin colonización, ni que idioma hablaríamos. Colonizados dos veces... Aquí, desde la revolución, y antes, el mexicano siempre supo seguir adelante. Porque claro, si siempre te imponen una cultura nueva, y otra, y una revolución que ni siquiera queríamos, solo puedes seguir adelante tú mismo. Como por esto que aquí hay corrupción, es como la manera de poner de acuerdo las cosas... por esto el mexicano es corrupto, cada mexicano, y sobre todo aquí. Es algo cultural. (Registrazione, Tijuana, 20/06/2023).

Gli altri presenti confermano. Brandon (21 anni) aggiunge:

Simón [certo], y ahorita Tijuana es aún más un desmadre, porque no hay un cartel que manda, que arregle las cosas como en Jalisco o Puerto Vallarta. Pura gente que de la nada se mata; pero bueno, así es, es cultural...Tijuana no es ni fácil ni difícil, es ¡Hardcore!: cada día tienes que estar trucha [essere furbo, stare allerta], saber cómo aprovechar de todo.

Kekas annuisce, aggiungendo che se la corruzione è la norma, una strategia culturale per tirare avanti, questa porta spesso anche alla “*falta de humanidad, lo que más falta en Tijuana*”, portando l’empio della polizia corrotta e dell’epidemia di miseria e tossicodipendenza per le strade del centro. Un altro dei presenti (scopro poi appena diciottenne) rincara la dose:

Yo fijate, acabo de salir de una temporada culera, pero culerisima [schifosissima], por una substancia que se llama cristal. Estaba a punto de perder todo, de morirme, si no tuviera mi subcultura. Mi subcultura me salvo, neta... Porque por esto de que no hay humanidad... Bueno, en Tijuana tanto el cristal como las subculturas hay un chingo. Y siempre tienes que estar trucha, que elegir bien... Yo decidí ser esto [uno skater], aunque no saque trucos perros [grandi acrobazie], pero soy esto ¿Me entiendes? Tú me miras ahorita que ando haciendo flores con latas en la calle [mi mostra una serie di fiori fatti con lattine ritagliate che vende per strada e negli skatepark] pero yo tengo mi mujer, que esperamos dos hijos, gemelos... Y la neta güey, aunque Tijuana te deje mucha libertad, siempre encuentras la manera de seguir

adelante, a pesar de que yo si pudiera, llevaría mis niños a Europa, quizás Suiza, o Alemania.

Di fronte a quell'inaspettata lezione di storia sociale comparativa e ai racconti di vita che ha ispirato negli altri presenti non seppi che rispondere: da una parte ammutolito per la lucidità a-teorica di un diciannovenne di strada, dall'altra confuso dai vari e contraddittori punti sollevati all'unisono. Sentivo la necessità di chiedere spiegazioni ulteriori.

Quando incontrai Kekas dopo qualche mese per un'intervista, capii meglio cosa intendesse quando parlava di *corrupción* e *falta de humanidad* a Tijuana. Kekas si guadagna da vivere – per sé e per il nonno – con un doppio lavoro: la sera tardi prepara *burritos* che vende la mattina per strada, muovendosi in skateboard per tutto il centro e le *colonias* vicine. Appena finisce i *burritos*, inizia a battere i *sobre ruedas* e i venditori locali che conosce in cerca di vestiti, tavole e materiale da skateboard da rivendere dal vivo o online. Lo skateboard passa da mezzo per lavorare la mattina a contenuto (e fine) del lavoro nel pomeriggio. Kekas racconta che proprio grazie al lavoro informale e ai mezzi di trasporto che combina per farlo (skateboard e *combis*) ha potuto sviluppare nel tempo una sua *cartografía* (termine usato da lui stesso) della città, in cui adesso si muove con dimestichezza tra luoghi e persone di fiducia con cui fare affari.

Dal momento che è stato portato a Tijuana a due anni e che ha pressoché sempre vissuto da solo, Kekas ha studiato solo per tre anni alla scuola elementare. Tuttavia, (come nel primo scambio) il suo sapere critico sul presente in cui vive è sorprendente. Dice che quello che sa lo ha imparato grazie ai social e grazie ai libri che trova nei *sobre ruedas*. Proprio il giorno dell'intervista, appena ci incontriamo mi dice immediatamente che quel giorno si sente particolarmente *hipeado* (spanglish per l'inglese *hyped*) per il bottino reperito a Rosarito (trenta chilometri a sud di Tijuana): una enciclopedia a tre volumi di storia economica messicana, delle figurine di baseball secondo lui da collezione e una serie di *plumas de wax* (sigarette elettroniche con THC legali negli USA estremamente più potenti della marijuana naturale, molto ricercate dai giovani locali). Niente vestiti né tavole, ma a volte va così, mi dice.

Come la prima volta, ritorna sul fatto che Tijuana è 'tosta', che c'è una cultura della corruzione, in cui anche lui vive, che non è né buona né cattiva, è solo quello

che offre la città, sta a te *ponerte trucha* [restare sveglio] e sapere come *hustlear* [spanglish per *hustling*] per trarci il meglio. Il meglio, secondo Kekas, sono proprio quelle che il suo amico alla Bandera chiamava *subculturas*, che lui invece preferisce chiamare *escenas*:

Aquí circula de todo, de las escenas como de Los Ángeles y más... y de esto uno tiene que aprovechar, de toda la merca y los estilos que bajan por acá. Porque neta, de ahí puede nacer puro talento, nada más que hay que explotarlo, como adaptarlo al marketing de acá... Porque bueno, la escena pues viene detrás del trip [con trip, parola che ripete spesso, intende il movimento frenetico della compra-vendita di strada tra oggetti, persone e luoghi diversi] y pues, la neta sería un delito que no todos disfruten este show⁴⁹ [questo fatto]. [...] fíjate que, con toda constancia y mucha disciplina, las cosas se pueden juntar [scena e compravendita] (Intervista, Tijuana, 07/11/2023).

Kekas dice che lo skateboard “*es mi estilo de vida, la neta. Acoplé el skate con todo*”, e i suoi progetti lo confermano. Per lui, Tijuana è un luogo privilegiato se si sa come abitarlo, “*por el tráfico de la gente, de la cultura güey*”. Ha scoperto prima lo skate come mezzo di trasporto per vendere *burritos* e *chacharas* per strada, dopo di che ha cominciato a conoscere quella che anche lui chiama “la cultura”, da cui sta cercando di sviluppare una professionalità da applicare ai suoi movimenti commerciali che applica anche oltre i soli beni da skateboard verso tutti quegli oggetti rappresentativi della cultura popolare californiana. Con gli anni, è diventato un fine conoscitore di oggetti da skateboard, sia tavole che moda. Oggi è in grado di selezionare i migliori articoli tra i *sobre ruedas* e i venditori ambulanti della *Zona Norte* per rivenderli o scambiarle nelle sue reti. Con questi oggetti, da una parte deriva dei guadagni personali, dall’altra vorrebbe contribuire a *la cultura, acoplando* esperienza nel commercio di strada con *el estilo de vida*.

Un esempio. La settimana precedente aveva trovato una rarissima tavola originale dello skater professionista Steve Caballero. Acquistata a poche centinaia di *pesos* nella *Zona Norte*, l’aveva rivenduta a un surfista statunitense a Rosarito per più di cento dollari. Allo stesso modo, mentre lo intervisto mi mostra una raccolta di

⁴⁹ *Show*: termine polisemico del gergo giovanile tijuanense. Può significare ‘fatto, affare, cosa’, più conosciuto nella formula ‘¿Que show?’ per chiedere ‘come stai?’

figurine di baseball da collezione, comprate nello stesso luogo e pronte per essere rivendute. Le tavole da skateboard come quella citata sono di una categoria particolare, detta *old-school*, perchè tipiche degli anni Ottanta, quando già lo skateboarding iniziava a diffondersi ma non esistevano ancora le tavole *popsicle* che ne hanno decretato l'esplosione in coincidenza con la delocalizzazione della produzione in Messico (Cap. 3). Kekas, come altri, *acoplando* conoscenza della cultura e domestichezza con l'informalità, è diventato una sorta di esperto di questo genere di beni 'rari', emblema dello skateboard statunitense, che adesso i collezionisti vengono a cercare in Messico per scarsità e per prezzi più convenienti.

Oltre al bizzarro ciclo transfrontaliero di questi oggetti, è interessante osservare come Kekas si costruisca una nicchia di operatore 'giovane' nell'informalità locale attraverso una 'messa a profitto' delle sue conoscenze di cultura popolare statunitense, ma nella veste di una sorta di 'esperto antiquario'. Kekas ci tiene a sottolineare che lui, a differenza di altri, non è un qualsiasi commerciante da *sobre ruedas*, bensì un *hustler*⁵⁰ (utilizza più volte lo spanglish *hustlear*): un operatore in rapido zig-zag (Jeffrey e Dyson 2013) tra le possibilità e le minacce del mercato di frontiera (riassunte nel termine *corrupción*).

Tuttavia, la competenza specifica con cui crea tale ruolo 'giovane' è spesso costruita su una conoscenza del passato e del valore che esso attribuisce a certi oggetti di cultura popolare statunitense (tavole da skateboard, figurine di baseball, vestiti). Certo, si tratta spesso di repertori di culture popolari giovanili. Ma se da una parte l'immagine generale dell'antiquario non richiama l'idea di gioventù, dall'altra anche l'immagine generale dell'*hustler* è piuttosto lontana dall'archetipo dell' 'esperto di passato'. Di fronte all'accelerazione del mercato statunitense, del suo irrefrenabile aggiornamento dei gusti, Kekas e altri giovani *hustler* di Tijuana, hanno elaborato una tattica di sopravvivenza e riproduzione collettiva (come spiego tra poche righe) presentandosi come 'esperti' di 'relique' di cultura popolare statunitense (a volte di fronte agli stessi *gringos*, come con la tavola citata, a volte di fronte a connazionali più facoltosi). Infatti, se una tavola Steve Caballero per un qualsiasi giovane skater

⁵⁰ In italiano si traduce letteralmente come 'traffichino, intrallazzone, persona attiva, baro' ma queste trasposizioni non esauriscono i significati del termine, estremamente diffuso nel linguaggio del rap afroamericano. È quindi a questo che bisogna fare riferimento per comprendere la polisemia di *hustler* che, a seconda dei contesti, è usato per descrivere una persona in costante rincorsa autonoma del guadagno attraverso mezzi leciti e illeciti tra le opportunità e le insidie della vita urbana.

di Tijuana ha valore in quanto oggetto statunitense, per qualcuno come il surfista di Rosarito ha valore in quanto reliquia rara e costosa nel mercato del Nord. L'essere 'giovane' di Kekas – *hustler* urbano e non semplice 'venditore' – nell'arena dell'informalità, si basa così su una competenza minuziosa di esperto, se non talvolta custode, dell'unicità di oggetti 'rari' e rappresentativi della cultura popolare statunitense. Lo dimostra anche nel vestiario, quando mi spiega che piccoli segni sulle etichette di magliette dei cartoni animati Looney Tunes sono il marchio di un artista che *hacia ropa pirata* (abiti con i personaggi di Warner Bros senza autorizzazione) negli anni Ottanta, oggi ricercatissima dai collezionisti statunitensi o dai ricchi nord messicani ma spesso passata inosservata nei *sobre ruedas*.

In un presente in cui spesso le parole d'ordine per descrivere e inquadrare il mondo sono modernità, globalizzazione, neoliberismo, tardo-capitalismo, siamo abituati a pensare i giovani come portatori degli immaginari più avanguardistici che questi termini evocano. Gli studi sulla costruzione della gioventù tramite la reinterpretazione 'moderna' di infrastrutture e media preesistenti sono numerosi (Dattatreya 2020; Weiss 2009; Banégas e Cutolo 2024; Barone 2019), più rari sono i casi in cui la 'gioventù' è una categoria che emerge in relazione a un qualche rapporto con il passato, la storia, il tempo o la memoria (Gallo 2022). Tra Kekas e i giovani *hustler* non si tratta chiaramente di una custodia del passato tradizionale, bensì di un *expertise* intorno a oggetti, simboli e regimi di valore 'passati' della cultura del consumo statunitense, che al di là del confine rappresentano un patrimonio autentico. Alcuni degli oggetti che Kekas scambia e commercia, infatti, negli Stati Uniti occupano le teche di qualche museo specialistico. Me ne resi conto quando visitando per un'intervista lo Skateboarding Hall of Fame di Simi Valley (California) e trovai esposta proprio lo stesso modello di tavola che Kekas aveva venduto al surfista californiano di Rosarito.

Investire in sé stessi, nella formazione di una competenza specialistica di cultura popolare statunitense ma rivolta al passato, rende Kekas molto orgoglioso, quasi da sentirsi custode di un sapere esclusivo sul Nord:

Es que ellos [gli statunitensi] están pues, están como *tripeados* por esta cultura, que es su cultura. Que loco no... Y bueno, yo se las vendo a un precio más alto porque ellos que buscan este *trip*, el *trip* de buscar la sensación de sentirse niños de nuevo,

algo de nostalgia o quien sabe... algo loco porque les estoy vendiendo su propia basura, pero aún chido porque la gente a veces se emociona. Y entonces me empieza a contar su vida, de cómo tenía estas cosas, y pues esta bonito también saber que les recuerda algo, a mí también me hace sentir niño con ellos, pues aparte de que sí le saco una feria”

Attraverso la competenza di ‘antiquario’ di beni di massa, Kekas riesce a *sacar una feria* [ottenere buoni guadagni] dal commercio con gli statunitensi e a sentirsi un soggetto importante nelle loro vite, empatizzando l’effetto di regressione temporale che evocano quelle reliquie. Allo stesso tempo però, sottolinea il paradosso per cui lui, giovane *hustler* che vive alla giornata, è il rivenditore di una cultura talmente importante per i ricchi visitatori del Nord: *les vendo su propia basura, algo loco...*

Tirare avanti con gli scarti degli Stati Uniti, è “*la unica forma que yo conozco de vida, de estar al mundo*”, ma allo stesso tempo diviene anche fonte di orgoglio, talvolta di revanscismo rispetto agli squilibri della vita di frontiera, quando adattata secondo un *expertise* autocostruito nel tempo.

Per Kekas, questa forma di fare *negocios* è fondamentale per il proprio sostentamento e quello del nonno. Tuttavia, il suo ruolo di giovane *hustler* in quel mondo informale, diverso dagli anziani professionisti dei *sobre ruedas*⁵¹, fa sì che l’autosostentamento non sia sufficiente per i desideri di Kekas, che invece sono rispettivamente proiettati sul futuro e sulla collettività perché, come ripete: “*sería un delito que no todos disfruten este show* [questo fatto/condizione/opportunità]”.

L’imprenditorialità che Kekas descrive dietro la sua figura di *hustler* –colui che deve saper navigare tra le occasioni (“*Un día te salen tres business y sacas 1500 pesos, y a lo mejor se acaban en los gasto de casa y comida, el otro día no hay ventas, no hay chamba, y buscas por otras partes. Todo es espontaneo güey*”) per *echarle leña a la candela* [alimentare il fuoco] – non si esaurisce né in sé stesso né nel ‘portare a casa la giornata’. Infatti, le competenze che dallo skateboarding Kekas applica al lavoro informale, il denaro che guadagna in più a quello necessario per sopravvivere, sono tutti pensati in funzione di una collettività, di uno sfruttamento

⁵¹ Si noti come la costruzione di una soggettività ‘giovane’ nell’economia informale locale grazie alla cultura materiale dello skateboard e di altre culture giovanili statunitensi ritorna sia i Kekas che in Tio Paky e Kevin (Cap. 5.3)

delle opportunità della frontiera e di una percezione di “fretta” per i tempi incerti in cui vive.

Da una parte, vorrebbe coinvolgere altri colleghi – l’amico che vive con lui, (esperto a sua volta di riparazioni di cellulari di scarto), colleghi nel mondo dei graffiti, del rap etc. – per creare un progetto per cui “*toda esa cultura, esas escenas que pasan por mis manos no se pierdan... para sacarle algo de todo esto, como un colectivo, algo que, no sé, algo que tiene que ver con la cultura, la cultura urbana*”. I guadagni della vendita di ‘rarietà’ agli statunitensi gli permettono di contribuire, ogni tanto, alla riproduzione della scena locale donando anche lui tavole *internacionales* che reperisce come scarti. Le uniche di quel tipo che vende sono quelle *old school* tanto richieste dagli statunitensi e non utilizzabili dai giovani per dimensioni e peso. Allo stesso tempo però, con tutto il materiale che quotidianamente maneggia, vorrebbe creare quello che chiama un *colectivo*, ovvero un insieme di colleghi che – nella condivisione di competenze specifiche – crei un progetto per *la cultura* locale. Con “*colectivo*”, Kekas allude quasi sempre a una serie di interventi grafici, artigianali, sartoriali e di marketing su tavole, vestiti e accessori da skateboard. Nel piano a cui lavora da tempo, lui reperirebbe i materiali, l’amico esperto di telefoni si occuperebbe di girare video promozionali, gli altri esperti di graffiti sarebbero gli addetti all’intervento estetico. Fuori dalle sfaccettature pratiche, il progetto di Kekas non è altro che il progetto di tanti altri giovani di Tijuana: tirare su “*una marca*” dagli scarti della cultura popolare statunitense. Un sogno derivato dalla commercializzazione dello skateboard che arriva da Nord e che viene imitato a Tijuana proprio utilizzando (direttamente o come fonte di reddito da reinvestire) gli stessi scarti materiali di quel mondo desiderato.

Anche quando Kekas parla di sviluppo personale della propria imprenditorialità, ritorna spesso sul piano collettivo, ritenendo il sapere imprenditoriale qualcosa che potrebbe giovare a sé stesso e agli altri se applicato a favore de *la cultura*. Il piano del personale e del comunitario sono profondamente intrecciati nei suoi ragionamenti. Da quando ha iniziato a studiare autonomamente sui libri trovati nei *sobre ruedas*, avrebbe il desiderio un giorno di iscriversi all’università per studiare *negocios internacionales* per perfezionare la sua conoscenza pragmatica degli affari e applicarla a progetti più ampi. Al contempo, lo studio sarebbe una grande meta

personale, a cui arriverebbe già avvantaggiato secondo lui grazie agli anni spesi ad *hustlear*.

L'*hustling*, chiamato da Kekas anche *trabajo espontaneo*, è l'unica forma con cui tenere insieme – nei progetti e nel presente concreto – i due estremi tra cui oscilla continuamente: personale e collettivo, necessità e piacere, rifiuti ed expertise antiquario, informalità come tradizione e beni di cultura popolare come elementi giovani. Kekas si è trovato nella condizione di inventarsi questo impiego fluido di fronte alle condizioni imposte dalla vita, ma quando gli domando se preferisse avere un lavoro regolare non esita a rispondere di no, proprio in virtù dei suddetti vantaggi dell'*hustlear*.

Es que, es como sentir el riesgo de valer verga [di fallire, di non valere niente] la neta. Hay como un que, en esto, que siempre te empuja a moverte, me tengo que mover para no valer verga, y esto es mi jale [lavoro]: moverme. Si no güey, luego te estresas, de hacer siempre las cosas en el mismo lugar, ya sabes, que haces las cosas sin ganas, o no recibes el pago, o te quedas feliz solo por el tiempo que te dura el pago. Y pues, así es güey, por esto prefiero el *trabajo espontaneo* [enfasi mia]: irme en patineta, sacar business de donde sea, para mí y mis homies. [...] Es más como que siento que as así, mi vida, simplemente así, así me tocó y ya sé cómo moverme, espontaneo, pero ya es mi jale. Y yo sé que con constancia y un chingo de disciplina, pues sí, se sale adelante”.

Lavorare ‘spontaneamente’ è una condizione che è toccata a Kekas prima di rendersi conto che potesse essere una scelta. Adesso non lo rinnega, anzi, non tornerebbe indietro. Enfatizza l'autopercezione di libertà e di connessione tra individuale e collettivo del *trabajo espontaneo*, senza tuttavia nascondere i lati pesanti di questo stato precario che, nonostante questo, adesso è il suo *jale* [lavoro]. Alla convinzione che quella sia la strada giusta da seguire, si aggiungono le considerazioni che – come nel primo incontro parlando di colonizzazione e politica internazionale – Kekas rivolge allo stato attuale della frontiera. Seppur Tijuana garantisca infinite possibilità di arrangiarsi grazie ai flussi che l'attraversano, la sua condizione socioeconomica attuale non rassicura Kekas, come altri suoi colleghi.

Se están pasando de verga [stanno esagerando] aquí en Tijuana, e imagínate lo que viene... Si supieras como están las relaciones, las relaciones políticas güey, aquí en Tijuana, es un desmadre ¿Nunca escuchaste de la cuarta transformación? Pues es esto, el movimiento de Morena, todas las promesas que hizo el presidente AMLO⁵². Bueno, cumplió como con el ochenta por ciento de sus promesas, pero el pedo aquí en Tijuana es que no gobierna Morena, sino el PAN [Partido de Acción Nacional]. Y entonces el PAN tiene un historial no muy amigable con la población, porque se la pasa hablando sobre la clase media, ¿Pero porque hablar de la clase media cuando lo que más importa son los pobres? [...] Fíjate que hasta la alcaldesa de Tijuana es una narcotraficante. La gobernadora es una narcotraficante, se fue a resguardar en un en un cuarto general, con toda la seguridad, porque tuvo problemas con el cártel y ya viste cómo estuvo el pedo antes de cuando se quemaron los carros, los taxis⁵³ [...] Es que aquí es un desmadre, hay mucha corrupción güey. Y también de que no deja, no deja progresar a la gente que sobresale por encima, de una forma secundaria al sistema. Pues es que la gobernadora de acá se supone que esta con AMLO, pero es panista y no apoya lo que en realidad se supone que López Obrador está haciendo en el sur, aquí estamos abandonados en el desmadre. [...] Te das cuenta como todos los medios están modificados para que miremos como... como por cosas tan absurdas. Te enseñan las fotos de los políticos con los campesinos, del AMLO que vino a Tijuana y reparó el puente de Playas, nomás una vez vino. Y, pero te lo muestran como si fuera normal que Tijuana es un mazapán güey, que se está cayendo como un mazapán. Se está cayendo por las lluvias, pero igual por los asesinatos, por la corrupción, la Guardia Nacional que luego luego se empezó a hacer más corrupta, que empezaron a cobrar piso [pizzo] y todo el pedo. Y antes no era así la neta, es que es un hecho de todo el norte, donde López Obrador ha descuidado el país. A mí me gusta AMLO, ayudó mucho a los mayores, a los estudiantes, esto está bien chingón. Pero bien poquito para la población que sobrevive bajo esos medios, como yo. Yo nunca he tenido ayuda por el gobierno, ni por lo poquito que estudié. Y pues ni modo, así me tocó no lo digo con rencor, pero digo está mejor la neta porque yo ya sé que soy una persona grande, güey, que puede sobrevivir bajo sus propios medios güey. Y toda la falta de ayuda se ve en

⁵² Andrés Manuel Lopez Obrador, presidente del Messico durante la ricerca.

⁵³ Kekas si riferisce a una serie di eventi intimidatori, o di delimitazione del territorio, occorsi ad agosto 2022 poco prima del mio arrivo a Tijuana. Gruppi non identificati appartenenti al crimine organizzato diedero seguito a una serie di blocchi stradali e incendi di *combis* e mezzi del trasporto pubblico simultaneamente tra Tijuana, Mexicali, Ensenada e Tecate. La cittadinanza e le istituzioni risposero sospendendo le attività di ogni genere e invitando a rimanere in casa, mentre la sindaca di Tijuana emise un comunicato in cui intimava ai narcotrafficienti di 'prendersela con chi avessero conti in sospenso'; una dichiarazione che la obbligò a un isolamento di sicurezza per un breve periodo e che alimentò voci già esistenti sul suo presunto coinvolgimento con altri gruppi criminali.

el norte, aún más que antes. Todo el norte se está cayendo, literal... Y, de todas formas, esa que le impacta a gente que no protesta, porque es toda gente que sobrevive por medios secundarios al sistema. Y luego quieren ayuda del país y no la consiguen, porque aquí ya no hay país, y además no lo consiguen porque esta todo transcripto en la legua que protege el estado, ya sabes ... Se la pasa más protestando la clase alta, antes protestaban los trabajadores. Pero, por esto güey, por esto que todo el Norte se está cayendo [...] por eso se trata de echarle leña: masticar y tragar”.

Nonostante la giovane età, Kekas presta molta attenzione all'intorno sociale, politico ed ecologico in cui vive; e ciò (come già detto all'inizio). Uno degli altri progetti a cui mi accenna, che desidererebbe realizzare se riuscisse a crescere con il suo *trabajo espontaneo*, è fondare un'associazione per piantare alberi a Tijuana. Un'attività che ha visto da altri sui social network e che gli permetterebbe di apportare un beneficio a Tijuana, luogo a cui è affezionato ma che *se está cayendo*, nonché – come nel caso del collettivo/marca di skateboard – di *hacer historia*, di essere insomma ricordato.

Ho avuto modo di ascoltare la preoccupazione di Kekas per un ambiente sociale in disgregazione in altre spiegazioni del *perché* percorrere strade informali. A ben vedere anche Manuel – autore di pirateria protagonista del paragrafo 5.6. – oltre alla libertà e alla crescita personale per cui aveva scelto il lavoro come contraffattore spiegava così la sua scelta di vita (cfr. p. 295):

Un chingo de gente se está metiendo en esto [nella piratería]. En Tijuana, hay sobrepoblación y todo está bien contaminado. En unos 10 años aquí que es frontera se va a acabar todo. En unos diez años, aquí se va a vivir muy rápido, van a estar muchos rateros [ladri, approfittatori] y se va a volver muy difícil vivir aquí, con mucha competencia etc. (Intervista, Tijuana, 13/10/2023).

Emergono quindi due assi alla base delle scelte lavorative 'informali' dei giovani tijuanensi, in questo caso ispirati (simbolicamente e materialmente) dallo skateboard, un'attività che proietta immagini di cultura popolare statunitense e di cui sono esperti.

“I giovani sono particolarmente adatti a trovare nicchie economiche all'interno di paesaggi economici incerti” (Jeffrey e Dyson 2013: 2); Kekas e Manuel – rappresentanti di due modi di vivere informalmente tramite gli oggetti e il sapere

dello skateboard – lo dimostrano con consapevolezza. La frontiera è presentata nei loro racconti come un luogo di infiniti flussi e possibilità materiali, movimento e scene culturali, immaginari imprenditoriali e beni. Tuttavia, a controbilanciare questa serie apparentemente illimitata di possibilità vi è una valutazione cosciente (e sorprendentemente critica) della frontiera come contesto sociale, politico ed ecologico in disgregazione secondo una comparazione spazio-temporale: rispetto al centro del paese e rispetto a un non meglio specificato ‘prima’. Tijuana figura come un contesto dall’infinità disponibilità di repertori con/su cui agire per inventarsi una vita. Al contempo viene però raccontata come un paesaggio in disfacimento, dove la minaccia del collasso delle aspettative, e delle suddette possibilità, è sempre imminente.

A livello spaziale Kekas misura l’incertezza sull’Europa e il centro del paese evidenziando le storie coloniali che hanno reso il *norte* un luogo dove la corruzione è *cultural*, al contempo una risorsa e un limite alla costruzione di una vita stabile e sicura, una risposta autoctona e storicamente costruita alle condizioni di abbandono della frontiera statale. Dal punto di vista temporale, sia Kekas che Manuel – seppur dediti a mestieri informali diversi – concordano nel ripetere che Tijuana, e *el norte* in generale, ‘non sono più come prima’, che qualcosa è cambiato, o meglio sta cambiando sotto i loro occhi (al limite di teorie del complotto nel caso di Kekas).

Il cambiamento – che per Kekas è il motivo per cui il nord *esta cayendo* e per Manuel diventerà invivibile nel giro di dieci anni – non è solo ‘misurato’ su una scala temporale (rispetto al passato) ma rappresenta esso stesso una dimensione della temporalità.

Lo stato di un presente in disfacimento è uno stato di ‘velocità’ che – come per la *corrupción* di Kekas – è al contempo descrittivo del contesto e prescrittivo delle tattiche da inventare dal basso per tirare avanti. La velocità segna la differenza rispetto al passato, e a un presente in rapido mutamento non si può che rispondere con altrettanta rapidità di movimento (che richiama la figura dell’*hustler*). Rapidità di movimento di oggetti, persone e repertori, ma anche la rapidità con cui la città stessa si consuma (*aquí se va a vivir muy rápido*). La rapidità del presente porta con sé insidie (*van a estar muchos rateros* [ladri, approfittatori, gente amorale]), segna il ritmo della corruzione (riflessa su ambiente, politica ed economia) ma, in ogni caso, rimane anche l’unico strumento per vivere *dentro* i ritmi di un presente incerto.

Tale idea di velocità come risorsa e insidia del presente emerge sia nel modo in cui, relazionalmente, Kekas costruisce per sé un'immagine di 'giovane', sia nelle parole che usa per marcare questo 'sé'. Kekas ci tiene molto a rimarcare che la differenza tra lui e un 'vecchio' professionista dell'informalità tijuanense (un *fayuquero*, un esperto commerciante dei *sobre ruedas*) è la sua dinamicità, il suo essere costantemente in movimento tra luoghi, persone, zone della città alternando varie e contestuali maniere di ricavare un profitto. Le sue due principali attività (vendita di *burritos* e compra-vendita di beni statunitensi imparentati allo skateboard) sono entrambe segnate dalla velocità, dal movimento incessante per la città dalle cinque del mattino fino a tarda sera.

L'uso stesso del termine *hustlear* per marcare una differenza rispetto ai 'vecchi' professionisti dell'informalità, trova in questo movimento, nella rapidità e nell'ingegnosità, delle metafore per costruirsi come soggetto giovane posto di fronte a un futuro non più prevedibile come per le generazioni precedenti. *Hustling* e velocità, vanno insieme sia nell'esperienza di Kekas che nella genealogia del termine. Analizzando l'uso del termine *hustle* tra i giovani Kenyoti che si guadagnano da vivere riciclando spazzatura, Thieme (2017) offre una fine rassegna del significato transnazionale del termine che "suggerisce che pratiche urbane ordinarie e di fortuna si verificano a tutte le latitudini (e in forma crescente nel Nord Globale), dove le crisi non sono più un'eccezione e dove la gestione dell'incertezza diventa normalizzata" (2). L'*hustling*, è una pratica economica culturalmente situata della globalizzazione neoliberale, che si sviluppa in funzione di condizioni contestuali ma che richiama una serie di attitudini di adattamento, analisi del presente e desiderio (personale o collettivo) che si ispirano spesso a immaginari america-centrici di cultura popolare.

Il fatto che il termine derivi dal vocabolario del rap nordamericano è una spiegazione sostanziale seppur non del tutto esauriente del suo utilizzo. Facendo eco a Thieme, il rapper di fama mondiale – nonché oggi produttore musicale e saggista – Jay-Z ha dedicato un intero volume autobiografico alla descrizione (e difesa) della figura del giovane *hustler* afroamericano preso tra forme spontanee di arrangiarsi e sogno di 'fare la storia' con le proprie passioni (Wacquant 1998), in quel caso il rap. L'artista di Brooklyn ripercorre la sua vita "dopo l'infanzia [come] fatta di due storie principali: la storia dell'*hustler* e la storia del rapper, e le due si sovrappongono tanto quanto divergono [...]" (Jay-Z 2010: 21). Nel descrivere la propria crescita da

giovane vagabondo dei sobborghi newyorkesi a musicista vincitore di Grammy, Jay-Z ripercorre anche lo sviluppo del fascino globale intorno alla figura dell'*hustler*, centrale nell'hip-hop statunitense almeno dagli anni Ottanta:

“Ecco perché la storia dell'hustler – attraverso l'hip-hop – è entrata in contatto con un pubblico globale. Più ci addentriamo nelle fessure dei marciapiedi e nella mente del giovane hustler che cerca di trovare fortuna, più ci avviciniamo alla storia umana per eccellenza, la storia della lotta, che è ciò che ci definisce tutti” (Ibid.)

I punti di contatto con i casi di riportati sono molteplici. Innanzitutto, lo skateboard – al pari dell'hip-hop – come metonimia simbolica e materiale per partecipare a una cultura popolare globale per muoversi ‘rapidamente’ tra le risorse e le insidie locali. Inoltre, quando alla fine della nostra intervista Kekas parla di *masticar y tragar* (metafora per ‘ingoiare le avversità’), è verosimile pensare che alluda a questo tipo di ‘lotta’ in un contesto dalle scarse garanzie per il futuro. Al tempo stesso però, *hustlear* non è solo una lotta di opposizione al sistema delle cose, è un modo per sintetizzare necessità di sopravvivenza e desiderio di fare qualcosa di grande, di lasciare un segno riconoscibile sposando la propria passione e l’esperienza nel navigare contesti incerti. Quando Kekas mi racconta che, in fondo, il desiderio che più di tutti sente urgente è ‘*hacer la historia, dejar huella en la cultura*’ parla di questa difficile ma figurabile sintesi tra condizioni che lo hanno portato a vivere di *trabajo espontaneo* e desiderio di combinarlo con la sua passione: lo skateboard e le culture urbane (tutte, come per l'hip-hop, ispirate dagli USA). Quando parla di creare un collettivo in virtù degli oggetti e delle *escenas* che transitano per Tijuana, Kekas sogna di mettere la sua professionalità di *hustler* a disposizione di un intorno culturale che concretamente vede nei suoi colleghi skaters e simbolicamente coglie dai residui di cultura popolare statunitensi che arrivano da Nord. Grazie alle sue condizioni di vita, Kekas è un esperto di informalità, grazie alle sue condizioni di giovane skater è un fine esperto di cultura popolare statunitense. L’ultimo passo, a cui ambisce da un punto di vista collettivo, sarebbe sincronizzare i due piani (*acoplarlo* [lo skateboard] *al estilo de vida*) per creare qualcosa finalmente di proprio, locale, per *hacer historia*.

Definirsi *hustler* è quindi un modo per tenere insieme necessità e ambizioni misurate sulle condizioni dei propri spazi di vita ma ispirate da fantasie globali.

Tra queste fantasie, gli immaginari di cultura popolare del nord (da cui il termine deriva) sono preponderanti. Quando domando a Kekas, all'inizio dell'intervista, che cosa intenda per *hustlear*, mi risponde vagamente che è un modo di dire suo e dei suoi colleghi (cita l'amico riparatore di cellulari) che non sa come spiegare (a parte i ripetuti riferimenti successivi al movimento e al *estilo de vida*) ma che – questo ne è certo – è una parola che non usano *los demás* (intendendo i 'vecchi' professionisti dell'informale).

L'*hustling* è un modo di pensarsi e rappresentarsi tra simili come navigatori di tempi incerti che offrono preoccupazioni e ghiotte possibilità. In questi scenari – ormai trasversali tra Nord e Sud globali – “i giovani hanno risposto alla crisi economica [...] in parte sviluppando un nuovo vocabolario dello sforzo capitalista. Rifuggendo dai vecchi modelli di business, si definiscono persone impegnate nell'improvvisazione creativa” (Jones 2010). Seppur Jones parli dello Zimbabwe di inizio millennio, sembra che anche alla frontiera si possa rilevare una simile tendenza. Kekas, che dall'interno delle sue analisi critiche del presente chiama il suo un *trabajo espontaneo* (una sorta di traduzione spagnola di *hustle/hustling*) riflette lo sforzo di raccordo tra necessità e desiderio di cui accennavo sopra. *Espontaneas* sono sia le possibilità di arrangiarsi che offre una città 'di flussi' come Tijuana, sia le tendenze a insinuare in queste forme dell'arrangiarsi un'immagine di sé e una serie di immaginari non figurabili all'interno del concetto classico (formale e informale) di 'lavoro'. Tale raccordo all'insegna dalla 'spontaneità' (imposta o scelta) è l'unico che permette di negoziare con tempi di crisi e rivendicarsi come soggetti giovani, indipendenti, capaci di *hacer historia* con i residui in movimento nella città.

Una postura che si riflette anche nei lessici, dal momento che “poeti e *hustlers* giocano con il linguaggio, perché per loro la semplice chiarezza può significare fallimento” (Jay-Z 2010: 37). Il lavoro spontaneo che pratica Kekas è il solo che probabilmente gli permette di sentirsi *hipeado*, come si presenta la sera che ci incontriamo per l'intervista. Come *hustlear*, *hipeado* è una forma meticciosa per l'inglese *hyped* [eccitato]. Un'eccitazione che non troverebbe se si occupasse di compravendita di rifiuti che non hanno un valore per lui, come dice che fanno molti 'anziani' dell'informalità. Da professionista di cultura popolare, il contatto quotidiano con quegli oggetti (talvolta rari) lo eccita (*hipéa*) su più piani. Da una parte toccare con mano gli oggetti delle antiche *escenas* statunitensi che filtrano a

Tijuana, sentirvisi partecipe e sviluppare intorno a esse un *expertise*. Dall'altra, l'opportunità individuale di consumare quegli oggetti, e quella collettiva di usarli come supporti per creare qualcosa di proprio, di locale, con gli scarti di consumo del nord.

In termini di consumo, infatti, Kekas riconosce il valore del suo lavoro sia nella possibilità di guadagnare quanto basta per *el mandado* [la spesa] suo e del nonno, ma anche perché – attraverso la sua auto-professionalizzazione – gli permette di consumare direttamente molti dei beni emblematici del suo *estilo de vida* ispirato dagli USA. Me ne parla quando descrive una serie di articoli che nel tempo ha selezionato per sé, perché troppo rari e significativi per essere venduti persino a un ricco *gringo* che pagherebbe centinaia di dollari. Le chiama le sue *joyas* [gioie] che, oltre ad avvolgerlo in un'aura di cultura popolare irraggiungibile, gli permettono di aggiungere un tassello alla costruzione di un'immagine vincente di giovane lavoratore spontaneo che smercia scarti.

Inoltre, nell'ampio quadro dell'informalità tijuanense si possono individuare due "estremi mitici" (Bucholtz 2002). Da una parte il 'tradizionale' lavoratore informale anziano, esperto di *fayuca* e commercio nei *sobre ruedas*; dall'altra la figura 'mostruosa' del venditore di rifiuti è quella del *tecato*: termine locale (al pari di *loquito/loquillo/vago/vagabundo*) che indica i tossicodipendenti o soggetti senza fissa dimora che raccolgono spazzatura dai cassonetti rivendendone i contenuti a bordo strada nel centro e nella Zona Norte. Se attraverso l'*hustlear* Kekas, si dipinge come giovane e prende le distanze dalla prima categoria, i materiali con cui pratica l'*hustling* gli consentono di prendere le distanze della seconda: "*Las personas que no me conocen, uno diría pareces vago, pero otra persona dices 'no mames, traes un Evisu' y ese tipo de cosa. Pues de que dicen como vagabundo pero hypeado*" (Intervista, Tijuana, 07/11/2023). Nella citazione si riferisce a un paio di pantaloni di una famosa marca con collaborazioni anche nella moda dello skateboarding – lacerati ma rattoppati a mano – che adesso fanno parte della sua collezione privata, una delle sue *joyas*. Essere *hypeado* grazie al quel bene, permette di figurare come scaltro giovane che naviga tra rifiuti e incertezze locali, senza però comparire come un 'profano' *vagabundo*, confermando che "l'*hustling* comporta sfidare le regole e trovare strade alternative per accedere e persino distribuire sia servizi di base (come acqua ed elettricità) sia dei 'nice to have' (come l'ultimo modello di scarpe

Timberland o di smart phone) che equipaggiano le lotte ‘locali’ con cosmopolitismi consumistici ‘globali’” (Thieme 2017: 3).

Così, come “la storia dell’hustler – attraverso l’hip-hop – connette con una platea globale” (Jay-Z 2010: 21), la stessa funzione per Kekas è svolta dalla cultura dello skateboard. Lo skateboard offre dei materiali e dei modelli di comportamento su cui costruire la propria soggettività di giovane *hustler*, navigatore di tempi incerti. ‘Navigare’, nel contesto delle economie di strada giovanili, è uno “sforzo per guadagnare direzionalità”, o meglio, “per dirigere e controllare il movimento della propria vita piuttosto che lasciarla muovere e dirigere dai cambiamenti dell’ambiente sociale instabile in cui si è immersi” (Vigh 2006: 130). È, in estrema sintesi, uno spazio di scelta e intervento sul mondo. Kekas, come altri, vive immerso in un mondo di possibilità e incertezze che prese nell’insieme fanno la morfologia sociale di Tijuana. Per navigarvi, per non essere preda delle correnti e finire come gli altri che perdono *humanidad*, utilizza lo skateboard come cultura materiale e come ambito da cui derivare un capitale che esercita tra i flutti della vita di strada locale. Sempre con Vigh (2006), se l’“immediato sociale” di Kekas sono le possibilità aperte dall’economia di strada tijuanenase in cui peregrina senza sosta, l’ “immaginario sociale” che orienta tale quotidianità è tutto derivato dallo skateboard e dai suoi legami con la cultura popolare e di consumo statunitense. In questo senso, la cultura dello skateboard di cui è esperto, serve da una parte a costruire un’identità ‘giovane’ tra altri professionisti dell’informalità. Allo stesso tempo, emancipandolo dal commerciante di strada qualsiasi, lo skateboarding offre anche un veicolo di trascendenza (Miller 1997) di quello stesso “immediato sociale” (Vigh 2006), un mezzo per *hacer historia* e sopravvivere al passare del tempo e all’incertezza. A questo proposito – utilizzando un termine per coincidenza centrale nello skateboard – Di Nunzio (2012) distingue tra “tricks” e “means” nel suo studio sui giovani *hustlers* di Addis Ababa. I primi rimandano a una “dimensione situazionale della strada” quel tipo di “opportunità che possono presentarsi come doni e scambi” (442) in cui Kekas naviga quotidianamente e che trascendono la sua competenza di giovane skateboarder. I “means” rivelano invece che nella giungla di *tricks* che un *hustler* deve sapientemente scegliere quotidianamente, vi è una *ratio* che si sposa con tentativi più ampi di rincorrere una vita desiderata. Nonostante gli skateboarders *praticino* ‘tricks’ quando hanno i piedi su una tavola, nel caso dei giovani *hustler*

come Kekas lo skateboard funziona prima come bussola su cui orientare i “mezzi”, la *ratio*, con cui navigare l’economia di strada tijuanaense.

Riconosco che possa suonare svitante finire a parlare di economie dell’arrangiarsi, di giovani *hustler* di frontiera, partendo dallo studio di una pratica sportiva che in astratto ha poco a che fare con le tattiche materiali di sopravvivenza in tempi di crisi. Lo skateboard – come l’hiphop degli *hustler* classici – richiama semmai questi campi dal punto di vista dell’immaginario, con la narrazione romantica del DIY (capitolo 5), del bastare a sé stessi ma, in termini concreti, può apparire lontano dalle tattiche urbane del ‘cavarsela’. Tuttavia, come sostiene Löic Wacquant nel suo “The social art of the hustler in the Black American Ghetto”: “conobbi Rickey [informatore] tramite suo fratello, che avevo incontrato nel corso della mia ricerca sulla costruzione del pugile in una palestra di Chicago” (1998: 3). Allo stesso modo, aver conosciuto Kekas seguendo i rumori, le immagini e le funzioni sociali delle tavole da skateboard, mi ha portato a dare spazio a esperienze fortemente radicate in ciò che lo skateboard può significare nella vita dei giovani abitanti della frontiera. Come Wacquant definisce il verbo *to hustle* con una serie di significati che hanno in comune “la maestria di un particolare tipo di capitale simbolico” (Ibid.), osservare lo skateboarding a Tijuana *anche* attraverso le economie dell’arrangiarsi che autorizza, permette di capire di che tipo di capitale simbolico (Bourdieu 1979) si rendono ‘professionisti’ i giovani di Tijuana. Un capitale simbolico i cui immaginari e repertori concreti provengono dagli Stati Uniti – come lo skateboard stesso – ma che vengono poi mobilitati localmente per creare strategie di sopravvivenza in tempi di crisi, soggettività giovani e, chissà, un giorno *hacer historia* collettivamente.

Seguendo le tavole – la materialità dello skateboard – sono dunque giunto a considerare le pratiche economiche, politiche e identitaria con cui i giovani di Tijuana elaborano e mobilitano un proprio capitale simbolico locale a partire da una cultura giovanile/sportiva statunitense (a volte proprio a scapito economico dei vicini statunitensi a cui ‘rivendono’ gli stessi supporti su cui quel capitale si è potuto sviluppare).

Questa riflessione – che qualcuno potrebbe dire deviazione – mi permette di introdurre l’ultimo capitolo di questo lavoro. Esso si pone come una sorta di postilla all’impianto generale della tesi. Se finora ho letteralmente seguito i *trails* (Knowles

2014) delle tavole da skateboard intorno al confine, nell'ultimo capitolo le biografie culturali (Kopytoff 1986) degli oggetti passano in secondo piano per analizzare invece alcuni scambi, appropriazioni e corto circuiti d'immaginario, capitale culturale e fantasie intorno allo skateboard in cui i due lati della frontiera vengono a contatto. Seppur le tavole non scompaiano dal quadro – infatti, sempre loro mi hanno condotto in quei contesti – offro delle ultime riflessioni di carattere più relazionale intorno all'idea di 'libertà' come "arena sociale" (Bourdieu 1979) in la frontiera emerge come un campo dinamico di incontro tattico.

7. "Ognuno cerca ciò che non ha". Desideri opposti e reciproci di libertà

7.1. *"Qui è come L.A., ma dieci anni in ritardo". Cronache del primo evento di skateboard "trachér" a Tijuana*

Una mattina di marzo, quando il caldo si stava affacciando in città soppiantando le piogge torrentizie dei mesi precedenti, provato da giorni di intensa scrittura e da disavventure sul campo, uscii di casa con la tavola sottobraccio deciso a concedermi un giorno all'insegna dello skateboard senza macinare chilometri, rimanendo nei due luoghi a me più familiare: lo skatepark La Bandera e il vicolo. Alla fermata delle *combis* del Soler, un passante con una busta di cianfrusaglie usate (era venerdì, giorno di *sobre ruedas* nella colonia) dall'altra parte della strada mi grida "*¡Ehi trachér! ¿Le das? Enseñame...* [Ehi *trachér*, sai fare (ad andare sullo skateboard)? Fammi vedere...]".

Mi si avvicina e, con grande interesse, mi chiede che facessi con quella tavola sottobraccio. Come sempre al primo approccio, dava per scontato che fossi uno statunitense in visita, e di conseguenza un grande skateboarder. Come sempre mi trovai costretto a deluderlo, ma lui continuava a insistere: "*Ahuevo, ¿Entonces así de trachér en Italia también? Chingón, yo también fui de esos, bien trachér, y todavía tengo carnales que siguen dándole* [alla grande, ¿quindi così *trachér* anche in Italia? Figo, anch'io sono stato di quel giro, molto *trachér*, e ho ancora amici che continuano]". In una chiacchierata di quattro/cinque frasi – interrotta dall'arrivo della *combi* – aveva ripetuto la parola *trachér* almeno sei volte.

A dire il vero, non era la prima volta che la sentivo. Tuttavia, se mi era già capitato di essere fermato da passanti – incredibilmente competenti di skateboard seppur non praticanti – era la prima volta che sentivo quella parola da quello che sembrava un ‘profano’ della materia. Rimasi inizialmente colpito da quel termine quando Juana, skateboarder ma soprattutto frequentatrice assidua del vicolo, a quattr’occhio mi spiegò:

“Che nel vicolo c’è di tutto, ‘siamo come una famiglia’: c’è chi è più punk, chi è più *trachér*, anche se le categorie non sono mai uniche: per esempio Ramón è un cholo, un artista, un artigiano, ma quando sale sullo skate è un *trachér*, si vede subito”.
(Conversazione appuntata sul diario di campo, 20/01/2023).

Al che, le chiesi quale fosse la differenza tra, per esempio, la categoria internazionale di *punk* e quella che mi sembrava più locale di *trachér*. Juana fatica a trovare una risposta univoca:

“É che chi è *trachér* è chi va sullo skate, ma va a cercare gli *spot* [luoghi di strada dove fare skate] più grezzi, facendosi male e fregandosene delle conseguenze. Lo fanno per l’attitudine e la *bola* [la collettività, il gruppo]. Mentre ci sono altri che fanno skate solo nelle situazioni *bien arregladas*, solo negli skateparks. Un punk invece è qualcuno più in generale antisistema, che fa sempre casino, di solito suona, hai capito no...”

In realtà non capii benissimo, a parte il fatto che *trachér* fosse strettamente legato al mondo dello skate e che in parte servisse da sinonimo di *pirata* ma strettamente legato al *fare skate*, non al resto delle produzioni culturali che lo circondano. Effettivamente, quella parola ritornava tra gli skaters per descrivere un tipo particolare di loro, mentre veniva usata talvolta dagli esterni come sinonimo stigmatizzante di ‘giovane skateboarder’: colui che passa le giornate in strada senza un obiettivo a parte il fare skate e il guadagnarsi da vivere alla meglio (una trasposizione ‘specialistica’ del generale *vago*: vagabondo, perditempo, nomade, ozioso).

Durante una delle prime uscite insieme, Ricardo mi accompagnò tra alcuni *spot* della città. Alla mia esitazione di fronte a un paletto di metallo eroso dalla ruggine su cui avrebbero voluto fare skate, mi rispose “*en Tijuana para patinar los spots tienes que ser bien trachér*”.



Figura 20. Esempio di architettura urbana per skaters *trachér*. Foto dell'autore.

In modo simile, un pomeriggio insieme ad alcuni giovani e al famoso ex skater professionista tijuanaense Gabriel de la Mora, mi presentai con i primi. Come sempre, di fronte all'incredulità sul mio nome ('Andrea' in Messico è un nome solo femminile), specificai che in Italia 'Andrea' si usa per gli uomini, ma che se avessero preferito chiamarmi Andrés o André non avrei avuto da ridire (avevo adottato questa formula di fronte ai molti giovani maschi che esprimevano disagio a chiamarmi Andrea, dal loro punto di vista una mancanza di rispetto nei miei confronti per allusione alla femminilità). Gabriel subito interviene chiarendo “*No, en estos cotorreos, no creo la neta... mejor con los trachérs de la bandera, pero no con nosotros...* [non in questo circolo, magari con i *trachérs* de La Bandera, non tra di noi]”.

Riascoltando il termine tra diversi contesti e interlocutori mi resi presto conto che era la trasposizione messicana (scoprirò poi nord-messicana, assente nel resto del paese) di un ‘nome proprio’ di estremo rilievo nella cultura globale dello skateboard. *Thrasher* è infatti il nome della più famosa rivista di skateboard al mondo, con sede a San Francisco. La più ‘subculturale’ tra le riviste di settore (seppur annoveri collaborazioni con marchi di moda che niente hanno a che fare con ‘la strada’), sin dalla sua prima apparizione nel 1981, è da sempre rimasta il megafono della “‘skate culture’, separata dallo, e talvolta in ferma opposizione allo, ‘sport’ dello skateboarding” (Marlovitz 2024: 11), con un dichiarato richiamo alle radici controculturali californiane (Butz 2017). Sull’etimologia della parola Thrasher non esiste accordo tra gli skateboarders. Secondo il Cambridge Dictionary, ‘to thrash’ significa letteralmente percuotere violentemente e ripetutamente a mo’ di punizione⁵⁴. Allo stesso tempo ‘thrash’ è anche un genere particolarmente ruvido di musica metal, e in slang (nella forma ‘to thrash about’) può talvolta significare un movimento schizofrenico e irrequieto, il dimenarsi di chi non riesce a trovare pace.

Thrasher Magazine – ormai da anni un vero ‘brand’ di prodotti commerciali, moda, nonché principale palinsesto mondiale di video di skate – è una sorta di riferimento ubiquo per i giovani skaters di Tijuana. Quando domandavo quale fossero i loro skaters preferiti ai giovani frequentatori degli skatepark locali, la prima risposta era quasi sempre *Los Trachérs*, nonostante non esista alcuna squadra sotto quel nome, che invece funziona come piattaforma per contenuti di skate prodotti da altre marche. Tuttavia, i suoi loghi (testi avvolti dalle fiamme) e gli eventi che organizza in tutti gli USA, al pari delle estetiche feroci di Zero (cap. 3) e Baker Skateboards (cap. 6) sono lo specchio dell’ ‘autentico’ skateboarding statunitense.

Durante la mia permanenza, ho avuto la fortuna di assistere a un evento a detta di tutti i locali ‘senza precedenti’. Ad inizio 2023, un gruppuscolo di skaters provenienti da Los Angeles e dalla Bay Area venne a Tijuana per assistere a un concerto metal nella sala concerti ‘Black Box’. Tramite contatti comuni, furono indirizzati verso il vicolo per trovare dei sodali con cui trascorrere il pomeriggio. Con loro e gli skaters locali improvvisammo quindi una sessione di skate in un luogo ‘esclusivo’ di

⁵⁴ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/thrash>

Tijuana, la *Alberca del Rojo*: una piscina svuotata nella Colonia Cacho di cui uno dei giovanissimi skaters locali (17 anni, detto El Rojo) ha le chiavi perché la villa abbandonata in cui si trova è co-proprietà del padre.



Figura 21. L' *Alberca del Rojo*. Foto dell'autore.

La storia dell'*Alberca* (originariamente lo stabile era della famiglia Arellano Felix, protagonisti del narcotraffico a cavallo del millennio, a cui vennero sequestrate tutte le proprietà durante la 'guerra al narco') e l'attitudine *trachér* dei locali colpirono i californiani. Inaspettatamente, si venne a sapere che quelli di loro provenienti da Los Angeles (Bob e Mark) avevano contatti diretti con la leggendaria Thrasher Magazine. La sorpresa fu poi eclatante quando dopo poche settimane i californiani chiamarono i ragazzi del vicolo per proporgli di fare nientemeno che il prossimo evento di Thrasher Magazine proprio nel vicolo. Al centro dell'evento vi sarebbe stato il lancio di un videoclip di skate che promuoveva una marca di salsa piccante autoprodotta dagli stessi skaters, un progetto dal fine gusto 'hipster' tipico californiano (Gerosa 2024) ma offerto esteticamente – tramite l'appoggio della

rivista/piattaforma Thrasher – all’insegna di uno stile ‘radicale’. In fondo, quale miglior luogo per promuovere una salsa piccante, che è anche un *team* di skateboard, se non la ‘famigerata’ Tijuana per gli statunitensi...

Nei giorni precedenti all’evento (primo aprile 2023) passo giorno e notte nel vicolo ad aiutare con i lavori – fisici e immateriali – di preparazione. Tutti sono chiamati all’azione di fronte a un’occasione così rara in cui si giocava l’immagine della ‘scena locale’. Passiamo un paio di giorni a rattoppare le buche nel vicolo e nei marciapiedi circostanti, con una miscela di cemento e tecniche rudimentali che (complici le piogge dei giorni precedenti) rendono il lavoro vano a più mandate. Qualcuno recupera dei barattoli di vernice da una scuola vicina con cui ridipingere la rampa di cemento, mentre per i due giorni precedenti ci svegliamo all’alba per pulire la parte posteriore del vicolo (non asfaltata) da calcinacci, rifiuti e siringhe dei frequentatori notturni.



Figura 22. Preparativi per l’evento di Thrasher Magazine. Foto dell’autore.

Dopo la giornata di lavori di muratura, Ramón (che teneva i contatti diretti con i californiani), mi invita a passare la notte a casa sua. Nel viaggio in *combi* mi confessa che è molto in pensiero, non si era mai sentito di un evento del genere a Tijuana, ne parlano tutti in Baja California. Nonostante io gli domandi se sia preoccupato di ipotetiche condotte ‘eccessive’ degli skaters che vengono dagli USA in cerca di divertimento, lui è in ansia per il contrario:

“Dice che stavolta è importante, che se questi [gli skater di Thrasher Magazine] rimangono contenti dell’evento può essere l’inizio di una svolta, magari tornerebbero per qualcosa di più grande, in altri spazi. Ramón vorrebbe riportarli a Tijuana e affittargli l’*Alberca del Rojo* per un loro evento, che con i loro nomi commerciali avrebbe enorme risonanza. Ma non si può calcare la mano adesso, dice, bisogna andare per gradi. Innanzitutto, assicurarsi che nessun *morro* [ragazzino] crei problemi perché ubriaco o chissà cos’altro, quel giorno gli occhi della polizia saranno sul vicolo dato che l’evento. Se ci fossero incidenti, per loro poco male ma i californiani ne rimarrebbero sicuramente spaventati e non metterebbero più piede a Tijuana: *‘Es que esta es gente pesada, que trae recursos y notoriedad, que si le gustara el cotorreo [la situazione] local hasta se podría llevar uno de nuestros morros, de los patinadores del callejón, llevarlo a patinar con ellos al gabacho. Es una oportunidad para nuestros skaters’*. Scendiamo dalla *combi* e ci incamminiamo per i quattrocento metri di fango che separano la fermata da casa di Ramón, un fango ancora fresco che arriva alle caviglie e penetra tutte le fessure delle nostre scarpe rovinate dalla carta vetrata dello skate. Torna a chiedermi della ricerca, di quanto ancora intendo rimanere a Tijuana. Aggiunge poi che lui conosce i gusti degli skaters *gabachos* che verranno, tutti loro si dicono stanchi della commercializzazione dello skateboard – *de Nike, de las multinacionales y todo el pedo* – e vengono qui per fuggire, per stare bene e sentirsi liberi; magari se tutto va bene iniziano a guardare qui, alla frontiera, e capiscono che gli potrebbe interessare, sarebbe una rinascita, l’inizio di un nuovo capitolo” (Diario di campo, 29/03/2023).

Le preoccupazioni che tormentano Ramón nei giorni precedenti riguardano la ricerca di un equilibrio tra l’immagine ‘autentica’ che gli skaters di Thrasher Magazine si aspettano di trovare a Tijuana, e un contenimento delle parti più scomode (concrete) di quella stessa cruda autenticità, che potrebbero spaventarli e allontanarne le risorse.

Quando, dopo l'evento, chiesi a El Compañero quale fosse secondo lui il fattore che aveva attratto skaters tanto importanti a Tijuana per la prima volta, mi rispose:

Es la libertad que hay de hacer como lo hacemos aquí. No hay nada que estos vatos [tipi, persone] nos impongan. Nosotros ya tenemos nuestra fiesta, la tenemos hecha. Esos vatos vinieron a nuestra fiesta. Y los teníamos con la boca abierta, así que ellos puedan llenar nuestra boca [ride fragorosamente]. (Intervista, Camino Verde, 19/05/2023).

Al contempo, la notizia del grande evento aveva già fatto tutto il giro della 'scena' e tra i giovani locali non si parlava che dei volti, dei tricks e del merchandise in omaggio che gli skater di Thrasher avrebbero portato a Tijuana. Quando il giorno prima dell'evento fui incaricato di andare a pulire l'*Alberca del Rojo* con altri giovani locali, la situazione che ci si presentava di fronte era disastrosa. Non solo le piogge dei giorni precedenti avevano liquefatto le ristrutturazioni di cemento e la tinteggiatura della rampa del vicolo, ma anche l'*Alberca* era piena d'acqua e detriti solidi. Insieme a Pedrito (8 anni), Kekas, El Rojo e altri giovani reclutati allo skatepark vicino, in qualche ora riuscimmo a svuotare quasi tutta la vasca (con aiuto determinante di Kekas che si immerge fino alla vita nelle acque melmose).



Figura 23. Kekas e Pedrito durante la pulizia de la *Alberca del Rojo*. Foto dell'autore

Mentre scattavo delle foto, Pedrito afferra la fotocamera dalle mie mani imponendomi senza possibilità di risposta che “*Tu siempre te la pasas haciendo un chingo de preguntas. Ahorita yo te hago una entrevistar*”. Da quel gesto imprevisto, tutti approfittano per sospendere momentaneamente il lavoro e abbandonarsi in una chiacchierata. Chiedo se fossero emozionati per l’evento del giorno dopo, Rojo subito risponde “*simon [certo], no puedo esperar*”. Domando se si aspettasse che *los trachérs* portassero qualcosa in omaggio da *el otro lado*; sempre El Rojo: “*No es tanto por lo que traigan, sino para verles las caras, pare que patinen mi alberca*”, mentre Fernando e Pedrito subito aggiungono “*Sí, pero también para que nos alivianen... y si no les cae bien la alberca, que ellos la limpien*”; mentre riprendevano controvoglia i lavori di drenaggio.

Quando chiedi spiegazioni sul termine ‘*alivianar*’ appena usato da Fernando fui accolto con grande ilarità, come se contenesse un significato scomodo o inconfessabile. L’uso era coerente con il senso letterale (alleggerire, migliorare lo stato d’animo, liberare da un peso o una difficoltà, dare sollievo⁵⁵); tuttavia, sembrava che rivelarlo fosse una sorta di ‘segreto di pulcinella’, un non detto chiaro a tutti ma non dichiarabile a uno straniero. A spiegarmelo sembrano tutti imbarazzati; a metà tra colpevolezza e vergogna per cercare altrove il sollievo alle proprie (supposte) mancanze.

Al calar del sole, arriva il primo gruppo di skaters statunitensi, metà provenienti dalla Bay Area e altri da zone tangenti al confine. Tre dei quattro hanno più di cinquant’anni, mentre l’ultimo è un giovane skater di San Diego sponsorizzato da importanti marche internazionali. Insieme si mettono a bruciare i rimasugli di sterpaglie rimasti in fondo all’*Alberca*, ultimando la pulizia.

Jeff (53 anni), emozionato per essere appena arrivato, finisce per raccontarmi il suo legame con il Messico. Per lui, figlio di surfisti, venire in Baja California è una “*family tradition*” che ha sempre coltivato anche da adulto. Nonostante molti colleghi surfisti siano spaventati dai pericoli locali, lui riconosce anche il calore umano locale: “*Mexico is that place where you can end up with a gun pointed to your head or to*

⁵⁵ Definizioni secondo la *Asociación de Academias de la Lengua Española* che lo include tra i regionalismi messicani: <https://www.asale.org/damer/alivianar>

crush plenty of real folks with hearts...”. Da adolescente veniva a Tijuana per frequentare i divertimenti proibiti della Zona Norte; con il tempo ha poi conosciuto qualche skater locale rimanendo

Stoked by this scene man... the local scene is amazing, it's pure, it's so pure! Still far away from the commercial biz [business]. Look at these foos⁵⁶, it's so young! Great stuff can born here, I feel, it but watch out 'cause SD [San Diego] is just around the corner: corruption, money, interest. (Intervista, Tijuana, 31/03/2023).

Dal giorno seguente in avanti, capii che la visione esotica e incantata di Jeff sulla 'scena' skate di Tijuana (*young, pure, libera*) fosse piuttosto diffusa tra i professionisti e leader dell'industria in visita.

Il giorno dopo, accompagno Jeff e gli altri all'*Alberca*, dove nel frattempo sono arrivati tutti gli skaters di Thrasher. Troviamo una fitta platea di 30/40 persone. Tutti fanno skate a turno, ma gli statunitensi rimangono sempre piuttosto defilati nello spazio dell'*Alberca*, scambiando qualche parola solo con i più grandi della scena e si raggruppano posizione diametralmente opposte dai giovani locali. Nonostante il loro livello tecnico superiore, il clima è comunque conviviale e tutti si acclamano a vicenda. Tuttavia, Ramón incita gli skaters più vicini a Manos Sucias a dare il meglio per mostrare che *“aquí tambien hay talento”*. Kentoch (già incontrato nel paragrafo 5.5., noto localmente come *el más pirata* o *el más hardcore*) non se lo fa ripetere e si lancia in una serie di acrobazie dal grande effetto coreografico legato al rischio di infortunio annesso. Parte così una competizione non dichiarata al più 'tosto' tra due universi della stessa pratica.

⁵⁶ 'Foos': termine ispano-americano utilizzato per indicare i primi amici o 'homies'. Letteralmente derivato da 'fool' [cretino, pazzo, idiota, perditempo]



Figura 24. El Kentoch si concentra per eseguire un trick ardito di fronte ai colleghi californiani.

Foto dell'autore.

Nel primo pomeriggio scendiamo tutti nel vicolo, dove nel frattempo è stato montato un telo per proiezioni sopra il furgone di Thrasher. I giovani locali si avvicinano timidamente alla zona, in soggezione dalla compattezza della delegazione californiana che si distribuisce in disparte intorno al veicolo. Quando l'evento si accende, mi rendo conto che è presente pressoché chiunque della scena skateboard della Baja California, soggetti che normalmente non si sarebbero avvicinati al vicolo, stigmatizzato per l'aspetto e le abitudini dei locali, o soggetti in forte conflitto locale tra loro.



Figura 25. Nel pieno dell'evento nel vicolo. Foto dell'autore.

I giovani skaters locali raggiungono i momenti di massimo entusiasmo quando le band punk e metal in scaletta si esibiscono a fianco della rampa: tutti si buttano in una danza frenetica e oltremodo violenta, seguita solo da una gara al 'best trick' che alza un denso polverone di cemento appena seccato che i giovani skaters fendono a tutta velocità accalcandosi per prendere al volo gli ambitissimi premi marca Thrasher che i californiani lanciano dal furgone tra la folla.

Gli skaters statunitensi, in tutto ciò, rimangono sempre nei pressi del furgone, parcheggiato alla fine del vicolo, allontanandosi (accompagnati) solo per prendere qualche tacos dall'altro lato della strada e creando una netta frattura spaziale tra giovani tijuanensi e professionisti californiani, divisi dalla rampa e dal palco improvvisato per i gruppi musicali.

L'evento è pensato per tenere all'ultimo il momento saliente: la proiezione del video di skate prodotto da Thrasher e il successivo concerto dell'artista trap Wolf Trap Road. Sorprendentemente però, a fine proiezione, gli applausi scarseggiano e

vengono solo dalla prima fila dove stanno compatti i californiani (gli stessi protagonisti del video), mentre i giovani locali rimangono presi da una strana perplessità anche durante il concerto successivo. Il motivo di tale interdizione reciproca può essere cercato pensando alle aspettative ‘di stile’ di entrambe le parti.

I Thrasher statunitensi hanno scelto di venire a Tijuana per ricercare un’anima ‘cruda’, autentica e selvaggia intorno allo skateboard, che in California sentono ormai sfumata. Quando brevemente intervisto Bob (l’organizzatore materiale dell’evento) e insieme osserviamo la folla dal primo piano del vicolo mi dice:

We chose this spot randomly, the first time we came we got stoked. Cause it’s so sick... to give something back, LA [Los Angeles]’s got everything. Every week this kind of event, people already know, they don’t act this way [guardando i giovani ballerini scatenati tra la polvere di cemento e le note punk]. They just stay for the movie, and they’re done” (Intervista, Tijuana, 01/04/2023)

Shanell, compagna di uno di loro e skater, invece, da una parte loda “la scena locale, che è fortissima qui perchè si vede che c’è mutuo appoggio, che c’è una mentalità ancora DIY, in USA la gente è più pigra, *you know*, tutto dipende dai soldi, non c’è più gente che fa insieme”, e dall’altra ha pareri più inclementi quando si passa fortuitamente a parlare di giovani messicano-americani in USA:

Se passi da illegale il confine e dimostri che stai lì da dieci anni o più, puoi chiedere di diventare cittadino. E se sei cittadino, come tutti, è possibile che tu non abbia più i requisiti per stare nei programmi di assistenza sanitaria, nell’istruzione, mentre se sei illegale sì! Hai accesso a tutto, ti rendi conto?! Per esempio, il mio compagno l’anno scorso ha provato a iscriversi al college e non ce l’ha fatta perché aveva la priorità chi aveva discendenza messicana, legale o illegale. E noi non siamo gente ricca... (Conversazione appuntata sul diario di campo, 01/04/2023).

A Tijuana invece Thrasher Magazine rappresenta l’archetipo di skateboarding subculturale, ribelle, estremo nelle performance dei tricks e delle estetiche. I giovani tijuanensi – di fronte a un video di skate molto più concettuale del previsto, dove le esecuzioni di acrobazie erano ridotte al minimo a favore di vignette finemente grottesche – rimangono invece insoddisfatti, così come sembravano non apprezzare

lo show musicale successivo che, al posto del classico punk e metal delle band locali precedenti, presentava un artista che con grande finezza mischiava testi tristemente romantici con basi soft-trap.

Finito lo spettacolo, gli skaters di Thrasher si affrettarono a smontare tutto e a caricare il furgone per spostarlo dal vicolo (secondo loro non sicuro). Non potendo pagare i ragazzi del vicolo in denaro ('per ragioni fiscali') gli regalarono uno scatolone di scarpe da skate nuove di zecca e si diressero tutti verso l'Hong Kong, il locale di strip-tease di sette piani simbolo della Zona Norte e di tutta la Tijuana del turistica (Hernández Hernández 2022). Nessuno dei locali li seguì, troppo caro e troppo scontato per loro.

Vorrei soffermarmi proprio su quello strano imbarazzo che, nel bel mezzo del clima festivo del giorno, mi fece pensare che se i professionisti californiani di *Thrasher* avevano trovato ciò che cercavano tra i giovani *trachér* tijuanensi, questi ultimi erano stati rimasti invece interdetti di fronte a un mondo dal vivo molto meno 'tosto' di quanto immaginassero. Da questo imbarazzo, dal tradimento o dalla soddisfazione delle aspettative reciproche, si può risalire alle mutue visioni e tattiche di frontiera dentro una pratica infusa di cultura popolare statunitense.

Si può osservare come un senso di autenticità nello skateboarding sia da entrambe le parti cercato all'altro lato della linea di confine, con inversioni dei ruoli talvolta paradossali.



Figura 26. Giovani fanno a gara per recuperare una maglietta 'Thrasher' lanciata su una tettoia del vicolo. Foto dell'autore.

A Tijuana i giovanissimi erano in visibilio quando ricevevano merchandising marca Thrasher gettato tra la folla, non potevano credere alle acrobazie che erano in grado di fare nell'*Alberca*, ma rimanevano indifferenti quando i californiani mostravano i loro prodotti di punta (video e concerto) costruiti con uno stile 'cool' in linea con le mode di Los Angeles. Al contempo invece, i californiani avevano ritrovato la vera anima Thrasher della loro cultura proprio lì, appena un passo fuori dalla fondativa California. Poche settimane dopo l'evento andai a Long Beach (Los Angeles) a intervistare uno dei due organizzatori dell'evento che per primi vennero a Tijuana e si 'innamorarono' della scena locale. Mark Gonzales (omonimo di uno skater leggendario di fine anni Ottanta), nato a Los Angeles ma con famiglia originaria di Michoacán, descrive Los Angeles come un luogo spersonalizzato, dove ormai chiunque fa skate:

There're fucking little five years old kids right there [nello skatepark di Long Beach dove si svolge l'intervista]. I don't know who the fuck they are. A lot of people from different generations there, who don't even know each other [...] But over there [a Tijuana] it's seeming there just one crew, like if you skate in TJ [Tijuana] you skate with all these people no matter what. Like just because there's not 10.000 skaters over there. So, I just like it. It was like very tight knit. Everybody knows each other [...] The kids who attended the event were more focused on the material [vestiti, tavole, accessori gettati tra la folla], it's obvious, how much is a fucking board over there? How many chances a Pro skaters gives you a board at the park? Nothing... but, you know, I think it's even better. Don't get me wrong, I know they care, but there's no lacking anything there. You have a goddamn board, and this is it. Kids have shitty boards in Africa too and they're skating like motherfuckers [...] My perception is that real skaters grow up in the streets and nobody likes them, and it makes you stronger and stronger [...] All that really matter is being hardcore, as it once was. I'm like, here [a Los Angeles] there are so many untapped spots, but there it's even better cause those spots are shitty. Here you see perfect spots, perfect ground, 20 million tricks have been done right there. I know they [a Tijuana] complain about lacking skateparks, but here the security guard still going to kick your ass out of a street spots. That's why we have all these skateparks, so they can keep the kids in their little skate park prison. I understand that, but it's like 'being shitty makes you better' because then when you go somewhere, it's not as shitty. [...] And then it's not as the same culture as over

here; yeah, California skateboard likes good. [Ma, a Tijuana] It's like back then, when everybody hated skaters, you know? And if people don't like it, good, who cares? Every disadvantage is, is the advantage: look what you have and use that to your advantage! [...] Anyone, anywhere in the world, want to go to motherfucking L.A. and get sponsored, even from Europe. You and 20 million more motherfuckers. But the fantasy is a fucking lie! There are pro skaters that are broke, and you think 'wow he's a rock star' [...] Fuck the US! Fuck skateboarding [intendendo l'industria contemporanea dello skateboard]! (Intervista, Long Beach, 18/04/2023).

Nelle parole di Mark è difficile non cogliere un fascino per lo skateboard a sud del confine come più autentico, rude e spontaneo rispetto alla normalizzazione – spaziale, commerciale e sportiva – che la cultura ha subito in California. Essa si esprime secondo una serie di dicotomie che Mark esplicita e che stanno da sempre al cuore dei dibattiti sull'autenticità nello skateboard. La più comune è l'opposizione tra skateparks e luoghi accidentali (*street spots*) in cui fare skate, quella che Borden (2001) riformula secondo le categorie di “spazi costruiti” e “spazi trovati” (57). Per Mark – riprendendo una tema che occupa i forum specialistici da decenni – fare skate in “spazi trovati” invece di accontentarsi della *little skate park prison* si trasmette direttamente al corpo e alla soggettività di un giovane skater, rendendolo più ‘autentico’. A maggior ragione quando si parla di “spazi trovati” dalle caratteristiche accidentate in virtù del luogo in cui si trovano. Gli spot di Tijuana – *shitty* per Mark – sono la ricetta per la produzione di una scena di skaters ‘hardcore’, tosti e determinati a non mollare perché abituati a cavarsela da soli, a trasformare *disadvantages* in *advantages*. Nel criticare il ‘sogno americano’ dello skateboard – all'idea diffusa anche a Tijuana che mettere piede in California aprirebbe la possibilità di diventare un campione e vivere di skate – Mark sentenzia senza mezzi termini *fuck the US! Fuck skateboarding* (l'industria dello skateboard, che secondo lui sfrutta anche gli stessi campioni, tutt'altro che milionari come si tende a credere).

Curiosamente (ma non troppo), tutti i riferimenti mobilitati da Mark per sostenere la sua tesi, sono gli stessi che gli skaters di Manos Sucias e la comunità del vicolo espogono di fronte ai visitatori di Thrasher. Essi vengono portati a fare skate nell'*Alberca*, una vecchia piscina svuotata che richiama le architetture archetipiche

della California dove è nato lo skateboard, poi copiate nei progetti degli skatepark attuali (Glenney e O'Connor 2019). Ramón, dal vicolo, lo sa bene quando dice che, se le altre ristrutturazioni possono aspettare, l'*Alberca* deve essere pulita perché *“aquí tenemos albercas, como California, y les va a gustar”*.



Figura 27. L'influenza dello 'stile' californiano sui giovani del vicolo. Uno di loro (18 anni) ha tatuato su una gamba 'Thrasher' e sull'altra 'bowl' (sinonimo di pool o alberca): rimando alle architetture 'tradizionali' californiane da cui è nato lo skate autentico. Foto dell'autore.

Allo stesso modo, sin dalla sera prima del gran giorno, quando già alcuni erano arrivati dalla California, Ramón nel laboratorio si era messo a dare spettacolo, mostrando le sue doti di serigrafo e regalando a tutti gli ospiti magliette con la nuova, minimalista grafica che aveva ideato per l'occasione: una scritta bianca su sfondo nero ad altezza del petto che recitava “Fuck skateboarding!”. Tutti i presenti erano

andati in visibilio per quel regalo dal contenuto tanto esplicito e sfacciato, qualcosa che per semplicità e immediatezza non avevano mai trovato in California.

Ponendo sullo stesso piano i vari comportamenti, momenti d'imbarazzo, aspettative, doni e perplessità qui brevemente elencati, emerge una sorta di cosciente posizionamento degli skaters tijuanensi rispetto alle attese stereotipate dei vicini californiani di Thrasher Magazine. Quando Ramón prevede che se l'evento andrà bene vorrà affittargli l'*Alberca*, quando si preoccupa di pulirla a puntino perché sa che è il tipo di architettura che rievoca le loro tradizioni, quando stampa magliette sotto i loro occhi con uno slogan sfrontato, irriverente e volto a mostrare la propria 'autonomia' del fare-da-soli, quando infine sprona i colleghi skaters del vicolo a essere i *mas hardcore* nelle performance di fronte ai Thrasher, etc. Tutto ciò è volto a dipingere un'immagine della propria comunità congruente con le aspettative stereotipiche di quei soggetti, quelli che nello scacchiere transfrontaliero (ma anche globale) dello skateboard vantano un capitale economico e culturale (Bourdieu 1979) che potrebbe giovare alla scena tijuanense (Ramón auspica che adocchino qualche skater locale e se lo portino *al otro lado*). In termini economici, l'attenzione degli skaters californiani porterebbe supporto monetario, materiale – come lo scatolone di scarpe nuove offerto come pagamento (cap. 7.2.). Tuttavia, si tratta soprattutto del capitale culturale – o meglio subculturale (Thornton 1995) – che tali gruppi portano con sé. Un capitale fatto di storia, rispetto interno alla scena globale e credibilità che innalzerebbero enormemente lo status del vicolo e di Manos Sucias se fossero pubblicamente riconosciuti.

La scelta di dipingersi come prevedibile 'comunità ingestibile' a sud della frontiera, comporta la messa in mostra di certi tratti della scena locale e l'occultamento di altri per costruire un fine equilibrio tra esposizione e dissimulazione per riprodurre il rapporto con i colleghi del nord. Infatti, ci si preoccupa di scongiurare le eventualità 'troppo crude' della vita del vicolo perché spiacevoli agli occhi dei californiani: l'eccesso con le sostanze di qualche giovane locale, il rapporto con i *vagabundos* frequentatori del vicolo e soprattutto il contatto con la polizia, il lato oscuro (a detta di tutti) della veracità tijuanense. Qualche mese dopo l'evento, succederà che il famoso team di San Diego 'SkateMafia' venga arrestata durante una serie di riprese a Mexicali. I sette presenti passeranno ventiquattro ore nella *delegación* [questura] locale e gli saranno estorti tutti i contanti

(circa 1000 USD), il merchandising del van con cui erano venuti e addirittura l'anello d'oro con l'incisione 'SkateMafia' di uno di loro. Di fronte a un episodio del genere – sostiene Ramon – si può essere certi che nessuno di loro verrà più a fare riprese in Messico. Nello stesso quadro rientrano la messa in mostra dei vari processi del DIY (tavole, magliette, luoghi per fare skate) su cui si basa la scena che stampa magliette 'Fuck Skateboarding!', omettendo invece (per esempio) l'ideologia con cui si rispetta l'industria dello skateboard (capitolo 5.5.).

Alla luce di questo complesso di performance di frontiera dell'identità (Prokkola 2011), anche le risate con cui Rojo, Fernando e Kekas nascondevano il significato della frase "*para que nos alivianen*" [perché ci diano sollievo. Riferito ai californiani in arrivo] assume significato. Svelare che tutti i duri preparativi, più che lavori fisici fossero lavori immateriali per creare un'immagine di sé volta ad attrarre risorse, avrebbe significato (di fronte a uno straniero come me) sconfessare un piano comune noto a tutti.

È da sottolineare, infine, che proprio la condizione di contatto (Pratt 1991) di Tijuana rispetto alla 'patria' della cultura dello skateboard offre i repertori su cui costruire questa performance identitaria attraente per i vicini del nord.

Lo skateboard è esploso negli ultimi anni in luoghi del Sud del mondo contaminandosi visibilmente con tratti culturali locali – si vedano tra i molti la Bolivia (Dörr 2022), il Kenya (Tsipis 2024), in misura diversa il Giappone (Dixon 2014). A Tijuana – come descritto nei primi capitoli – la costruzione di un'identità locale fatica a dialogare con i simboli patrimoniali latinoamericani e addirittura con il centro del Messico stesso. Una condizione di terzietà che si riflette anche nelle infrastrutture dello skateboard. A Città del Messico il gigante sportivo Nike ha recentemente costruito uno skatepark intitolato 'El Templo Mayor' dove i disegni a terra e i muretti su cui scivolare con la tavola riproducono la figura di Quetzalcoatl (il serpente piumato azteco emblema del Messico precolombiano) e il totem a mosaico all'ingresso è una sorta di *Piedra del sol* (monolite conservato nel *Museo Nacional de Antropologia* della capitale) con al centro una pannocchia di mais – elemento centrale nelle cosmologie, nei riti e nella domesticità indigena (Lupo 2009) – insieme al noto 'baffo' simbolo di Nike. Una simile enfattizzazione dell'immaginario culturale 'originario' messicano sarebbe impensabile a Tijuana,

città tanto contaminata dai vicini statunitensi che anche le grandi multinazionali dello sport non vedono come appetibile per costruire un'immagine esotica e vendibile.

Di conseguenza, la tattica che adottano gli skaters tijuanensi per evadere dall'autopercezione di 'ritardo' – rispetto tanto alle tradizioni del sud quanto alla modernità del nord – è porsi come ultimi custodi della 'vera' anima dello skateboarding californiano. Di nuovo, le parole del californiano Mark Gonzales chiariscono questo punto. Lo skateboarding di Tijuana è quello ancora non corrotto dal mercato, non ingabbiato nelle infrastrutture degli skateparks, fatto di scarti e 'puro' divertimento, 'pura' voglia giovane di stare insieme senza secondi fini. Lui lo dichiara – *It's like back then, when everybody hated skaters* – e gli skaters locali consapevolmente lo corrispondono: Ramón con le sue magliette autorpodotte 'Fuck Skateboarding!' o Angelo, quando mesi prima dell'evento parlando dello skate locale mi disse: "qui, Tijuana, è come Los Angeles, ma dieci anni in ritardo".

Di fronte a un centro culturale che si sente da più parti attaccato nel momento in cui lo skateboard diventa un fenomeno sportivo globale, gli skaters di Tijuana costruiscono il proprio 'localismo' proprio dipingendosi come ultimi portatori del vero skateboard californiano, quello che definiscono 'old school': fatto di piscine svuotate, tavole stampata a mano in serigrafia, rifiuto per l'industria e atteggiamento ribelle. Tutti tratti che sempre rappresentati dalla rivista Thrasher nella cultura dello skateboard. Oggi però gli ultimi custodi di quell'anima in via d'estinzione – agli occhi degli stessi Thrasher californiani – sono i giovani *trachérs* tijuanensi.

Questo apparente ossimoro connette gli indizi etnografici presentati nel paragrafo e spiega i giochi di rifrazione con cui si crea un'identità locale attraverso la presa in custodia degli elementi 'tipici' dello skateboard del Nord. L'identità locale però non è pura riproduzione lineare. Se si osserva come una performance si nota come sia tatticamente costruita in relazione con 'l'altro' e mobilitata nell'economia politica delle disuguaglianze di frontiera.

Miguel Olmos Aguilera (2011) sostiene che in contesti di frontiera "la rappresentazione dell'altro è un processo complesso [...] non dipende dall'elaborazione che le persone fanno su sé stesse, ma dalla costruzione che di esse si fa dall'esterno, che detta la linea per dedurre gli stereotipi più affascinanti" (212). Una dinamica innegabile, ma che racconta solo una parte del processo identitario del vicolo. Se da una parte gli skaters del vicolo cercano di corrispondere allo stereotipo

che gli statunitensi hanno su Tijuana (divertimento, sregolatezza, ebrezza, lussuria), dall'altra non sono semplici specchi inermi delle rappresentazioni altrui. Mostrano piuttosto un ruolo attivo di selezione e assemblaggio dei tratti identitari più 'convenienti' da adottare e mostrare. Lo stereotipo esterno forgia dunque l'identità, ma esso è anche uno strumento in mano a chi vuole costruirsi in termini identitari.

Tale costruzione di un'identità locale sulle vestigia della cultura dello skateboarding californiano richiama inoltre la dinamica storica ripercorsa nel capitolo 3. Se fino almeno alla metà degli anni Novanta lo scambio fisico tra skateboarders messicani e statunitensi era potenzialmente reciproco (a parte concreti limiti economici e pregiudizi razziali), esso è stato definitivamente interrotto alla fine del millennio. Di conseguenza, la cultura dello skateboard tijuanense è rimasta fortemente ancorata agli stili e alle forme di pratica dei decenni Ottanta/Novanta, mentre tutti gli sviluppi successivi sono stati digeriti indirettamente tramite i media, gli oggetti (principalmente tavole) e le sporadiche visite da Nord. Forti di questa eredità, gli skaters tijuanensi sono oggi presi in un cosciente quanto delicato processo di rilancio patrimoniale sempre diretto, in gradi variabili, verso le attenzioni del Nord. Rimasti in un certo senso immobilizzati nel passato, hanno deciso di mobilitare come risorsa questo stesso passato verso gli Stati Uniti.

Poco prima del mio ritorno in Italia, a fine settembre 2023, quando il mio status di ricercatore era ormai compreso da tutti, Ramón mi invitò a collaborare a un progetto multimediale che da anni aveva in mente. Si trattava di girare un documentario sulla nascita dello skateboard in Baja California dalla fine degli anni Settanta: *se trataria de encontrar los Old Schools [i vecchi skaters dell'epoca] para contar la historia que nadie sabe y nadie quiso contar, el papel de la Baja en el nacimiento del skate*. Accompagnai Ramon e Adrian (addetto alle riprese) nelle prime tappe del documentario, particolarmente nella prima dove finimmo ne *La Cueva*: il quartier generale dello storico gruppo punk locale *Mercado Negro*, composto da veterani dello skateboard tijuanense. Ramon si pone come il regista delle domande, lasciando a me qualche spazio per intervenire. Tuttavia, tra racconti nostalgici, foto di repertorio, vecchie tavole fatte da qualche parente falegname e dipinte a mano imitando i loghi californiani, il ruolo di Ramón è molto più quello del moderatore che del 'reporter'.



Figura 28. Tavola di fine anni Settanta fatta interamente a mano imitando il logo della crew californiana Dog-Town; mostratami durante le riprese del documentario. Foto dell'autore.

Ogni volta che i discorsi volgono su temi potenzialmente scabrosi a uno sguardo californiano – il furto di telecamere e beni personali a Tony Hawk quando venne a Tijuana, sponsor statunitensi che tradivano i propri atleti – Ramón ininterrompe e chiede di non includere le parti nella registrazione: “*quedamos en Tijuana compas, aqui se habla de Tijuana, de la historia nunca contada de la Baja, dejen las broncas* [lasciate perdere i problemi] *con los del otro lado*”. Da una parte l'enfasi sul raccontarsi, dall'altra il farlo con un'opera di selezione per presentare un patrimonio passato adatto ai fini del presente. Il fine di Ramón, infatti, sarebbe quello di presentare poi il documentario nel vicolo invitando i colleghi statunitensi con cui sta

tessendo i rapporti, in modo da essere il primo narratore ufficiale di una storia mai raccontata in California, molto appetibile per i Californiani in cerca di esperienze autentiche, del ‘come una volta’.

La tattica identitaria degli skaters del vicolo e in generale di quelli tijuanensi di fronte all’interlocutore ‘dominante’ californiano è dunque quella che nel caso della musica elettronica *tribal* nel nord del Messico viene detta “ri-territorializzazione di pratiche culturali che diano una voce di legittimità sociale a individui storicamente marginalizzati” (Simonett e Dávila 2015: 2). Tuttavia, nel caso dello skateboard non si tratta solo di una riterritorializzazione portata da autonomi flussi culturali della *borderland*, bensì di un attivo lavoro di selezione e combinazione tra presente e passato (Garcia Canclini 1990).

Da una parte il lavoro di ricostruzione patrimoniale – esplicitato dal documentario – serve a contestare l’oblio (Connerton 2010) sul ruolo del Sud nelle narrazioni dominanti sulla storia dello skateboard. Un gesto che renda ‘giustizia memoriale’ in primis ai vecchi skaters tijuanensi. Tuttavia, a mio avviso, la funzione principale di questo investimento si ricollega direttamente alle osservazioni etnografiche ripercorse rispetto all’evento di Thrasher. La produzione del documentario è rivolta alla soddisfazione dei pari messicani, ma la sua *performance* è invece rivolta all’esterno per dare legittimità a un’identità presente, la stessa identità *trachér* che Ramón e colleghi hanno finemente plasmato durante l’evento con i californiani, e che questi ultimi hanno accolto con entusiasmo. Produrre delle ‘prove’ culturali che dicano che lo skateboard ha una radice *anche* in Baja California, è la premessa per rivendicare che oggi – di fronte alla ‘deriva’ sportivo-commerciale di tale cultura (Cantin-Brault 2015; Gazares 2022) – proprio in Baja California, oltre i suoi centri canonici, quell’essenza è stata conservata e può ancora essere esperita.

Nei discorsi degli skaters Thrasher e in generale di tutta una fetta di praticanti che vede lo skateboarding come qualcosa di intrinsecamente contro-culturale, uno dei fattori di ‘degradazione culturale’ più ricorrenti è proprio la recente sportivizzazione. Passo quindi a considerare questo dato relazionalmente alle risposte che invece gli stessi californiani cercano a sud del confine.

Vorrei offrire delle riflessioni preliminari – in corso di sviluppo – su come i concetti di ‘sport’ e ‘gioco’ siano un’arena posizionale fondamentale nei rapporti tra skateboarders a cavallo della frontiera, un campo di agency da cui dipendono

performance del sé, tattiche di esposizione e dissimulazione, sempre dirette alla redistribuzione di risorse economiche e culturali verso sud.

7.2. L'agentività nello skateboard di frontiera tra sport e gioco.

Ho dedicato il paragrafo 1.3 a una rassegna della letteratura sullo skateboard dagli anni Novanta, quando l'accademia ha cominciato a interessarsi al fenomeno (complice la sua globalizzazione, al centro del mio lavoro). In essa, ho posto in risalto le varie e discordanti definizioni di questa pratica in letteratura: subcultura, sport, controcultura, scena, forma di delinquenza codificata, cultura popolare ecc. In generale – nonostante non sia mio obiettivo argomentare una delle varie definizioni per inquadrare universalmente lo skateboard – per tipo di prospettiva analitica e per le particolarità del campo di ricerca, nel lavoro ho proposto spesso per considerare lo skateboard come un riferimento di cultura popolare America-centrico.

Non è casuale che pressoché tutte le produzioni scientifiche sullo skateboard esordiscano constatando la sfuggevolezza di questo fenomeno culturale, a cui ognuno ha risposto con proposte teoriche generali – il concetto di “spazio grigio” di O'Connor (2024) – o specifiche rispetto a campi specifici (Buchetti forthcoming). La maggior parte di questi dibattiti sono accolti da riviste o serie editoriali che trattano il tema dello sport, prova del fatto che molto spesso i due grandi poli tra cui oscillano le discussioni sullo skateboard sono l'istituzionalizzazione sportiva, da una parte, e il suo carattere ludico/creativo dall'altra; quello che sempre più spesso viene chiamato ‘gioco’ (Saraví 2007; Hellman e Odenbring 2019; Smitheram et al. 2024; Glenney et al. 2024).

Tuttavia, oltre a un'utile speculazione teorica che possa complessifica lo sguardo su campi specifici, è importante riconoscere che questi dibattiti non si limitano solo ai forum specialistici ma occupano anche le preoccupazioni e le azioni di praticanti in carne e ossa.

Rimandando la ricerca di definizioni generali a ricercatori con più esperienza della mia, mi interessa osservare come le due categorie – gioco e sport – siano concepite dai partecipanti alla ricerca e mobilitate come beni posizionali con cui ricavare risorse secondo negli squilibri di frontiera.

Un pomeriggio di marzo allo skatepark *La Bandera*, durante un momento di riposo collettivo, stavo scattando delle foto ad alcuni partecipanti che esplicitamente me lo avevano chiesto *¿Para que salga en tu documental!*⁵⁷. Inquadro Raul mentre cambia i *trucks* al suo skateboard, dietro di lui Oliver sobbalza e subito mi intima di non diffondere quella foto: quel giorno era andato allo skatepark all’insaputa della sua ragazza, nonché neomamma, che da casa lo pensava al lavoro. Se fosse venuta a saperlo, la foto – invece di arricchire *el documental* – avrebbe comportato un bel guaio per Oliver.

Elimino il file e da quella rischiosa vignetta tutti iniziano a condividere le storie con cui convincono le proprie controparti femminili (madri o fidanzate) che non stiano perdendo tempo con uno stupido giocattolo di legno. Ben presto però la discussione devia sulle difficoltà a spiegare la consistenza culturale ed esperienziale dello skateboard a persone ‘profane’, e per di più attente alle loro vite, come le compagne. Uno dei presenti racconta: “Io, tutte le volte che dico che vado a La Bandera, prima [la mia compagna] mi guarda scocciata e poi mi prende in giro dicendo ‘ah, vai a giocare con i tuoi amichetti’. E continua, ‘si vai, vai a giocare’”. Gli altri esprimono solidarietà maschile annuendo: “eh sì, anche a me, come se fossimo *pinches niños güey!* [stupidi bambini]” aggiunge uno, mentre un terzo esclama “sai che gli devi rispondere la prossima volta?! Sì, vado a giocare, ma sai dove? Alle olimpiadi! *A jugar a las olimpiadas!*” (Frase appuntate sul diario di campo, Tijuana, 17/03/2023). Si scatena un’euforia collettiva dove tutti si congratulano a vicenda dicendo che quella sarà la risposta pronta per il prossimo scambio del genere, a dispetto di chi ogni giorno infantilizza lo skateboard.

In un’altra occasione, durante un’intervista strutturata, chiesi ad Angelo – 20 anni, ex operaio in una *maquiladora* di tavole – quale fosse la sua prima reazione alla mia asserzione provocatoria “lo skateboard è un gioco”. Ci pensò qualche secondo e con

⁵⁷ Con gli informatori più giovani, anche quelli più intimi, è sempre stato molto difficile trasmettere il senso, e soprattutto il formato del mio lavoro. L’idea di una produzione scritta sulle loro vite sembrava avere poco senso per loro. Pertanto, erano spesso restii a concedermi interviste strutturate in cui venisse registrato solo l’audio, mentre si mostravano impazienti si sapevano di essere ripresi. La domestichezza degli skateboarders con i contenuti audiovisivi (da produttori e consumatori) è sicuramente una parte importante della risposta. Spesso quindi, per spiegare i motivi della mia presenza e del mio lavoro, mi trovavo costretto a parafrasare con formule tipo “un documentario scritto”, “un libro con immagini” etc. Di conseguenza, per molto di loro durante quei mesi sono rimasto l’italiano che stava girando un documentario e la macchia fotografica che avevo sempre con me avvalorava questa prospettiva.

calma rispose: “*mmh no... nomas porque cuando juegas, cualquier juego, siempre hay reglas y la patineta se trata de no tener reglas*” (Intervista, Tijuana, 05/06/2023).

La frase di Angelo è rappresentativa di una narrazione romantica diffusa tra gli skateboarders di stampo più subculturale – quelli che a Tijuana si chiamano *trachérs* – riprodotta anche nei lavori intellettuali sul tema. In Italia – a parte il recentissimo volume sociologico di Caravita e Genova (2024) – i due libri che a distanza di dieci anni si sono spesi per parlare di skateboard si intitolano rispettivamente “Stupidi giocattoli di legno” (Pintarelli 2014) e, ancora più esplicitamente, “Nessuna regola” (Lutteri 2024). La prospettiva rispettivamente dei giovani della Bandera e di Angelo sono perfettamente rispecchiate in questi titoli.

Nei due resoconti ‘gioco’ emerge come la stessa categoria di attività cinta da regole, ciò che cambia è l’inclusione dello skateboard al suo interno. Il ‘gioco’ citato a La Bandera richiama uno spazio sociale ordinato dove si costruisce collettivamente una “cornice” di senso (Bateson 1972; Hamayon 2016) all’interno della quale vengono stabilite regole e riferimenti spesso finzionali che tutti i partecipanti devono rispettare (Caillois 1981). In quest’ottica, anche i giochi olimpici – il *non plus ultra* dello sport – sono, letteralmente, una forma particolare di gioco. Tra i giovani tijuanensi, si potrebbe parlare quindi di un approccio ‘continuista’ tra giochi e sport che ha interessato anche l’antropologia da tempo (Hamayon 2016; Descola 2024). A La Bandera ci tengo così a sottolineare che lo skateboard – in quanto *anche* sport olimpico – è un gioco, ma ciò non significa che sia un’attività frivola; anzi, parlarne come di un ‘gioco’ ne rafforza l’importanza, se la parola è mossa dai praticanti. Al contrario, Angelo sostiene che proprio in virtù degli accordi sociali che determinano qualsiasi gioco, lo skateboard non possa essere annoverato in tale categoria perché ne limiterebbe il potenziale di libertà.

Vorrei però sottolineare una differenza etnografica rilevante tra i due scambi, che in parte spiega anche la differenza nelle risposte. A La Bandera, gli skaters stavano dibattendo tra di loro, mentre io – dopo il rapido innesco come fotografo – rimanevo in disparte e mi limitavo ad appuntare i momenti salienti della conversazione. Con Angelo, invece, avevamo programmato un’intervista da giorni, lui stesso si era preparato per l’occasione tanto da indossare i suoi migliori vestiti da skater di marche ‘old school’ californiane, nella speranza che registrassi il nostro dialogo con la videocamera. Anche prima dell’intervista, nei nostri scambi Angelo enfatizzava i

caratteri più ‘crudi’ o ‘autentici’ dello skate locale, riportandoli sul piano autobiografico; esattamente come nel vicolo facevano co i californiani. Quando gli proposi l’intervista era entusiasta di raccontarmi *la verdad sobre la patineta de aqui*. Di fronte alla mia inaspettata curiosità per la scena locale e per le particolarità che la rendono degna d’indagine, Angelo insisteva sempre sulle condizioni ‘difficili’ della frontiera e sulla forma ‘ribelle’ che perciò assumeva lo skateboard locale. In parte si tratta di una visione personale di Angelo, ma comparando le sue stesse parole in altre conversazioni collettive, è sensato pensare che le condizioni ‘formalizzate’ di un’intervista strutturata e il mio ruolo di straniero incuriosito abbiano influenzato forma e contenuti del discorso.

Vorrei riprendere le considerazioni del paragrafo precedente e declinarle secondo la coppia gioco-sport, evidenziando come gli skaters tijuanensi – nel generale sforzo di performarsi e ‘vendere’ le proprie pratiche di fronte all’altro straniero – facciano un uso cosciente di queste categorie a seconda dell’interlocutore.

I racconti, i gesti, i corpi (il vestiario di Angelo), gli oggetti e gli spazi appositamente creati dagli skaters tijuanensi per presentarsi all’esterno del loro mondo sono tutti insieme concepibili come uno story-telling (Thieme 2024) che assume forme sia narrative che performative (Prokkola 2011). Questo tipo di story-telling è sempre orientato a un’auto-rappresentazione che metta in risalto lo sforzo e il sacrificio dell’essere uno skater locale sposando sia discorsi sul ‘duro lavoro’ di strada che sul ‘divertimento’ autentico, entrambe offerte come alternative alla formalizzazione sportiva dello skateboard.

Nei momenti di contatto diretto con i vicini statunitensi, lo skateboard tijuanense è presentato come un rifugio di divertimento, eccesso e libertà. Ramon, lo ripete spesso rispetto al vicolo e ai contatti che intrattiene con i californiani: “*Aquí todos los pros [skaters professionisti] chingones del otro lado se quedan agusto [a loro agio], dejan el estrés y las presiones de sus sponsors y de todas las reglas de Estados Unidos: el dinero, los comerciales, ya sabes.*”. Gli skaters statunitensi, quasi tutti preprofessionisti o coinvolti nell’industria sportiva dello skate, vengono dunque a Tijuana per recuperare quel ‘divertimento puro’ dello skateboard come gioco tra pari.

Un pomeriggio, durante una visita di una crew di skaters statunitensi afferenti a un negozio di San Diego, dentro il laboratorio di Manos Sucias ero intento a chiacchierare con uno di loro raccontandoci a vicenda le nostre esperienze sulla

tavola. Senza aver seguito la conversazione, Ramón d'improvviso mi irrompe incalzandomi con: "*Y tú, ¿para qué patinas? [volge poi lo sguardo verso il mio interlocutore statunitense] el skateboarding es para andar de vagos, no para patinar! Esta es la cura aquí*" (Appunti su diario di campo, Tijuana, 25/03/2023). La prima parte della frase era una chiara provocazione nei miei confronti, da mesi presente quotidianamente negli spazi del vicolo ma ancora distante dal modo di fare skate *para andar de vagos* locale. Tuttavia, la provocazione era volta a ribadire di fronte all'amico californiano che lì, a Manos Sucias, potevano rilassarsi perché lo skate è un'attività del tutto disinteressata, di puro divertimento, una pratica auto-combustiva volta solo alla sua riproduzione, uno stile di vita nomadico, una forma di "dépense" (Bataille 1933). Lo ribadisce Tachis che conferma: "*Yo empecé a los 7 años. Siempre la patineta fue un escape para interactuar con seres humanos. Porque en la vida nomas hay dos cosas: el darle [fare skate] con los amigos y estar todos juntos de vagos*". Rispettivamente, *darle* è un termine locale che indica il fare skateboard insieme per le strade (quello che talvolta in inglese sarebbe *rolling*) mentre *estar/andar de vagos*, di nuovo, richiama l'essere un vagabondo, un nomade urbano nel senso più romantico del termine.

Simili discorsi sono riaffermati continuamente di fronte a interlocutori esterni, come quando durante il più volte citato evento di Thrasher Magazine Ramón, borioso, mostrava a uno degli skaters della rivista che lì, "*Nos vale verga del gobierno y de sus deportes. Mira, al final son ellos que se acercan por eventos así, porque son los más chingones*", indicando uno skater locale – particolarmente critico verso Manos Sucias e della comunità del vicolo – che lavora con lo Stato della Baja California per organizzare competizioni sportive di skateboard con arbitri, giurie, schede valutative a punti e uniformi.

Tuttavia, appena questi momenti di effervescenza e temporaneo contatto culturale si esauriscono, anche le narrazioni degli skaters locali assumono toni diversi e più morbidi rispetto all'intransigenza subculturale esibita con i californiani. Anzi, spesso sono proprio le risorse ottenute dalla performance con i *gringos* a diventare il supporto per partecipare – come complici o come semplici *hustlers* – agli spazi dove lo skateboard è organizzato in forma sportiva.

Il già citato scatolone di scarpe con cui i manager di Thrasher Magazine hanno 'pagato' l'affitto del vicolo per il loro evento è un esempio. Il giorno dopo, dentro

Manos Sucias, Ramón apre il pacco e distribuisce metà delle scarpe agli skaters più giovani e promettenti del vicolo, mentre l'altra metà la espone tra le tavole autoprodotte e i rimasugli della festa della sera prima. Sia le scarpe che i proventi delle vendite hanno poi contribuito alla partecipazione dei giovani del vicolo prima a una competizione di skateboard organizzata proprio dal governo statale a Tijuana e poi a un contest di skate organizzato ad Hermosillo (Sonora) dalla multinazionale di skateboard Vans. Seppur nella loro differenza (un evento pubblico il primo, privato il secondo), si tratta di competizioni che compiono con tutti gli standard sportivi classici: arbitri, tabelle di valutazione, tricks a punti (tema molto controverso), premi, protezioni (altrettanto controverso [O'Connor 2016]) e divise. Nel caso della competizione governativa, furono addirittura stampate delle tavole da skateboard con il volto del presidente Andrés Manuel López Obrador, fonte di grande scherno da parte degli skaters del vicolo ma non sufficienti a farli desistere dal partecipare.

Nonostante gli skaters del vicolo di fronte ai compagni californiani rimarchino la loro intransigenza per quegli eventi che snaturano la vera essenza dello skateboard (*andar de vagos*), nella pratica le risorse che ottengono dalla performance di questa identità sono usate proprio per approfittare delle opportunità che quegli spazi aprono ai giovani locali.

Quando passai un intero pomeriggio da solo con Ramón a ridipingere il laboratorio, parlammo a lungo dell'esistenza a Tijuana di soggetti e gruppi di skate che tentano una collaborazione con il governo per rendere quella pratica un'attività sportiva riconosciuta, sposando una versione pragmatica di quella che Coakley (2015) definisce il "great sport myth": l'idea per cui l'ambito dello sport sia inerentemente uno spazio positivo per quanto riguarda salute, corpo e socialità.

Gli skaters del vicolo, seppur critici rispetto alla collaborazione con le istituzioni, non boicottano simili contesti come invece rivendicano di fronte ai californiani, bensì li annoverano tra le molteplici fonti locali per 'arrangiarsi', *progresar* e riprodursi, soprattutto per i membri più giovani del gruppo. In occasione della competizione organizzata dal governo allo skatepark di San Angel, infatti, tutti i giovani membri del vicolo si presentarono e si iscrissero al contest (indossando le scarpe nuove ottenute dai Thrasher). Nonostante si burlassero della forma istituzionale dell'evento, ne rispettarono i ritmi e uno di loro vinse addirittura il primo premio. La somma vinta, una volta riscossa, fu poi divisa nel modo seguente: una terza parte (approssimativa)

fu investita in bevande e cibo per festeggiare insieme nel vicolo, una terza parte messa da parte per il successivo viaggio a Hermosillo, un'ultima parte trattenuta dal vincitore. Va detto che di solito le competizioni statali (nate negli ultimi cinque anni) e quelle di grandi marchi come Vans (che molto raramente si interessano al nord del Messico) sono le uniche a mettere in palio premi in denaro, la cui vittoria può fare la differenza nella vita di uno skater tijuanense per i mesi a venire.

La gara mette in evidenza lo scarto tra performance d'opposizione di fronte all' 'altro' e forme locali di tirare pragmaticamente avanti e di farsi conoscere *anche* attraverso lo sport. Questa e svariate altre osservazioni suggeriscono che elaborare una performance verso l'esterno che dipinga lo skateboard locale come un *giocare* deregolamentato è funzionale a raccogliere risorse da dirottare verso una crescita dei giovani locali che non rifiuta lo *sport* ma che lo pone allo stesso livello di altre strategie 'informali' dell'arrangiarsi. Come nei controversi discorsi politici intrattenuti nel vicolo, o come nel caso dell'autoproduzione, anche qui sembra che l'ideologia antisportiva sia più una tattica retorica che una concreta condotta di vita.

Nella pratica e nel far fronte alle preoccupazioni quotidiane di tirare avanti e rendersi visibili, i giovani del vicolo non vedono le competizioni sportive come un terreno di corruzione del loro status 'subculturale', bensì come uno dei tanti terreni da sfruttare per arricchirsi simbolicamente e materialmente. Tali tattiche sportivo-governative richiamano l'inventiva di altri giovani "hustlers" in altre parti del mondo che – oltre ai cosiddetti mezzi informali – “navigano una costellazione di sponsor potenziali (ONG, imprese sociali e politici locali) per forme di supporto che possano beneficiare i commons locali” (Thieme 2017, 3). La redistribuzione dei premi di una competizione governativa tra i pari per creare un momento di festa, ebbrezza e convivialità fa parte di questi *commons* locali.

Dunque, la tensione tra sport e gioco nello skateboard locale non è soltanto un dilemma locale – in cui domandarsi se lo skateboard possa rientrare in una versione seria di gioco o meno, come negli scambi etnografici iniziali – ma anche e soprattutto un'arena di agency collettiva in relazione all'esterno. Come diceva Angelo – lo skateboard non può essere un 'gioco' nel senso formalizzato del termine, quello che in inglese si tradurrebbe come *game* – proprio perché è un *giocare* (*play* o *playing*), un modo di condurre la vita, di scegliere dove, con chi e sotto quali norme costruire

la propria quotidianità. Quando Ramón insiste di fronte ai californiani che lo skate serve *para andar de vagos* richiama questa nozione e dipinge lo skateboard come strumento fisico e simbolico per decidere autonomamente secondo quali regole e quali libertà costruire i propri spazi di vita. Talvolta, questa filosofia dello skateboard come metafora di vita è esplicitamente richiamata dagli stessi skaters del vicolo; come durante l'evento "La Calle es Nuestra", quando Monki, in un momento di abbandono collettivo distanti dalla ressa dell'evento, guardando il cielo terso e la folla di giovani scatenati in lontananza mi disse con un sospiro di abbandono "*mira, para esto sirve la patineta: para jugar, para jugar y divertirse, para trascender todos juntos*".

Nell'annoso dibattito tra le categorie di sport, gioco (game) e forme politico-culturali del 'giocare' (playing), gli skaters tijuansensi mostrano dei dubbi interni alla comunità ma, di nuovo, un posizionamento contestuale rispetto all'esterno. Quando si misurano con soggetti 'profani' messicani – come nel caso dei ragazzi de La Bandera che parlando delle proprie compagne – si impegnano a rivendicare che 'giocare' non può essere "derubricato a qualcosa di frivolo e futile adatto solo ai bambini" (Hamayon 2016: 4) e per farlo riabilitano la serietà dei 'giochi' come anticamera dello sport ufficiale. Allo stesso tempo, quando l'interlocutore è invece uno straniero portatore di risorse, questa continuità gioco-sport in cui poter rivendicare la serietà dello skateboard viene occultata evidenziando il 'giocare' alla base della cultura locale dello skate, un giocare inteso però come una "modalità d'azione" (Ibid.) processuale con cui *scegliere* dal basso le regole di vita a cui sottostare. Non intendo dire che questa posizione sia solo una 'farsa' inscenata di fronte ai californiani, ma che sia una delle maniere di vivere lo skateboard localmente (certamente preponderante) che in quei momenti viene posta in risalto.

Il giocare che lo skateboard apre a Tijuana è presentato come una porta verso la libertà, la stessa libertà che negli Stati Uniti si suppone sia sempre più scarsa perché soppiantata dalla formalizzazione sportiva, commerciale e securitaria. Si tratta di un 'giocare' performato secondo la sua "funzione creatrice di cultura" (Huizinga 2002); una cultura locale che – agli occhi dei colleghi statunitensi – è percepita come un regno di autenticità. Lo skateboard è dunque presentato da Tijuana non come 'gioco' – inteso come cornice finzionale regolata – ma come forma del 'giocare', uno strumento socio-poietico originale con cui esercitare delle libertà. Libertà che non

sono confinate a una ‘cornice di senso’ separata dal reale ma che anzi determinano tutti gli aspetti della vita ‘libera’ locale e del vicolo.

Lo skateboard è presentato come una metafora di vita – *pura vida, no un estilo de vida* – come diceva Oscar per spiegare l’esercizio di quelle “libertà primordiali” come “la libertà di circolare, di disobbedire e di creare o trasformare i rapporti sociali” (Graeber e Wengrow 2021: 452) che ha potuto praticare grazie allo skate. La prima libertà, nel contesto tijuanaense e messicano, va intesa in senso ‘interno’ come “libertà di allontanarsi dalla propria casa con la certezza di essere accolti e assistiti, se non addirittura apprezzati” (Ibid.: 546). È il caso della maggior parte dei giovani vivono o hanno vissuto nel vicolo (cfr. intervista a El Nasty, Cap. 5.4.1.) o di chi grazie allo skateboard ha potuto trascendere i confini del *pueblo* arrivando fino alla frontiera (cfr. Oscar nel Cap. 4.2.). Da essa derivano le seconde due, ovvero le libertà di scegliere a quali rapporti sociali piegare le proprie vite in forma autonoma e indipendente. Quando Ramón dice che lo skate serve *para andar de vagos*, si riferisce a queste esperienze comuni in misure diverse a tutti i membri della comunità. Tra i contenuti di questa possibile scelta, vi è anche lo sport, seppur esso non venga esibito di fronte agli interlocutori stranieri per non contaminare il senso della performance. Questa, in estrema sintesi, è la libertà che gli skaters del vicolo esibiscono ai vicini statunitensi dipingendo il proprio skateboarding come un ‘giocare’ inteso, di nuovo, come “modalità d’azione” (Hamayon 2016) e una libera scelta politico-culturale (Graeber e Wengrow 2021) in un contesto di marginalità.

A sua volta, questa stessa performance collettiva – di cui ormai gli skaters del vicolo sono professionisti – costituisce una cornice in cui inscenare un rapporto io-altro dove rappresentazioni, occultamenti, appropriazioni e rinvii sono in un certo senso ‘regolati’. Così descritto – a un livello superiore d’osservazione – la performance transfrontaliera dello skateboard sembrerebbe proprio un ‘gioco’, dove ognuna delle parti segue regole altrimenti inconsistenti nella (ma non svincolate dalla) propria vita quotidiana.

Storicamente sappiamo che “[i giochi] emigrano e si adattano con una rapidità e una facilità ugualmente sconcertanti. Ce ne sono pochi che siano rimasto a lungo proprietà esclusiva di una determinata area di diffusione” (Caillois 1981: 98). Questo, abbiamo visto, è vero anche per lo skateboard, ‘emigrato’ in Baja California subito

dopo l'inizio della sua diffusione statunitense (da fine anni Settanta). Gli skaters del vicolo, tentano di farsi portatori di quel 'gioco originario' performando una serie articolata e complessa di attitudini sociali, scelte di vita, pratiche ed estetiche. Per presentarsi come soggetti che *ancora* sanno fare dello skateboard un 'gioco puro', attingono a tutti i riferimenti 'originari' di questa cultura. Tra di essi – oltre a legami con la musica punk, i linguaggi delle gang californiane, la pratica del DIY – vi è anche un rimando costato all'essere skaters autentici in quanto 'eretici' al mondo, nel senso più letterale del termine. Sebastian Brant nella sua opera "Stultifera navis" [La nave dei folli] (1494) scriveva che "un gioco raramente non si accompagna con il peccato. Chiunque giochi non è amico di Dio, i giocatori sono tutti figli di Satana", così come nelle etnografie dei mondi indigeni attuali, il giocare ritorna sempre come qualcosa che "compiace gli spiriti, ma scontenta Dio" (Puett 2016: xvii). Dichiarazioni distanti per oggetto e luoghi ma che sorprendentemente trovano piccole corrispondenze con le performance identitarie intorno allo skateboarding inscenate nel vicolo. Dal nome originario del collettivo – "Satan's Crew" prima dell'attuale "Manos Sucias" – alle scritte sui muri del laboratorio "*soy amigo del diablo*" e alle grafiche delle tavole che richiamano demoni, messaggi anticlericali, lussuoriosi o osceni. Quando intervistai Ramón al primo piano del vicolo mi spiegò che

Cuando empezamos esto le dije a Schemo [disegnatore delle grafiche del vicolo] 'hay que hacer una marca donde la gente nos quiera comprar nuestras gráficas' [...] Y en verdad, si te fijas en nuestra gráfica son bien explícitas, güey. Y llegan señores, a que le compró una tabla a su niña y voltean y el diablo con una verga [pene] güey. Y además hechas a mano, como hacían hace tiempo por allá [in USA]. (Intervista, Tijuana, 21/09/2023).

La scelta di rappresentarsi attraverso motivi estetici osceni richiama di nuovo una tradizione nella cosiddetta *skateboard art* (l'arte figurativa fatta su tavole da skate) che risale agli anni Ottanta, lo stesso periodo fondativo di cui gli skaters del vicolo si ergono a custodi. L'esempio più famoso è quello passato alla storia come il 'Devil worship deck', una tavola disegnata dal designer Steve Rocco che per l'oscenità dei motivi (un bafometto con simboli satanici e scene di impiccagioni) fu bandita dal

mercato. Le estetiche ‘indecenti’ scelte dagli skaters del vicolo richiamano esplicitamente quella stagione ‘fondativa’ dello skateboard contrastando con una tendenza attuale al minimalismo, che vede nelle tavole delle tele per riprodurre motivi dai caratteri dolci e armonici (per una panoramica completa sulla storia estetica della *skateboard art* si veda Cliver 2004). Tale spunto grafico è solo uno dei tanti elementi che contribuiscono a creare la performance di radicalità e autenticità degli skaters tijuanensi, la stessa che affascina tanto i colleghi californiani.

Dal momento che questa identità è costruita intorno a un’imitazione di repertori e pratiche altrui è verosimile vedere questa scelta e la sua performance di fronte all’ ‘altro’ come parte del ‘gioco’, del fare “come se” si fosse l’altro (Hamayon 2016: 106), un processo mimetico ma asimmetrico rispetto *al otro lado*. Tutti i momenti di contatto tra skaters del vicolo e colleghi californiani sono volti a enfatizzare questa mimesi costruita sul patrimonio passato; tuttavia, ciò non significa che la ‘fiction’ creata in quei momenti specifici rimanga isolata o disgiunta dalla realtà quotidiana del vicolo. Con le parole di Alfred Gell “la finzione, messa in scena come vita reale, produce le storie su cui si fondano le relazioni reali e la società in generale” (1996). Allo stesso modo, Roberte Hamayon afferma che “giocare non è antinomia di fare, né lo esclude, ma forma un altro ‘fare’ [...] è considerato altrettanto probabile che il gioco curvi la realtà empirica: ci si aspetta che l’atto compiuto in un quadro fittizio creato dal giocatore produca un ‘effetto’ tale o tal altro aspetto della propria vita nel mondo reale” (2016: 68).

Sotto questa luce, la performance radicale, libera e giocosa che gli skaters tijuanensi mettono in scena utilizzando i repertori del passato californiano, costruisce una cornice di fiction – dunque un gioco – con concreti effetti sulla realtà e sulla definizione relazionale io-altro, identità-alterità. Osservare il comportamento culturale dei giovani del vicolo come un gioco *in sé* – oltre che come la performance di un giocare – riporta in primo piano la loro agentività e risuona con le parole di Renato Rosaldo quando dichiarava che “l’altro soggetto non è solo determinato o agito dalla sua cultura, ma ha anche la piena possibilità – a fronte di circostanze imprevedibili – di *giocare* un codice e un comportamento o un’emozione non prevedibile né prescrivibile” (2001: 15. Enfasi mia).

L’effetto concreto – come già ampiamente ripetuto – è in primis la conquista di risorse (materiali e simboliche), credibilità e quindi rispetto in rapporto con i vicini

del Nord. Tuttavia, ancora più importante è che un simile quadro finzionale produce “una diversa sfaccettatura della relazione di identità e alterità tra i giocatori, che definisce sempre il sé e l'altro” (Hamayon 2016:146). Situato nel rapporto alterità-identità questo ‘gioco’ di fiction contribuisce a ridiscutere momentaneamente la gerarchia tra detentori dell’essenza originale della cultura dello skateboard e semplici ‘discendenti’. Tutti i casi etnografici presentati nel paragrafo precedente possono essere completati quindi se situati in questo gioco di ‘fiction’. Sempre Caillois, nella sua teorizzazione culturale del gioco, pone al centro dei suoi quattro pilastri la “mimicry”, che consiste nel “diventare noi stessi un personaggio illusorio e comportarci di conseguenza [...] un soggetto gioca a credere, a farsi credere o a far credere agli altri di essere un altro” (1981: 36). Nel mio campo, la “mimicry” dello ‘skateboarder autentico’ – per estetiche, pratiche, spazi e modi giocosi di intendere la cultura – crea una cornice di gioco in cui “l’identità si costruisce attraverso l’esperienza dell’alterità”; il gioco mimetico, così, “crea uno spazio transizionale in cui può avvenire l’esperienza dell’altro e del sé, e questo spazio transizionale appartiene al campo dell’illusione” (Hamayon 2016: 146). Grazie alla costruzione di una simile cornice finzionale, nei momenti di contatto organizzati dagli skaters del vicolo essi possono temporaneamente costruire un sé attraverso l’assorbimento di tratti dell’alterità. Soprattutto, attraverso questo ‘gioco’ essi possono essere protagonisti dell’incontro transfrontaliero, invertendo momentaneamente le gerarchie economiche e culturali che normalmente li separano dagli statunitensi.

Delineando tale quadro complesso, sono partito considerando come gli skaters tijuanensi concepiscano i termini ‘gioco’ e dello ‘sport’ rispetto alla propria cultura. Ho poi osservato tali categorie vengano mobilitate tatticamente di fronte agli statunitensi: performando lo skateboard locale come un ‘giocare’ ma subito dopo accogliendo *anche* lo sport come strategia dell’arrangiarsi. Infine, ho tentato di restituire questo rapporto identitario (fatto di discorsi, pratiche ed estetiche) come a sua volta un ‘gioco’ mimetico. Una cornice di senso dove i tijuanensi possono momentaneamente invertire le gerarchie che normalmente vigono rispetto ai vicini californiani proprio attraverso l’assorbimento della loro cultura ‘originaria’.

Un percorso in cui interpretare il ‘gioco’ prima come categoria emica (insieme allo sport), poi come attitudine da performare all’esterno e infine come quadro di questa stessa performance identitaria di frontiera.

Da questo itinerario emergono due punti fondamentali. Nell’esperienza quotidiana dei giovani tijuanensi, sport e gioco non sono uno la pura degradazione istituzionale dell’altro, come sostenuto da una parte dell’antropologia dello sport contemporanea (Carter 2024). Non sono, quindi, delle categorie analitiche già date in cui i soggetti possono solo scegliere dove posizionarsi; sono risorse in mano agli stessi soggetti, mobilitate contestualmente secondo urgenze e interlocutori specifici. L’esempio degli skaters tijuanensi che dipingono la loro cultura come un ‘giocare’ – con plateali dichiarazioni antisportive, eretiche, proto-anarchiche – di fronte agli statunitensi per attrarre risorse da riciclare proprio nelle arene sportive formali è una prima dimostrazione. Allo stesso modo, questo non significa che lo skateboard ‘sportivo’ sia un campo monolitico e chiuso per gli skaters tijuanensi. Al contrario, essi coscientemente scelgono se e come stare negli spazi di istituzionalizzazione dello skateboard a seconda delle risorse che possono derivarvi. Il caso dei giovani del vicolo che con le scarpe dei californiani si presentano alla gara organizzata dal governo con fare canzonatorio, per prendersi un premio e usarlo per riprodurre la loro comunità ‘di gioco’ in parte lo conferma. Lo sport, per loro, è una delle molte arene da ‘saccheggiare’ per tirare avanti e riprodursi come comunità, al pari di tavole di contrabbando e oggetti di scarto dei *sobre ruedas*.

Dunque, lo sport e il giocare non sono affatto antinomici nelle vite di questi soggetti – come invece siamo talvolta portati a pensare come antropologi dello sport. Sono campi aperti e ‘a disposizione’ che gli stessi attori sfruttano e determinano in relazione a sé stessi e all’altro, sia per accedere a risorse che per creare dei momenti di ‘sospensione’ o ‘fiction’ dove i rapporti gerarchici con chi di solito detiene il potere nella cultura dello skateboard siano momentaneamente invertiti e, per una volta, gli skaters tijuanensi possano sentirsi ‘liberi’ registi di quella cultura.

In una sola parola, gioco e sport sono campi mobilitati per creare momenti e percorsi di libertà per i tijuanensi – nella curiosa dinamica per cui essi funzionano proprio a partire dall’esperienza di libertà che vendono ai californiani.

7.3. Fuggire in Messico dal 'sogno americano'. O costruire rampe, spazi sicuri e reddito attraverso lo skateboard in Baja California

Nei paragrafi precedenti – e in generale come sottotesto a tutto il lavoro – ho analizzato come l’offerta di ‘libertà’ che rappresenta il Messico per i vicini californiani sia un importante fattore di attrazione, utilizzato poi spesso come mezzo per creare giochi identitari, attrarre risorse e invertire momentaneamente le gerarchie di frontiera.

Tuttavia, l’attrazione che esercita la Baja California – ma soprattutto Tijuana – è quantomai ambigua ed evoca o “una dimensione altamente utopica” o una “altamente distopica” (Kun e Montezemolo 2012: 3) che si esprime in tutti i superlativi che ho riportato a più riprese nella tesi: la città *più* pericolosa del mondo, la *più* libera, la *più* inquinata, la *più* attraversata ecc. Mentre l’attrazione per la sregolatezza, l’eccesso e il libertinismo sono forti attrattive sul breve periodo, spesso su una scala temporale più dilatata i timori per i risvolti *noir* di questa stessa libertà – violenza, insicurezza, corruzione, povertà, raggiri – hanno la meglio sulle scelte degli statunitensi.

Tale tendenza spiega perché, anche nella cultura dello skateboard, i californiani più audaci si spingano oltre confine per gite giornaliere, raramente per qualche notte, mentre nessuno consideri mai veramente la possibilità di iniziare una nuova vita ‘libera’ a sud.

Tuttavia, esistono delle eccezioni a tale timore per la *leyenda negra* che ammantava Tijuana (Berumen 2011); eccezioni che di solito (a conferma di quanto detto) si trovano poco più a sud di Tijuana. Sul piano generale, il caso più esemplare è il turismo residenziale di statunitensi pensionati in Baja California, fenomeno che negli ultimi decenni ha portato alla nascita di intere aree urbane sulla costa a uso e consumo di anziani del nord, spesso nella forma di *gated communities* (Osorio Garcia e Bringas Rabago 2022). Qui emerge un primo asse su cui relativizzare l’approccio statunitense alla Baja California: l’età. Uno sguardo alla cultura dello skateboard sottolinea però un ulteriore tratto che si aggiunge al quadro generale sopra-descritto: il genere.

In Baja California – precisamente nella porzione compresa tra Tijuana ed Ensenada – tra il 2020 e il 2021 sono nati diversi gruppi femminili di skateboarders che hanno iniziato progetti di autocostruzione di rampe e di ‘spazi sicuri’ per fare

skate tra ragazze e soggetti non binari⁵⁸. Alcune delle rappresentanti di questi movimenti sono originarie del luogo, altre sono invece donne in età più avanzata trasferitesi in Baja California dagli Stati Uniti. In ogni caso, questi luoghi mantengono o costruiscono legami molto forti con la California.

In questo paragrafo dialogo con due casi specifici. Il progetto *D.I.Y. Skate Pool Ensenada* lanciato da Ana, una giovane skater locale in un luogo remoto all'interno della zona di Ensenada (100 km a sud di Tijuana), e il progetto *Baja Surf and Skate* lanciato da due skater di San Diego nell'altrettanto remota *La Misión* (60 km a sud di Tijuana).

In entrambi i casi si tratta di luoghi ibridi. Entrambi sono spazi isolati dai centri urbani locali – il primo non è raggiungibile con nessun mezzo pubblico, il secondo solo combinando 3/4 *combis* da Tijuana e affrontando un lungo pezzo di campagna desertica a piedi – dove donne skateboarders hanno deciso di acquistare una porzione di terra e costruirvi con le proprie mani le strutture per fare skate e catalizzare una comunità di appassionate. Entrambi sono luoghi non solo di svago, ma anche di lucro, offerti in affitto in un crescente mercato turistico del skateboard e del surf.

Invero, un mercato turistico costruito intorno a queste culture non è una novità in Baja California. Nel caso del surf, lungo tutto l'asse costiero Rosarito-San Quintín da decenni esistono strutture turistiche volte a ospitare i molti californiani in fuga verso l'esotica Baja California, ma intimoriti dalle famigerate aree urbane come Tijuana. A partire dal surf, anche lo skateboard ha cominciato a trovare cittadinanza in questi luoghi. L'esempio più famoso è l'ostello *Cuatro Casas* (fondato a fine anni Ottanta), affacciato su una scogliera nella remota costa di San Quintín che, oltre a essere esposto alle onde migliori dello stato, ospita anche una *bowl* (o *pool*)⁵⁹ da skateboard progettata dal leggendario skater californiano Tony Alva. Tuttavia, caratteristica di questi luoghi è anche una chiusura piuttosto serrata agli skaters locali che spesso tentano incursioni per provare quelle enormi strutture 'californiane' (inesistenti in Messico) senza pernottare e pagare il prezzo corrispondente

⁵⁸ Così si presentano, per esempio, online. Si veda il sito di Baja Surf and Skate: <https://bajasurfskate.com/about-us/>

⁵⁹ 'bowl' o 'pool' sono termini tecnici per indicare skatepark che richiamano le forme delle 'classiche' piscine svuotate californiane degli anni Settanta. La bowl dell'ostello Cuatro Casas è particolare tanto da essere diventata un luogo di visita semi-rituale anche da parte di skaters californiani (spesso anche surfers). La struttura è stata progettata, come detto da Tony Alva, pioniere dello skateboard californiano degli anni Settanta e il suo *coping* (il bordo superiore che cinge i lati inclinati) proviene dal set del film-culto 'Lords of Dogtown' (Hardwicke 2005) che romanza la storia della storica crew di skaters Z-Boys a Venice Beach, di cui Tony Alva era lo skater di punta.

(economico per gli statunitensi ma proibitivo per i locali). Luoghi come Cuatro Casas, al pari di altri con le stesse finalità, sopravvivono quindi di un turismo di nicchia creando però spesso una frattura tra piccoli ‘angoli di paradiso’ per stranieri con strutture professionali e desideri dei giovani skaters locali.

I luoghi di cui parlo, dunque, condensano al loro interno discorsi di genere, un’etica dell’autocostruzione (materiale e simbolica), progetti imprenditoriali di autonomia economica e una generale ‘ricerca di libertà’ secondo prospettive biografiche e di cittadinanza differenti.

La prima volta che ebbi modo di vedere dal vivo la bowl costruita da Ana per il progetto *DIY Skate Pool Ensenada* era durante un evento di skate appena arrivato a Tijuana a ottobre 2022. Alcuni ragazzi del vicolo mi tennero un posto sul cassone del pick-up con cui da Tijuana si sarebbero recati da Ana, amica di lunga data cresciuta tra Tijuana ed Ensenada.

L’area acquistata da Ana è poco più grande di un giardino privato, in cui però ha sapientemente fatto entrare la famosa bowl, altre piccole strutture da skateboard, un vecchio van e una casetta in legno autocostruita che oggi affitta ai turisti statunitensi. In quell’occasione Ramón (ci stavamo ancora conoscendo) mi racconta che la scena dello skateboard in Baja California ha sempre vissuto di alti e bassi, ma se adesso stava attraversando un buon periodo era anche grazie a questa scena di ragazze che è riuscita ad attrarre skaters *del otro lado*. Mi porta quel caso come esempio di pratica virtuosa di lotta femminile, qualcosa di “*pratico, que le haga paro* [che faccia un favore] *a la escena, nada de ruidoso, de político...*”.

Tra le numerose auto di skaters statunitensi venuti per l’evento, Ricardo di Manos Sucias dice di conoscere solo le ragazze perché erano già venute durante i lavori di costruzione. Si tratta per la maggior parte di statunitensi coinvolte nei progetti di skateboard ed empowerment di genere che stanno proliferando in Europa e negli Stati Uniti, attirando capitali economici e grande attenzione anche in letteratura (Willing e Pappalardo 2023). Quel giorno, gli e le skaters statunitensi portarono con loro una grande quantità di premi per la competizione – motivo per cui molti giovani di Tijuana erano venuti, tornando a casa con più di una tavola *internnacional* a testa. Di converso però, al loro arrivo tutti i locali – Ricardo compreso – smisero subito di fare skate, inibiti dalle alte capacità dei professionisti.

Ebbi altre occasioni di incontrare Ana nei mesi successivi quando veniva a Tijuana, ma solo sul finire del lavoro sul campo passai qualche notte alla sua bowl per intervistarla e per poi continuare insieme una discesa attraverso gli altri luoghi citati di ‘turismo dello skateboard’ sparsi sulla costa. Nel giro di un anno le bowl erano diventate due, le strutture da skateboard aumentate così come gli spazi dove pernottare. Inoltre, dopo un po’ d’indugi, aveva deciso di cedere alle richieste della piattaforma ‘SkateBnb’, azienda statunitense di affitti brevi per appassionati che possono trovare nella stessa proprietà una comoda sistemazione e le strutture per fare skateboard in luoghi esotici. Lo skater-imprenditore a capo della piattaforma ha pubblicato online l’umile casa autocostruita al prezzo di 100USD a notte, un ingresso notevole per Ana anche se, mi racconta, si era ripromessa di non mettere mai in affitto il suo ‘angolo di paradiso’.

Yo nunca quise hacer algo publico aquí, nomás compré la van antes del COVID para mi trabajo [Ana cuce grembiuli personalizzati per imprese turistiche e di ristorazione della Baja California], para que fuera mi cubículo de trabajo. Y ya, pasó todo el pinche desmadre del COVID, y todo el trabajo se fue. Así que pedí ayuda a mis padres para comprar el terreno, la verdad salió bien barato al ser que es tierra de ejido y mi papa está metido en eso. Y pues, poquito a poco empecé a construir cosillas. Yo nunca quise hacer un Airbnb, nomás un lugar para darle [fare skate] con los amigos, con la banda. [...] Las amigas [si riferisce alle ragazze statunitensi dell’altro progetto *Baja Surf and Skate*] me avisaron que ‘no te juntes con esos de Skate Bnb, no son buen pedo, mejor puro Airbnb’ como hacen ellas... pero, ya sabes, es diferente para mí: yo no tengo jale [lavoro], ocupo feria para lo más básico, para comida, gasolina, para otros trabajos aquí, la comida de los perros [Ana vive sola nel terreno in compagnia di due cani], mientras ellas [*Baja Surf and Skate*], pues ellas ganan en dólares, todavía tienen todo al otro lado [alludendo al welfare statunitense], es diferente para ellas, espero que no se aguiten [che non si offendano]” (Intervista, Ensenada, 04/10/2023)

Ana ha goduto in infanzia e adolescenza di una *visa* per recarsi *al otro lado* che, complice il supporto economico di amici di famiglia statunitensi, le ha permesso di viaggiare fino addirittura alle Hawaii. Tuttavia, circa sei anni prima della nostra intervista, durante un passaggio della frontiera via terra, è stata fermata dai controlli

doganali e – senza tutt’ora comprenderne la ragione a sua detta – le è stato ritirato il visto⁶⁰.

Mira, la verdad odio cuando me quitaron la visa y pues me deportaron de ahí mismo [...] No hice nada malo, pero no sabía nada de inglés. Firmé algo que no sabía ni que decía, Pusieron ellos lo que quisieron y pues en ese momento no me importó porque, o sea, yo nada más quería volver, como no me importó, como que ¿Qué tengo que hacer para que me dejes ir? Era medianoche. Me soltaron ahí a las 05:00. Me quitan la visa y este me dicen que puedo volver a hacer el trámite. Nunca lo hice hasta que. Pues vienen de allá [skaters statunitensi che nel frattempo aveva conosciuto costruendo le sue strutture a Ensenada] y me dicen ‘¡saque la visa!’. Me pagaron la visa. Un amigo me dijo toma, me dio un sobre ‘este dinero para tu visa’, yo no se lo pedí, él solo me lo dio. Hice el trámite. Pero cuando hice el trámite estaba todavía esto del COVID. Tardé un año. Esperé un año y medio por esa cita. Y no me marcaron, yo creo porque de hecho tengo una hoja donde dice que ya no soy bienvenida. Me pasaron un contacto de unos asesores. Platicando con ellos, pues lo único que tengo que ver es ir bien preparada [all’intervista per il visto], no iba preparada con el inglés y los papeles, por eso que ahorita le echo ganas a esto del inglés.” (Intervista, Ensenada, 04/10/2023)

In verità però, Ana non sembra affatto contrariata dallo stato di immobilità in Messico degli ultimi anni, tanto che alla fine della conversazione aggiunge

Pues claro, mejor si la tuviera [il visto]. Pero, al chile [sinceramente], no habría conocido toda la gente del otro lado que vino. Así que tengo más conexiones con el otro lado que ir al otro lado, ¿qué loco no? Y dije, porque volverme loca si ellos mismo bajan aquí, en mi terreno [...] Es que el sueño americano dura poquito. En cuanto uno se da cuenta de cómo funciona.

⁶⁰ Per approssimazione statistica, senza sapere se questo sia il caso di Ana, i visti per gli Stati Uniti vengono ritirati ai cittadini messicani di fronte al sospetto che questi stiano conducendo qualche tipo di attività a fine di lucro negli USA. Tuttavia, il sospetto non è sempre comprovabile con solide basi mentre la discrezionalità dei controllori doganali è talmente ampia da lasciar loro la libertà, sul momento, di decidere sul ritiro. Durante il lavoro sul campo ho avuto modo di ascoltare molti racconti di giovani tijuaneesi a cui era stato ritirato il visto in virtù di un messaggio su Whatsapp in cui si poteva alludere a un’attività lavorativa in USA – talvolta ammessa dagli stessi interessati, talvolta del tutto infondata. In questi casi – nonostante il lessico di Ana – non si parla letteralmente di ‘deportazione’, tant’è che è concessa la possibilità di ricominciare subito dopo il ritiro il draconiano processo di richiesta di un nuovo visto.

Quando ci confrontiamo su tutti i ‘lati oscuri’ della vita *al otro lado* Ana sottolinea le difficoltà di sopravvivenza economica così come la maggior concorrenza tra progetti intorno allo skateboard, anche tra donne. Tali condizioni, avrebbero reso impensabile negli USA il successo che invece sta riscuotendo a Ensenada grazie anche al fascino esotico che quella terra esercita per i vicini colleghi skaters. Quindi, facendo di necessità virtù, meglio rimanere sereni in Baja California e fare di quest’attrazione sia una fonte di reddito che un vettore di innalzamento del proprio capitale subculturale (Thornton 1995) nella scena transfrontaliera dello skateboard.

Come nel caso del vicolo ma specificamente all’auto-costruzione di strutture da skateboard, proprio la rudimentalità del contesto e delle tecniche edili locali hanno attratto i primi statunitensi aprendo un cantiere di convivenza e mutuo-apprendimento all’insegna del *fare* insieme. Per la prima bowl, Ana e compagni scavarono a mano la profonda e ampia conca, così come mischiarono e gettarono sempre a mano il cemento di tutta la struttura, un’impresa a dir poco titanica che costò settimane e settimane di lavoro. Di fronte a tale veracità – sinonimo per gli statunitensi di una dedizione disinteressata alla sola causa dello skateboard – la voce cominciò a circolare e con essa anche i primi ‘professionisti del DIY’ *del otro lado*:

Es cuando empezó a venir el Scotty, el jefe de esos Yankees. Aprendí a usar muchas herramientas por él y muchas cosas nuevas por él. [...] Creo que tienen un negocio de concreto también. Y es un buen *finisher* [termine tecnico per gli addetti alla lisciatura finale del cemento] también. [...] Ellos nos enseñaron muchas cosas del concreto. También me regalaron muchas herramientas. Como esas de madera. Eso es lo que usan antes. Eso se usa antes del *finish*. Esas van primero [mentre mi mostra i vari strumenti che utilizza].

Intorno al progetto di autocostruzione di Ana si sono ben presto catalizzate le attenzioni di marche e skaters professionisti statunitensi – gli stessi che incontrai la prima volta alla sua bowl. Già a maggio 2022, la marca di skate OJ Wheels pubblicò un video in cui due dei suoi atleti si lanciavano in un tour a sud-del-confine alla ricerca di questi luoghi appena nati di skate DIY. Il video – dallo stereotipico titolo “Tequila Sunrise”⁶¹ – alterna narrazioni sulle differenze architettoniche a sud del

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=T5XK6DKEu6k>

confine, commenti su iconici vecchi skaters bajacaliforniani, bevute di tequila collettive, donazioni di materiale per fare skate a giovani locali e stupore per la generosità regionale. Il tutto accompagnato da musiche di cumbia⁶² – non messicana, ma evocative dello stile esotico latino-americano ricercato – e sul finale dalla canzone *Down in Mexico* dei The Coasters⁶³ che curiosamente narra proprio del ‘classico’ senso di estraniamento e stupore di chi varca il confine verso sud.

Riconoscimenti del genere – molto importanti tra i membri della scena – hanno a poco a poco creato le condizioni per la fortuna attuale della bowl di Ana e del reddito che riesce a ricavarne. Nonostante, infatti, esistano delle frizioni tra il suo piccolo spazio privato per lo skateboarding e alcuni/e skaters locali di Ensenada, niente del genere si è mai manifestato con i colleghi e le colleghe statunitensi in frequente visita. Ana ha fin dall’inizio posto l’enfasi sulla costruzione non solo di uno spazio per fare skate, ma anche che fosse ‘sicuro’ per *las chicas* che vogliono cimentarsi nella pratica fuori dalla performatività agonistica maschile che spesso si ritrova negli skatepark pubblici.

Nella pratica però, il progetto dopo un primo avvio ha generato tensioni con altri gruppi di ragazze che si sono organizzate secondo gli stessi scopi negli spazi pubblici dello skateboard Ensenadiense. Ana ha sempre preferito sorvolare sui dettagli di queste frizioni traducendole come invidie fisiologiche della ‘gente di qua’, soprattutto della componente femminile a sua detta⁶⁴. Ma, anche in questo caso, il fatto sembra non preoccuparla perché invece dal *otro lado* le manifestazioni di sostegno morale ed economico non mancano.

Se *las chicas* locali sono diffidenti verso Ana, *Las ChicAZ* statunitensi – nome di un collettivo femminile di skaters tra Arizona e California che viene spesso a trovarla – sono invece entusiaste dell’impresa di Ana. Quest’ultima realtà associativa si impegna nell’organizzazione di eventi per raccogliere fondi a favore di centri per i diritti delle donne e delle comunità LGBTQIA+, accede a fondi pubblici per creare momenti e spazi di svago con focus sulla partecipazione femminile in USA, infine

⁶² Genere di musica folklorica diffuso in tutta l’America Latina con grande presa anche negli Stati Uniti, per una panoramica sul fenomeno musicale e la sua diffusione transnazionale si veda Fernández L’Hoeste e Vila 2013.

⁶³ La canzone ricrea un paesaggio al limite tra il fiabesco e il grottesco durante una visita accidentale in un *honky.tonk* [bettola, taverna] a Mexicali dove *the boss is a cat named Joe* che *wears a red bandana, plays a blues pianna* [piano], dove l’avventura del protagonista finisce tra le braccia di un’avvenente quanto misteriosa *señorita* locale.

⁶⁴ Con lo stesso lessico con cui si descrivevano i giovani skaters tijuanensi (*argüenderas, chismosas* etc.) contro invece le virtù comunitarie dei vicini statunitensi.

sostiene realtà e progetti femminili intorno allo skateboard. Las ChicAZ è quindi uno dei molti esempi di quei movimenti che si possono far rientrare nel neonato campo della ‘skate advocacy’ che negli Stati Uniti lavora quotidianamente per connettere skateboard, comunità locali ed *empowerment* delle minoranze (etniche o di genere) attraverso progetto che passano dall’associazionismo all’impegno con enti governativi e università. Dall’attenzione che gruppi del genere rivolgono alla Baja (esemplificati dai loro stessi report online⁶⁵) derivano le risorse economiche e sociali di cui possono godere progetti come quello di Ana. Queste basi oggi le permettono di tentare di nuovo la richiesta di visto (finanziata dagli statunitensi), o di potersi mantenere nelle sue scelte di vita autonoma. Non è infatti comune in Messico che una giovane donna sola acquisti, viva in, e gestisca un pezzo di terra per fare skateboard nel bel mezzo di un *ejido*⁶⁶ isolato.

Quando Ana racconta la sua storia di vita insiste sempre sull’apprendistato allo skateboard da cui è passata sin dai 14 anni grazie alle frequentazioni di skaters maschi di Ensenada. La sua visione di un progetto di *empowerment* di genere attraverso lo skateboard non viene raccontato tanto come la costruzione di un luogo ‘sicuro’ e dedicato all’attività femminile di fronte a un panorama in cui gli uomini tutt’ora dominano lo skateboard. Questo, semmai, è più vicino alle posizioni dei gruppi (come Las ChicAZ) che dagli USA sostengono progetti come quello di Ana. Lei avvalora l’eredità dal suo passato di unica donna tra skaters uomini e – parlando di relazioni sociali – si dichiara molto più vicina al modo di fare maschile dei suoi colleghi skaters piuttosto che a quello delle conterrane donne, descritte con criticità.

Durante l’intervista, l’aspetto che collega genere e skateboard su cui insiste Ana – confermato dalle relazioni che intesse intorno al suo spazio – è una possibilità di indipendenza economica e sociale come donna a partire da questa attività di svago collettiva. Se storicamente vivere di skateboard è sempre stato complesso – a maggior ragione a sud della frontiera e a maggior ragione come donna – Ana condensa tutte

⁶⁵ Si veda il resoconto ‘Las ChicAZ do Baja’ del viaggio a sud del confine:

http://everythingskateboarding.com/expeditions-las-chicaz-do-baja-by-natalie-krishna-das/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaaHYXneJ0EWrwITK-a8QotQBgQzLgHh_ycR3Albh5736LTftOM6gmyG1D4_aem_DwXNQ5FkVaY7uqRUfcW59Q

(ultima consultazione 07/10/2024)

⁶⁶ L’*ejido* è una forma di amministrazione delle terre tipica messicana. Nata come strumento postrivoluzionario per dare compimento alla lotta per la redistribuzione delle terre. Oggi questo modello di proprietà collettiva sopravvive, seppur spesso al centro di critiche per la trasmissione nepotistica e per la creazione di cluster di proprietari. Per una precisa rassegna della storia dell’*ejido* in Messico si veda Kourí 2015.

queste condizioni difficili. Il suo sforzo consiste nel tentare una simile strada d'emancipazione 'alternativa' che prenda le distanze tanto dalle carriere femminili tradizionali messicane quanto dall'effimero 'sogno americano'. Se, secondo lei, negli Stati Uniti le possibilità per una donna di 'vivere di skateboard' sono maggiori, le condizioni legali, culturali ed economiche sono spesso proibitive per una donna che viene dal Sud. Di fronte a tale consapevolezza e all'immobilità imposta dal confine, Ana ha sapientemente pensato di tentare lo stesso progetto in un luogo dove le condizioni burocratiche ed economiche sono più favorevoli, a scapito invece di quelle sociali: il Messico.

La scommessa di Ana è stata quindi di combinare gli aspetti positivi dei due contesti per costruire il proprio 'sogno americano' in Messico, contando con il sostegno degli statunitensi stessi. Come ripete, 'se avessi avuto il visto non avrei mai conosciuto tutte queste amiche *del otro lado*'. Tutte le successive risorse su cui oggi Ana può contare per sopravvivere – SkateBnb, strumenti da costruzione, sovvenzioni economiche, premi in materiale da skateboard per fare eventi di raccolta fondi – provengono da Nord.

Se si dovesse parlare di 'spazio sicuro' da una prospettiva di genere rispetto al progetto *DIY Skate Pool Ensenada*, sembrerebbe più verosimile declinarlo secondo una prospettiva di sicurezza economica per la sua gestrice piuttosto che nell'accezione comune in cui 'safe' si riferisce alla cura di uno spazio costruito intorno alle esigenze e alle sensibilità di un pubblico femminile (talvolta aperto solo alle frequentazioni femminili). La sicurezza che ha inseguito Ana, nei suoi discorsi, sembra più quella economica di una giovane donna che in Messico cerca di rendersi indipendente autocostruendo il proprio spazio di divertimento. Due attività – divertimento (skateboard) e autocostruzione (DIY) – tradizionalmente pensate al maschile. L'enfasi sulla costruzione di uno spazio 'sicuro' nel senso classico e collettivo del termine emerge invece. Il Messico offre maggiori margini di 'libertà' economica e burocratica rispetto ai progetti e ai desideri di vita indipendente di Ana, ma è molto limitante in quanto a riconoscimento sociale di queste stesse scelte di vita. Tale riconoscimento Ana lo ricava però altrove, portando in Messico (fisicamente o simbolicamente) le realtà e i soggetti necessari per legittimarla, senza tentare le rocambolesche – e spesso fallimentari – vie verso *el otro lado*. Da tale assemblaggio tra possibilità burocratiche messicane e risorse socioeconomiche

statunitensi, Ana riesce a costruire un progetto personale di sicurezza e indipendenza attraverso lo skateboard, con cui vivere ‘liberamente’ come donna e come skater.

Per completare un quadro descrittivo e comparativo di queste forme di turismo e discorsi di genere intorno allo skateboard è necessario considerare l’altro esempio, poco distante dalla bowl di Ana: *Baja Surf and Skate*. Anche in questo caso, mi limito a offrire degli spunti etnografici per comparare i due casi e aprire degli spunti di riflessioni che, tuttavia, per la sovrapposizione dei piani teorici che evocano, meriterebbero un’indagine dedicata e più prolungata.

Il progetto *Baja Surf and Skate* nasce, come nel caso precedente, all’indomani della pandemia C-19 quando le due fondatrici californiane decidono di acquistare un terreno con annessa una grande abitazione a La Misión, un *pueblo* poco distante dalla costa, circa sessanta chilometri a sud di Tijuana con una popolazione di meno di mille abitanti, stando al censimento del 2010.

Entrambe le proprietarie, nonché compagne di vita, hanno rispettivamente poco più e poco meno di cinquant’anni e lavorano da diciotto anni come organizzatrici di eventi sportivi di roller derby⁶⁷ negli USA. Tuttavia, con l’arrivo della pandemia, anche le competizioni vennero sospese, la vita in California era economicamente insostenibile senza un reddito e, considerando che a loro detta *qualified middle age women don’t get hired in the United States* (Intervista, Puerto Nuevo, 03/09/2023), decisero per una virata nei propri piani di vita anticipando il progetto che già avevano in mente per la pensione. Ma le ragioni del trasloco non erano solo economiche. *There’s a reason*, aggiungono subito dopo, *it’s because we got Trump*. Di fronte alla possibilità di una disoccupazione prolungata, delle proibitive svolte economiche della California (*We were afraid to get hurt and not be able to go to the hospital [...] price of living is increased 50% in the last five years*) e delle posizioni liberticide dell’amministrazione Trump verso le persone non-binarie, la scelta migliore fu una ‘fuga’ a sud. Tuttavia, per impegni di cura parentale entrambe hanno mantenuto la loro residenza a San Diego, dove tornano quasi ogni settimana. Proprio la vicinanza con la California e la possibilità di condurre una vita transfrontaliera ha orientato la

⁶⁷ Sport di squadra di contatto su pattini a rotelle in cui due squadre si sfidano in una pista ellittica secondo velocità, tecnica e strategia di squadra. Tale sport, negli ultimi anni, ha riscosso grande successo nel pubblico femminile portando alla nascita di numerose squadre e competizioni sia federate che dal basso.

scelta (come nel caso delle *maquiladoras* nell'ottica dei manager, Cap. 4.1): “*You know, we thought long and hard about Hawaii, but it's not accessible, and we realized with Covid that you can end up stuck in the island with no chance to come back. Our parents are still around, and so we want to be able to get to them*”. La ricerca di una libertà economica e politica che non imponesse di rinunciare alle relazioni affettive rimane il sottotesto di tutti gli scambi intrattenuti con le ragazze de La Misión.

Visitai Baja Surf and Skate tre volte, passandoci lunghi pomeriggi in compagnia di altri skaters locali, il tempo necessario per conoscere le proprietarie, spiegargli della ricerca e chiedere se potessi tornare per spendere qualche giorno con loro da solo e fare un'intervista più strutturata. Accettarono. Così un giorno mi recai in *combi* a La Misión (circa tre ore da Tijuana). Arrivato all'ultima fermata prima del lungo pezzo in salita da affrontare a piedi mi fermai a un Oxxo da cui si intravedeva la grande casa blu sede di Baja Surf and Skate. Un giovane ragazzino – sette anni, Edud – appena uscito da scuola aspettava la madre che chiacchierava con altre adulte; nella noia mi si avvicina attratto dal mio skateboard. Mi racconta che ne aveva visti altri a Rosarito quando la madre ce lo portava il fine settimana, o più spesso su internet. Prende lo skateboard e improvvisa qualche spinta sul minuscolo marciapiede fuori dall'Oxxo, confessa che avrebbe sempre voluto provare, ma che né le finanze di sua madre né le strade del *pueblo* lo permettono. Tuttavia, aggiunge, la speranza rimane, dal momento che ogni volta che parla al telefono con suo padre (emigrato illegalmente *al otro lado* tre anni orsono) gli promette che quando tornerà gli porterà uno skateboard proprio come quelli visti su You Tube. Domando infine se sapesse che lì, a solo un paio di chilometri, ci fosse proprio un luogo che per strutture e attrezzature avrebbe potuto esaudire il suo desiderio, ma non ne era al corrente, come del resto quasi chiunque a La Misión.

Dopo due giorni trascorsi a Baja Surf and Skate aiutando nei lavori di manutenzione del luogo, una sera scendiamo verso Puerto Nuevo (una delle piccole località distribuite sulla costa) per accompagnare la programmata intervista con qualcosa da bere. Il luogo è frequentato esclusivamente da statunitensi, la maggior parte di seconda o terza età. I gestori messicani parlano un'inglese impeccabile, interrotto solo per un istante da una venditrice ambulante di finto artigianato locale con la piccola figlia con sé, ignorata da tutti i presenti. Le pareti sono tappezzate di

maglie e oggetti di famose squadre di baseball e football americano, a cui fa da accompagnamento la partita proiettata alla TV. I menù (anch'essi in inglese) offrono i classici piatti di *mariscos* [frutti di mare] tanto apprezzati turisti residenti statunitensi, a cui si affianca una lunghissima lista di cocktail classici della stessa "fast culture" (McCracken 1988) messicana (*margaritas* e altri nomi mai sentiti prima, tutti a base di tequila) che le ragazze apprezzano molto.

Mi raccontano che è stato grazie alle persone che hanno incontrato in Baja al loro arrivo se oggi possono contare con due invidiabili *bowls*, la prima auto-costruita, la seconda appaltata a una ditta professionale statunitense: *We wanted something big, because we like big stuff, okay? And there's nothing big in Mexico...* Così, appena trasferite si misero in contatto con Ana, le spiegarono il desiderio di costruire una bowl, e nel giro di pochissimi giorni arrivarono a casa loro lei e tutti gli skaters del vicolo pronti a collaborare gratuitamente al progetto. Andò avanti così ogni weekend per circa tre mesi.

It was our first time skating and building a DIY [...] It's just different in America, it costs way more in dollars than here, everyone is worried about liability; so, they don't want on their property, always ready to sue if you get hurt in their property. Whereas in Mexico you can do anything anywhere, but nobody has any money. And more important, you can't get the things here, like the guys that are building the new bowl right now, they're like 'I need 100 metal bars', and we're like 'yeah, they don't have', and they're like 'what do you mean they don't have them?', well they simply don't... [...] DIY, it's shocking here how folks have the right shit even when everything goes wrong or they don't have right materials... And, over time you realize that's crazy: that when something goes wrong, instead of doing the sensible thing, it's way harder to figure out when you have the means. Like days ago, with those guys building our bowl... they're hosting skateparks all over the world, but in confronting hardship they suck, you see it when something goes wrong. (Intervista, Puerto Nuevo, 03/09/2023).

In questo estratto di intervista, le ragazze de La Misión ripercorrono rispettivamente due momenti della loro esperienza di costruzione di strutture da skateboard in Messico. All'inizio considerano in generale l'agibilità di fare autocostruzione in Baja California rispetto agli USA, dopo di che passano a una

comparazione tra la prima *bowl* auto-costruita nel loro terreno con l'aiuto degli skaters del vicolo, e la seconda in corso di costruzione al tempo del nostro incontro, appaltata a una ditta di navigati skaters statunitensi. La differenza tra i due casi è espressa commentando il diverso tipo di lavoro dietro rispettivamente il primo e il secondo progetto. Mentre elogiano le capacità dell'arrangiarsi locale, il fare con quel che si ha che hanno trovato in Baja e con cui è stata costruita la prima bowl DIY, criticano invece l'atteggiamento esigente e non adattivo dei professionisti statunitensi che in quel momento stavano costruendo la seconda struttura.

Gli Stati Uniti – nella cultura dello skateboard come altre subculturale (Butz 2012; Bennet e Guerra 2019) – sono considerati la patria dell'etica e della pratica del Do-It-Yourself. Tuttavia, se queste pratiche sono fiorite negli anni Settanta/Ottanta tra le subculture musicali e artistiche angloamericane, sembra che gli sviluppi socioeconomici di quelle stesse regioni le abbiano rese sempre più difficili da praticare oggi. Le ragazze lamentano proprio questo quando criticano la rigidità delle condizioni economiche e legali statunitensi sull'autocostruzione. Inoltre, proprio l'istituzionalizzazione del DIY negli stessi ambiti subculturali sembra, secondo le parole delle ragazze, averne immobilizzato la creatività originaria. I professionisti impiegati per la costruzione del secondo progetto vengono infatti da quel mondo, ma sembrano aver perso ogni competenza e visione propria del DIY.

A queste standardizzazioni, esse raccontano di aver trovato un'alternativa in Baja California, a contatto con gli skaters locali. Infatti – oltre a prezzi e proprietà privata come ostacoli generali – è proprio nel *fare* di una pratica 'di fortuna' o 'd'improvvisazione' che le ragazze hanno scoperto qualcosa di nuovo in Messico.

L'etica del DIY professa un 'fare con quel che si ha' che spazia dalla produzione di audiocassette (Duester 2025) ad abiti (Luvaas 2019) fino ad appunto rampe di cemento (Critchley 2023). Le sue pratiche del fare evocano un uso 'situazionista' – volontario o per necessità – di materiali e repertori estrapolati da altri contesti d'uso e consumo. Tuttavia, le ragazze de La Misión lamentano proprio tale perdita d'improvvisazione. In un parallelo tra il primo e il secondo progetto realizzati, le ragazze vedono una tendenza che si potrebbe dire opposta: dove gli skaters locali risolvevano problemi con mezzi di fortuna, gli esperti statunitensi creavano incidenti usando strumenti professionali. Infatti, tutti gli e le skaters locali con cui ho avuto modo di confrontarmi, enfatizzavano il fatto che la prima bowl che hanno contribuito

a costruire a Baja Surf and Skate non seguisse alcun progetto. Il piano di lavoro veniva deciso giorno per giorno, negoziando le idee e gli stili di skateboard di ognuno. Si costruivano porzioni di rampe che non combaciavano con le precedenti e che imponevano di stravolgere i progetti stabiliti a voce; tutto era misurato sulle forme accidentata del terreno, abbracciando rocce e alberi circostanti invece di eradicarli.

A Baja Surf and Skate, le fondatrici californiane hanno quindi ritrovato negli e nelle skaters locali una ‘vera’ essenza pratica del DIY. In particolare, essa è emersa dai locali che sono corsi a partecipare al progetto nella veste di *bricoleurs*: “qualcuno che ancora lavora con le sue mani e usa mezzi indiretti condivisi con quelli dell’artigiano [...] [qualcuno] che deve usare quel repertorio, qualsiasi sia il compito contingente, perché non ha altro a sua disposizione” (Levi-Strauss 1966: 16-17). Tornando per un istante a quanto detto nel capitolo 5 sulla comparazione tra DIY statunitense e auto-costruzione *per necessità* messicana, Tachis ricordava che “*aquí [a Tijuana] siempre se solió hacer así, yo crecí patinando puras rampas de aluminio y madera bien puteadas [danneggiate] en mi colonia. Yo y mis compas las hacíamos, antes que se llamara DIY*”. Una banale frase scambiata in un viaggio in pickup che però è rappresentativa anche per il caso di *Baja Surf and Skate*: se il DIY statunitense – la cianografia per tutte le altre forme di auto-produzione subculturale che rientrano sotto questo nome – ha perso di creatività e inventiva, le ragazze di Baja Surf and Skate hanno recuperato queste stesse tecniche *insieme* alla guida dai locali. Ciò ha aperto un processo di muto-apprendimento, convivialità e scambio culturale tramite il *fare*, il produrre insieme; una prospettiva di recente indagine in sociologia e antropologia (Sennett 2012), discipline che tradizionalmente si sono interessate alla costruzione di convivialità dando priorità al consumo (di cibo, esperienze, spazi, droghe ecc.).

Da una parte gli skaters del vicolo che parteciparono – e tutt’ora partecipano – ai lavori di *Baja Surf and Skate* dichiarano di aver appreso molto: durante la costruzione della seconda bowl da parte dei professionisti statunitensi, molti di loro (anche se non gli era permesso partecipare) andavano fino a La Misión per osservare e imparare ‘come si fa’ con tecniche e strumenti *gabachos*.

Dall’altra, le ragazze committenti hanno imparato che proprio la maggior parte di quelle stesse tecniche e strumenti importati fossero spesso superflui, facendo di

questa consapevolezza una bandiera. Dopo l'apprendistato con i giovani skaters locali, le magliette che Baja Surf and Skate stampò per promuovere il suo progetto a turisti straniere recitavano “*make weird shit and skate it*”, con la ‘a’ di ‘skate’ cerchiata, rimando alla postura anarchica della prima etica DIY anglosassone (Portwood-Stacer 2013).

L'esperimento di costruire uno ‘spazio sicuro’ e autodeterminato in Baja è riuscito grazie alla combinazione di risorse economiche importate da Nord che gli hanno permesso di acquistare un pezzo di terra, e di tecniche di *bricolage* locali che danno concretezza alla decantata etica DIY. Potrei spingermi a dire che – se il “DIY è più di un metodo d'intervento, è un'attitudine, una filosofia e una postura. In altre parole, è un ethos” (Luvaas 2012: xvi) – è proprio grazie alle tecniche d'improvvisazione messicane se esso a Baja Surf and Skate non rimane *solo* un ethos identitario ma si attiva per costruire concretamente il ‘luogo sicuro’ desiderato dalle ragazze.

Tuttavia, la tecnica materiale del *bricolage* non è solo una scelta subculturale per gli skaters locali, bensì un fatto di prassi mutuata da una sorta di cultura ‘improvvisazione’ che ammantava tutte le loro vite, “*antes que se llamara DIY*”. Come nel caso delle tecniche del corpo (Mauss 1936) che creano una sintesi dinamica tra ambienti di vita, assemblaggi motori e cultura materiale fino a ‘soggettivare’ (Warnier 2018) culturalmente gli attori, è artificioso pensare di scorporare tali gesti tecnici dalle altre attitudini incorporate parte della stessa ‘cultura dell'improvvisazione’. Sottolineo questo attrito perché su di esso si sono dati diversi momenti di fraintendimento tra locali e ragazze di Baja Surf and Skate.

Se da una parte le ragazze apprezzavano i saperi tecnici dei volenterosi ragazzi del vicolo, erano molto stigmatizzanti quando si trattava di vederli arrivare a gran velocità in pick-up derapando sul vialetto di casa e turbando una quiete che era integrante l'ambiente bucolico integrante il loro ‘spazio sicuro’ e turistico (assistetti personalmente a questo momento). Secondo Ramón, successe lo stesso in altre occasioni quando ‘per lavorare’ alla maniera apprezzata da Baja Surf and Skate gli skaters del vicolo chiedevano scorte di birra, a sua detta un “carburante” per il ‘loro’ tipo di convivialità e ironia (spesso androcentrica) parte dello stesso ‘fare improvvisando’ che praticano da una vita.

Due accenni di esempi con cui espandere sul piano pratico, del *fare* e delle tecniche dell'autocostruzione, la critica che Erica Lagalis (2024) elabora rispetto

alla figura del ‘militante autentico’ nelle assemblee di movimenti anarchici nordamericane. Il parallelo sembra calzante dal momento che si parla sempre di soggetti statunitensi che condividono i discorsi dello stesso movimentismo anarchico e il suo ethos, in cui rientra anche il DIY. Nel caso de La Misión, tali soggetti ‘fuggono’ in Messico per creare un ‘spazio sicuro’ per loro stesse e una comunità di simili, alla ricerca di quell’ethos svanito a Nord. Esse le tecniche di questo DIY del sud, ma stigmatizzano gli altri comportamenti che lo rendono appunto un *ethos* locale e che sottolineano la distanza con la *loro* versione del nord e politicamente cosciente di DIY. Lagalisie sostiene che il metodo del consenso sia la condizione *sine qua non* per creare un’ambiente assembleare critico, indipendente e democratico tra militanti anarchici statunitensi, in linea con un’ampia letteratura (Polletta 2005; Graeber 2009; Juris 2013). Allo stesso modo, in tutti i discorsi tra skateboarders e nella letteratura che li tratta, il metodo del DIY è interpretato come un ethos d’ispirazione anarchica (Marlovits 2024), segno distintivo di questa cultura rispetto al mondo dello sport e della mercificazione capitalista (Bennet e Guerra 2019; Critchley 2023). Tuttavia, l’etica del fai-da-te – letteralmente traduzione di DIY – (come già detto nel capitolo 5) è spesso uno strumento per dirimere tra skaters autentici e skaters occasionali, non devoti all’anima subculturale e d’opposizione della comunità. L’autenticità di cui il DIY è acronimo è un potente motore di coesione e produzione culturale, ma al contempo “lavora per stabilire e mantenere relazioni di potere all’interno della subcultura” (Kemp 2024: 574). Lo ‘stile di vita’, i valori e le forme di convivialità che le ragazze californiane vedono nel fare-da-sé, non sono congruenti con quelle del vicolo, e su questa differenza attraverso il *fare* si mostrano dei conflitti.

Come nel caso dei *good anarchists* e *bad anarchists* di Lagalisie (2024), i *cattivi bricoleurs* del vicolo erano apprezzati per le tecniche a cui le *buone DIYers* potevano ispirarsi, ma i loro comportamenti (parte dello stesso sistema di soggettivazione tramite il fare-da-sé) “compromettevano la ‘sicurezza dello spazio’” (Ibid.: 4) di Baja Surf and Skate. Urla, schiamazzi da ebbrezza, umorismo nero, discorsi su grandi *trokas* e sgommate all’arrivo incrinavano sensibilmente lo spazio costruito dalle ragazze della Misión come un rifugio immerso nella natura, dai tempi lenti, la cura per animali e piante e sensibile all’uso delle risorse. Tuttavia, paradossalmente, erano proprio le tecniche d’improvvisazione dei locali che contribuivano alla costruzione fisica di quel luogo ‘sicuro’.

Nello scarto tra tecniche del fai-da-te e attitudini annesse si può leggere lo ‘shock’ culturale di quegli incontri tra due lati del confine e due *ethea* intorno all’idea di ‘autocostruzione’. I due universi possano essere analizzati comparando la coppia ‘scelta-buone pratiche’ con quella ‘necessità-divertimento’.

Sinteticamente, lo sconcerto delle ragazze di Baja Surf and Skate di fronte a certi modi degli skaters del vicolo sottolineava una buona pratica – o meglio una buona tecnica – ma una pessima politica a essa associata. Le politiche che informano le soggettività e gli spazi di Baja Surf and Skate sono piuttosto esplicite e comprendono codici, stili, modi di parlare, prossemica ed espressione delle emozioni che fanno tutte parte dell’ambiente che da quattro anni hanno *scelto* di costruire in forma DIY a La Misión. Come le tecniche di autocostruzione del vicolo sono parte delle loro ‘attitudini veraci’, ugualmente il DIY a La Misión è un tutt’uno con una prassi politica alla convivenza in ‘spazi sicuri’.

Tra i ragazzi del vicolo assistiamo, sulla carta, alla stessa pratica del DIY, le stesse tecniche e strumenti; sorte però come complessi sociali del *fare* legati a forme di vita e convivialità profondamente diverse, dove spesso l’autocostruzione è prima una questione di necessità e poi di scelta.

Mi sembra interessante che una stessa tecnica – egualmente fondativa nei discorsi di entrambi i gruppi – viene però interpretata in modo dissonante tra i due mondi, soprattutto relativamente ai suoi esiti di soggettivazione (Warnier 2018). Per le ragazze, il DIY serve a creare uno spazio *scelto* come sicuro secondo orizzonti di genere, inclusività ed espressione sociopolitica; per i secondi il DIY serve a costruire uno spazio *accidentale*, magari altrettanto sicuro, ma rispetto a preacrietà, autopercezione di marginalità e condizioni familiari soffocanti.

Tuttavia, il fastidio espresso da Baja Surf and Skate verso i modi dei locali suggerisce che esse applichino un certo grado di normatività intorno alla *loro* concezione di questa tecnica, aspettandosi che il loro ethos sia condiviso anche in terra straniera. Mantenendo il parallelo tra il metodo del consenso nelle assemblee anarchiche e il DIY nella subcultura dello skateboard come rispettivi “*engaged universals* [enfasi mia]” (Tsing 2005), va sottolineato che c’è “una linea sottile tra la creazione di un ambiente ‘sicuro’... e il ruolo della graziosa padrona di casa della classe medio-alta, che deve svolgere l’infinito lavoro di appianamento delle

differenze e mantenere una costante facciata piacevole in modo da far funzionare efficacemente l'attività di socialità.” (Graeber in Lagalisse 2024: 6).

Scorporare il mero *fare* dai comportamenti interiorizzati esso che catalizza in una data cultura significa avanzare una propria versione comunitaria e politica di una pratica (il DIY) su cui si ritiene di esercitare paternità. Sottolineando le virtù del fare e i mali dei relativi comportamenti, porta a feticizzare l'operato 'creativo' dei locali e ignorare che se il DIY statunitense delle ragazze si sente tanto arricchito dal fai-da-te messicano, è in virtù del complesso di pratiche e posture incorporate che esso contiene, che non potrebbero esistere l'una indipendentemente dall'altra. È quel complesso che contribuisce a costruire fisicamente e in termini di stili lo 'spazio sicuro' che le magliette di Baja Surf and Skate pubblicizzano e che attirano numerose skaters, pattinatrici e artiste queer dalla California – che incontrai durante la mia prima visita e che enfaticamente lodavano lo stile *gnarly* di quel lavoro DIY fatto dagli skaters del vicolo.

Questo breve resoconto riporta un momento dilatato di contatto tra statunitensi e bajacaliforniani attraverso le forme dell'autocostruzione (materiale e sociale) di spazi per fare skateboard. Ho volutamente scelto un momento particolarmente frizionante per mettere in luce come aspettative, significati e visioni del mondo intorno all'idea di convivenza e 'spazio sicuro' in questi contesti passino spesso attraverso le tecniche del *fare*. Un breve sguardo che apre a due considerazioni conclusive, una sullo scarto tra ethos e tecniche nell'abusato concetto di DIY, l'altra sulle rispettive visioni di 'libertà' che esso evoca rispetto a Messico e Stati Uniti.

Il termine-ombrello 'DIY' – invece che un dato transculturale e anti-egemonico, come suole essere trattato nei *(post)subculture studies* (Bennett e Guerra 2019) e nei discorsi dei praticanti – è piuttosto un processo tecnico, strettamente legato ai contesti e alle urgenze di classe, etnia, genere e cittadinanza di chi lo mette in pratica. Considerare il DIY come un processo che *può* essere tanto una scelta quanto una *necessità* nata da abitudini di vita contestuali, consente di relativizzare uno sguardo su di esso oltre le sue codificazioni originali nel Nord. Piuttosto che mostrare universali pratiche di resistenza anticapitaliste indipendentemente dal contesto di pratica, esso va interpretato come un crescente impeto a “creare con ogni mezzo necessario” (Luvaas 2012: 2) che nasce in virtù del contatto con il capitalismo

globale, non in sua opposizione. In un luogo come la frontiera – che condensa alcune conseguenze sociopolitiche di questo capitalismo – studiare il DIY è più utile a “illustrare le complesse, e spesso contraddittorie, connessioni tra l'evoluzione dell'etica del fai-da-te e l'economia ipercapitalistica” (Ibid.: xvi) che a ricercare resistenze astratte e omnicomprensive.

Il DIY è un fenomeno funzionale a criticare interpretazioni essenzialiste perché offre una base sia pratica che discorsiva su cui leggere il contatto tra appartenenti a culture diverse. Da esso si può estendere il discorso sulle prospettive di chi decide o deve inventarsi una vita a sud del confine ‘con ogni mezzo necessario’. Si può quindi tentare un parallelo che dalla costruzione materiale di rampe di cemento arriva a parlare di frontiera, direzioni migratorie, visioni del mondo e significati del termine ‘libertà’. Alcune emergono esplicitamente durante le interviste, come quando le ragazze de La Misión, parlando delle loro *scelte* di vita e del ripudio per gli Stati Uniti, mi ripetono “*I don't know why people [migranti latinoamericani] wanna come in the US. I don't know why. I don't understand why people are fighting to get over the border here*”. Altre sono invece emerse nei dialoghi informali con gli skaters locali quando parlavano delle ragazze della Misión e della possibilità di autocostruirsi simili ‘angoli di paradiso’. Vorrei concludere con uno di questi.

Sinteticamente, al centro di questi sguardi dissonanti rimangono delle idee incongruenti rispetto a cosa significhi, dove risieda e come si raggiunga una ‘libertà’ che ognuno vede dall’altro lato della frontiera attraverso la culutra comune dello skateboard. Ancora una volta, il DIY è rappresentativo, dal momento che per chi lo pratica è una tecnica fisica e immateriale per scolpire (letteralmente) spazi autodeterminati di libertà. Tuttavia, la ricerca di libertà, i contenuti di questa libertà, le modalità di espressione di gioia quando la si raggiunge e le tecniche impiegate per rincorrerla divergono sostanzialmente, lo conferma l’estratto che offro a conclusione se comparato con i discorsi iniziali delle ragazze de La Misión.

El Mey e Arturo, skaters di Ensenada sui quarant’anni con cui mi recai per la prima volta a Baja Surf and Skate, nel viaggio di ritorno in auto, guardano la grande casa blu de La Misión allontanarsi all’orizzonte:

El Mey mi dice “*Ah, que ganas de ser una gringa patinadora, ellas si saben disfrutar de la vida*”. Racconta che lui fa skate dall’1986, da quando avevo 5 anni, ma

qui in Messico è impossibile che qualcuno ti paghi per fare skate... è la cultura messicana, *de puro sufrir*. Se non soffri non ti pagano, ti dicono e ti crescono con questa idea che devi lavorare, che per guadagnare devi soffrire... Mentre se guardi *al otro lado*, “*ganas hasta con la patineta, con tu libertad sacas dinero*”, mentre la cultura messicana è così: *puro sufrir*. Arturo concorda e aggiunge che lo si vede anche nei bar, dove vai e spesso non c’è nient’altro che una *rockola* [jukebox]. Sicché non puoi che metterti a bere sempre con le solite canzoni di José José e Lupita D’Alessio in sottofondo. Canzoni che raccontano storie di vita in cui dicono che spesso non gli importa delle avversità, ma in ogni caso soffrono, “*lo cuentan sufriendo*”. Mey conclude: “*simón* [certo], *sufro luego existo*”. Tutti ci lasciamo andare in una risata, a cui segue una pausa che diffonde un silenzioso senso di amarezza. Lo skate – l’apoteosi del ‘vivere di libertà’, senza soffrire, per chi lo pratica – in Messico non potrà mai essere un lavoro né una fonte di vita libera perché non è abbastanza una sofferenza; e in Messico, si sa, non si vive godendo. In USA, al contrario, comprendono che il lavoro non deve essere per forza sofferenza, quindi pagano anche gli skaters. Divertirsi può essere un lavoro, si può addirittura vivere di ‘libertà’. È bizzarro osservare come le ragazze di BSS [Baja Surf and Skate] siano state mosse dallo stesso desiderio, ma declinato al contrario: gli USA sono una terra di sofferenza, oppressione, misoginia e razzismo che pone un cappio economico al collo ed elimina ogni possibilità di fare la vita ‘libera’ che si sono costruite a La Misión attraverso lo skateboard. Il Messico, al contrario, è colmo di opportunità per vivere di godimento. È uno spazio ancora costruibile dal basso, materialmente e simbolicamente, fatto di gente spontanea, disinteressata, pronta a collaborare e a mettersi in gioco per progetti collettivi; un luogo ancora a misura d’uomo, dove il lavoro non è il centro della vita e si può sopravvivere di risparmi, Airbnb e skateboard. Questo bizzarro gioco di sguardi sull’ ‘altro libero’ mi ricorda che pressoché tutte le teorie sociali sui confini dicono che l’identità negli spazi di frontiera è determinata dall’immagine che si elabora dell’altro: in questo caso sembra che ognuno trovi in essa ciò che desidera, gli manca o cerca. Il tratto comune, oltre al desiderio astratto, è rincorrere o immaginare questa libertà attraverso un giocattolo di legno con le ruote. Che in fondo sia davvero come rispondeva Luis [53 anni, skater del vicolo, vissuto per anni in California e deportato] di fronte alle mie insistenti domande sulla California? ‘*Mijo* [gergo per ‘figlio mio’] *la raza del skate es igual por todas partes: allá andaba con mis perros, aquí ando con mis perros. Siempre perros quedan*’ (Appunti sul diario di campo, Tijuana, 19/02/2023).

CONCLUSIONI: C'è DEL VALORE IN QUESTO GIOCO

Giungo a conclusione del percorso con cui ho seguito la cultura materiale, e le vite, di una composita popolazione di giovani e meno giovani che in forme diverse convivono quotidianamente con la frontiera attraverso una pratica ludico-sportiva con forti riferimenti alla cultura popolare statunitense: lo skateboard.

Le 'biografie sociali' delle tavole sono state utili per descrivere un quadro complesso dei diversi modi di vivere questa pratica, di solito trattata o come futile e immeritevole d'indagine, o come ermetica e sconnessa dai contesti sociali. Ho adottato tale metodo consapevole che mi avrebbe condotto anche verso altri spazi, fenomeni ed esperienze che eccedono il fare skateboard in senso stretto.

Proprio per l'ampiezza del percorso, continua a risultarmi difficile definire una volta per tutte se questa sia una ricerca che parla di gioventù, frontiere e cultura materiale, o se invece arricchisca una crescente letteratura su skateboard e culture popolari oltre i confini del Nord Globale. Risulta complesso perché, io credo, nella ricerca ho tentato di relativizzare i due campi ponendoli in costante (e forse contraddittorio) dialogo.

Entro questi estremi, però, è finalmente più facile comprendere il significato e i fini del gioco di parole che dà il titolo alla ricerca: *Skatebordering*.

Esso è il risultato dell'incontro tra due considerazioni che mi ispirò il campo e dalle quali decisi di ri-orientarmi verso questo tema di ricerca. Da una parte – come anticipato nella rassegna della letteratura – volevo rifuggire un'affascinante ma scivolosa postura dal superficiale "riduzionismo" (O'Connor 2024), che studia lo skateboard per spiegare lo skateboard, e che nei casi peggiori ne postula l'unicità e l'inconoscibilità da parte dei 'profani'. Dall'altra, nella ricerca ho deciso di considerare la frontiera non come una struttura di potere imposta dall'alto che oscura le vite dei suoi subordinati (Wright 2011), e tantomeno come una condizione esistenziale che ritorna ovunque si trovi una 'differenza', misurabile in livelli di "frammentazione dell'esperienza" (Anzaldua 1987) soggettiva. Piuttosto, ho tentato di posizionarmi in un recente tendenza negli studi che affronta le culture delle cosiddette *borderlands* attraverso il quotidiano, l'ordinario e ciò che si può dire il 'popolare' (Konrad e Amilhat Szary 2023). Mi sono mosso quindi analizzando le narrazioni dei giovani che abitano questi luoghi, le loro performance e interazioni

con gli oggetti, perché credo che attraverso di esse “le persone danno senso e comunicano le loro idee ed esperienze di frontiera”, arricchendo la nostra conoscenza “al di là dei discorsi istituzionali, mostrando il senso dei processi creativi con cui si producono significati e attività umane” (Prokkola 2009: 21).

Le due premesse si completano a vicenda. Lo skateboard è un oggetto per osservare la frontiera a partire dal particolare e dall'ordinario. La frontiera, come campo, serve a dimostrare che anche una tavola a rotelle può essere un mezzo attraverso il quale costruire un proprio ‘posto nel mondo’, un’esistenza significativa che trascende il solo ‘atto’ di spingersi su quella stessa tavola.

L’oggetto-skateboard serve quindi a osservare la vita *con* il confine, l’affermazione della separazione che quest’ultimo impone o la sua messa in discussione attraverso la banalità di una cultura ludico-sportiva. Così, dalla mia indagine, la frontiera appare come uno spazio tutt’altro che eccezionale, in cui i suoi abitanti non usano delle tavole a rotelle per contestarla né per riprodurla ideologicamente, ma molto più spesso per convivere, per realizzare le proprie fantasie, in generale per creare ‘valore’ in quel contesto di “intimità e separazione” (Yeh 2016) con la cultura popolare statunitense.

Allo stesso tempo, studiare lo skateboard in un contesto di frontiera (uno dei più importanti per questa pratica) serve non solo a relativizzare la storia della sua globalizzazione, ma offre un riferimento etnografico per sostenere che esso sia un campo tutt’altro che ermetico, bensì uno strumento per convivere con una realtà più ampia e sfaccettata.

Se c’è un senso nel lavorare con comunità dove la ricerca è al contempo “sia lavoro che gioco” (Malcom 2012: 5), è proprio nel dimostrare che quel “gioco” può insegnarci qualcosa di più ampio sulle nostre vite e sulle “grandi questioni” su cui anche noi, seppur in contesti incomparabilmente diversi, ci interroghiamo quotidianamente. L’antropologia è un ottimo strumento per dischiudere il potenziale di tale gioco, abituata com’è a trattare “l’immenso archivio di esperienze umane, di esperimenti politici e sociali perlopiù sconosciuti” da cui “produrre delle generalizzazioni sull’umanità nel suo complesso” (Graeber 2006: 137-138). Rimango infatti convinto che studiare lo skateboard ha senso solo se riusciamo a restituire gli spazi di ‘possibilità’ che esso evoca su un piano umano (e pubblico) comune, evadendo l’approccio autocelebrativo che vede gli skateboarders *in quanto*

tali come esseri dall'eccezionale creatività (Willing e Pappalardo 2023). Non sono così presuntuoso da ambire che la mia ricerca possa aspirare a fornire degli insegnamenti “sull'umanità nel suo complesso”. Forse, però, questo lavoro può arricchire una vasta letteratura su un certo tipo di umanità (giovane) in un certo luogo del mondo (la frontiera Messico-USA) dove lo skateboard non è mai stato preso in seria considerazione. Questo perché è vero che lo skateboard è centrale nella vita dei giovani che ho studiato, ma è altrettanto vero che attraverso lo skateboard essi si preoccupano di molte altre questioni che riguardano la familiarizzazione con culture popolari globali. Lo skateboard non fornisce solo un mezzo per osservare le potenti fantasie globali che transitano al confine, ma di parteciparvi attivamente. In quanto specchio di cultura popolare alla frontiera, esso è un mezzo per affermare la centralità dei processi di produzione di valore attraverso i quali i giovani tentano di costruire un mondo significativo *per loro* intorno a tali fantasie.

Due fulcri teorici che emergono dalla ricerca e che penso possano contribuire a chiarire questo quadro finale sono quindi il ‘valore’ e il ‘gioco’. Se il primo è un tema caro all'antropologia, il secondo è meno studiato e forse più noto a chi passa la vita su una tavola. Come per lo skateboard, anche per il gioco c'è sempre stata una netta divisione di approcci tra chi studia cosa è il gioco (Huizinga 2002; Caillois 1981) o *fa* il gioco (Hamayon 2016; Watanabe 2021). Io ho adottato la seconda postura – meno tracciata negli studi – per osservare cosa lo skateboard, in quanto attività ‘divertente’, faccia nelle vite dei giovani tijuanensi.

Pertanto, secondo me, vale la pena come il gioco che è lo skateboard funzioni da meccanismo sociale per la creazione di valore nello spazio di frontiera. Si potrebbero scegliere altri termini oltre a gioco e valore, altrettanto trasversali a tutto il lavoro, ma seleziono questi perché credo che stiano in particolare continuità.

Come ho ripetuto almeno un paio di volte nel corso della tesi, quando si parla di valore in antropologia è bene distinguere tra un approccio che lo concepisce come intrinseco a determinati oggetti o agli ambiti che essi attraversano (Appadurai 1986), e uno che lo descrive come il significato delle azioni che si possono compiere interagendo con certi oggetti, immaginandosi di produrre una “totalità sociale” più ampia (Graeber 2001). Nell'etnografia ho adottato la prima prospettiva come strategia metodologica, ma ho cercato di dare priorità teorica alla seconda.

In misure e secondo fantasie diverse, gli skaters tijuanensi che ho studiato sono tutti presi in una scelta quotidiana (spesso nell'arco della stessa giornata) per decidere quali azioni realizzare tra i limiti e le possibilità (simbolici e materiali) che offre la frontiera. Non si tratta di un'analisi costi-benefici per massimizzare 'un utile' da queste risorse, come vorrebbe una concezione economicista di 'valore' o una sociologica che associa 'irrazionalità' a 'risorse simboliche' (Bourdieu 1977). Nei vari capitoli abbiamo incontrato infatti una lunga serie di scelte 'anti-utilitarie' e fiumi di 'energie sprecate': giovani che donano gli oggetti di maggior valore economico, collettivi che potrebbero diventare negozi ma scelgono l'informalità, skaters che avrebbero le qualifiche per lavorare stipendiati ma non lo fanno, ecc. Anche quando ho parlato di lavoro, sia nelle fabbriche che tra i collettivi di strada, gli skaters sembrano non seguire il principio dell'utile nel senso economicista del termine; un po' come quando Malinowski (1922) osservando i trobriandesi si stupiva che "molto tempo ed energia vengono spesi per sforzi del tutto inutili, da un punto di vista utilitaristico" (60).

Se c'è una categoria di risorse che la frontiera mette particolarmente a disposizione questa è il denaro, nella sua forma effettiva o potenziale (la possibilità di farlo). La nomea di cui gode *el norte* in Messico e le storie di migrazione interna che ho accennato lo confermano. Questo genere di risorse è molto più raggiungibile di un altro tipo di 'bene' che offre Tijuana: delle fantasie globali di cultura popolare, degli immaginari di comunità che sembrano più percorribili che altrove, sebbene comunque irraggiungibili.

Questo non significa certo che 'sogni' e denaro siano antinomie alla frontiera, tutt'altro. Certe fantasie, infatti, contemplano già il possesso del denaro, o richiedono di possederne un po' per rincorrerle. Tuttavia, i giovani protagonisti del mio lavoro sembrano molto più impegnati a costruire equilibri coerenti *per loro* tra questi due piani che a scegliere l'uno o l'altro. Come il denaro che non è destinato a certi immaginari di comunità è inutile – e chi lo insegue merita di essere *quemado* (cap. 6.4) –, così chi si spende solo per fantasie ideologiche è un privilegiato, uno che "ha sempre avuto tutto" (cap. 5.5) e che non conosce 'la strada'. Seppur al centro delle preoccupazioni di tutti, il denaro, quando emerge, sembra essere piuttosto uno strumento per costruire relazioni desiderate, o per disfarne altre non gradite: mezzo per riprodurre sé stessi e la propria crew (cap. 5.3.), ma anche presenza infida che

rischia di avvelenare le proprie infrastrutture sociali (cap. 6.1). Non sembra dunque che possa stare al centro di ciò che considero ‘valore’ nel contesto di frontiera.

Chiariti questi risultati generali emersi dall’etnografia, quando parlo di ‘valore’ per i giovani skaters tijuanensi, è meglio declinarlo secondo quelle che già negli anni Cinquanta Klyde Kluckhohn definiva “concezioni del desiderabile” (1951: 395). Le stesse “concezioni del desiderabile” che guidano le azioni (personali e collettive) con cui i giovani tentano di mantenere un fragile equilibrio tra risorse puramente economiche e fantasie sociali (tra le altre). Proprio l’azione, il *fare*, per corrispondere (Ingold 2020) con queste fantasie e risorse è il fulcro dei processi di produzione di valore di questi giovani, coerentemente con la definizione proposta sopra.

È importante aggiungere che si tratta di fantasie, desideri, quadri sociali che esistono “in molti casi [...] principalmente nell’immaginazione dell’attore” (Graeber 2001: xii). In questo senso la posizione di confine è determinante, dal momento che presenta questi desideri di cultura popolare come a portata di mano, ma impone anche una condizione di immobilità fisica pressoché assoluta. Nonostante ciò, il ruolo di questi desideri come propulsori dell’agire sociale non viene meno. Nel loro complesso, essi disegnano le immagini di quella che dovrebbe essere una vita auspicabile oltre che ‘equilibrata’, nel senso accennato sopra (seppur fatta di apparenti eccessi, sprechi o edonismi).

Il carattere ‘immaginato’ di tali fantasie è un tema ricorrente quando si parla di giovani oltre le soglie del Nord Globale (o nelle sue periferie interne). Gli studi che dall’inizio del millennio hanno trattato la coppia gioventù-neoliberismo secondo molti dei temi apparsi anche nel mio lavoro si sono trovati d’accordo a descrivere i giovani come soggetti presi tra due regimi esistenziali: incertezza (anche detta imprevedibilità, precarietà, incompletezza) e desiderio (o fantasie) (Comaroff e Comaroff 2006; Weiss 2009; Roche 2014; Thieme 2017; Di Nunzio 2019). Molti di questi lavori hanno fornito prospettive innovative sulle economie di strada (Thieme 2017), le strategie di sviluppo dal basso (Di Nunzio 2019) o i quadri ‘etici’ (Aly 2024) che i giovani elaborano per mediare con tali incertezze neoliberali e per tendere verso questi ‘desideri’. Tuttavia – con rilevanti eccezioni (Weiss 2009) – pochi hanno declinato tali processi come forme locali, giovanili, di ‘costruzione del valore sociale’ e ancora meno hanno cercato di leggerli attraverso meccanismi sociali ‘divertenti’, come lo skateboard.

Altrove, con altri colleghi, ci siamo interrogati su come lo skateboard, inteso come gioco urbano, possa essere una pratica per la creazione di valore a livello socio-spaziale (Glenney et al. 2024). Tuttavia, attraverso la mia etnografia, l'articolazione tra valore e gioco può arricchirsi a livello più-che-spaziale, osservando come incertezza e fantasie di cultura popolare possano rispondere alle seguenti domande “in che modo la tensione tra prospettive aperte e limiti opprimenti viene gestita e vissuta nell'esperienza quotidiana? [...] quali sono le forme di valore che emergono in queste condizioni contemporanee? Come viene prodotto e colto questo valore? [...] quali tipi di socialità questo ordine potrebbe generare?” (Weiss 2009: 16). Ho posto queste e altre domande al centro di tutti i capitoli della tesi, tentando di rispondervi attraverso casi etnografici specifici che mostrassero le diverse strategie di creazione di valore attraverso un ‘gioco’ che si osservano a Tijuana.

Se, di nuovo, il ‘valore’ è un qualcosa orientato da desideri e immaginari sociali (esplicitati in fantasie di cultura popolare), esso tuttavia si esprime in azioni consistenti e osservabili. Il dilemma semmai è comprendere ciò che chiamiamo ‘valore’ in termini processuali e collettivi, per capire come i desideri o le immagini di una vita desiderabile si traducano in azioni entro le condizioni limitanti di contesti specifici. Tra gli articolati casi presentati mi sembra che lo skateboard (come pratica o campo di socialità) si ponga proprio come snodo nell'articolazione tra desideri di frontiera e azioni concrete.

Ritengo che – nell'insanabile coppia incertezza-desiderio – lo skateboard come moderno gioco urbano dall'aura globale diventi una “modalità d'azione” (Hamayon 2016) praticabile con cui produrre valore tra le possibilità sociali e il senso di esclusione che punteggiano la frontiera. Proprio lo skateboard – la cui duttilità permette di definirlo un ‘gioco’ – rappresenta per i giovani una via concreta e un campo di possibilità per colmare lo scarto tra l'attuale (incertezza, immobilità etc.) e il possibile (desiderio, totalità sociali, cultura popolare etc.). Ho tentato di presentare molti dei miei casi etnografici secondo questa continuità tra scenari di vita sostanziali e potenziali, dove il gioco rappresenta una delle forme d'azione con cui creare, per sé stessi e per i propri simili, valore.

Verrà da obiettare: ‘perché proprio lo skateboard?’ e ‘perché arrogarsi il diritto di definirlo un gioco?’. In tutta la tesi ho affrontato lo skateboard come una cultura e un'attività ‘aperte’, ovvero come un campo materiale e simbolico con cui orientare

altri tipi d'intervento o di posizionamento nel mondo di frontiera (lavoro, consumo, dono, scambio, autenticità etc.); tutti accomunabili come 'processi di creazione di valore'. Lo skateboard, quindi, come referente sociale condiviso da una vasta comunità, ma mobilitato da ognuno per aprire delle 'possibilità' nelle proprie vite di frontiera: per eludere "alternative infernali" (Stengers e Pignarre 2017), per costruirsi come soggetti giovani, per mediare tra collettivo e personale, tra denaro e appartenenza, tra lavoro e ozio. Se andasse sintetizzato in poche parole, lo skateboard si delinea nel mio lavoro come un veicolo d'intervento sulle proprie vite per aprire delle possibilità altrimenti precluse (o più difficili da costruire). E, dal momento che esso per di più è ampiamente riconosciuto come una pratica ludica nonché definito spesso come un "gioco" in letteratura (Saraví 2007; Hellman 2019; Glenney et al. 2024; Smitherman et al. 2024), non mi sento di esagerare se lo considero una forma culturale e 'giocosa' per produrre valore sociale in una determinata comunità giovanile di frontiera.

Il gioco, infatti, "così fondamentale per lo sviluppo umano, tende a far emergere possibilità" (High e Reno 2023: 18) anche in contesti dove esse, attingendo solo ai mezzi 'formali' della vita sociale, sarebbero altrimenti più distanti nell'immaginario e nella pratica. Ovviamente, anche lo skateboard è una cultura fortemente formalizzata al suo interno, che però permette di muoversi più fluidamente tra altri ambiti della vita quotidiana che altrimenti si escluderebbero a vicenda. Inoltre, anche quando si attinge a tali ambiti 'formali' (si vedano gli skaters-lavoratori delle *maquilas*, cap. 4.2.), farlo come 'membri di una cultura ludica' è una garanzia per poter comunque mantenere aperti margini in cui costruire valori in linea con i propri desideri di socialità. Ciò che nessuno degli skaters incontrati nega (persino in una *maquila* o in condizioni di evidente precarietà urbana) è che, in fondo, lo skateboard sia qualcosa di divertente, qualcosa che aggiunge 'divertimento' alle proprie scelte di vita: *iper-divertido*, come ricordava Oscar parlando addirittura del lavoro nella *maquila* (cap.3).

Questo non significa che, in quanto attività 'divertente', lo skateboard sia intrinsecamente positivo – un ambito che ispira pratiche socialmente prefigurative – l'errore che commettono gli studi sul tema accennati a inizio paragrafo. In quanto elemento culturale per gli attori (e non solo attività) lo skateboard è un ambito di vita che offre dei riferimenti utili per immaginare e tentare di costruire valori locali

ispirandosi a modelli globali di cultura popolare. È irragionevole, oltre che sbagliato, anche solo contemplare che queste comunità siano attraversate da pratiche e qualità positive *in quanto* fatte da skaters o *in quanto* orientate da un gioco. Ho evidenziato a più riprese quanto questa idea sia preconcepita. Piuttosto, lo skateboard al confine può essere pensato come un gioco non perché “è un piacere [assoluto] ma perché è novità” (Bogost 2016: 80), nel senso che offre la possibilità di praticare questa novità tra alcune costrizioni dell’ambiente di confine.

Dunque, che questa cultura sia mobilitata in tutti i casi per dare concretezza alle possibilità sociali che si reputano significativi nella vita collettiva (positive e negative), mi pare un punto condivisibile. Inoltre, in un contesto come la frontiera e in quanto cultura giocosa e ‘divertente’, lo skateboard è un ambito che permette di convivere con l’autopercezione di emarginazione quando si orienta la propria vita secondo i valori di una cultura popolare irraggiungibile, in linea con una letteratura sul gioco come possibilità e come approccio in contesti di crisi e violenza (Romero 2020; Watanabe 2021). Inoltre, riallacciandomi con l’inizio del capitolo, lo skateboard è un gioco ordinario, che – come ogni gioco – vive all’interno di convenzioni, etiche, regole determinate, ma che al contempo è accessibile pressoché a tutti nel mio campo. Da questa estrema diffusione ho potuto illustrare le articolate funzioni che ricopre lo skateboard in diversi contesti dove, in ogni caso, funziona come un contaminatore di relazioni sociali preesistenti: il lavoro in fabbrica, il lavoro informale, i legami familiari, i processi di consumo etc. In tutti questi casi divertimento e lavoro, divertimento e serietà, divertimento e fatica, frustrazione, desiderio convivono. L’opposto del gioco che è lo skateboard non sembra dunque essere la serietà: gli stessi skaters sono spesso restii a definire la loro attività un gioco difendendone la serietà (cap. 7.2.). Come per il concetto di “tempo libero serio” (Stebbins 1982), lo skate è un gioco estremamente serio per chi vi partecipa, e proprio in virtù di questa serietà è in grado di aprire vie ‘altre’ per abitare le costrizioni del confine o per volgerle a proprio favore. Il contrario dello skateboard come gioco, quindi, potrebbe essere semmai la “monodimensionalità” (Bogost 2016) della vita sociale. Lo skateboard apre delle possibilità ‘altre’ nella vita di confine rendendosi spesso l’unico oggetto (fisico e simbolico) a portata di mano per risolvere le sfide e i problemi che la vita di frontiera pone di fronte quotidianamente, come nella già richiamata teoria del bricoleur di Levi-Strauss (1966). Lo skateboard, e il ‘giocare’

che autorizza, non si traduce nel ‘fare ciò che si vuole’, vivere ‘senza regola’ (come ripete un romanticismo subculturale) ma di decidere come agire alla luce delle risorse limitate e delle condizioni precarie in cui si vive a sud del confine. Tra queste ‘incertezze’ lo skateboard – come oggetto e cultura – ispira altre serie possibilità d’azione e si traduce così in un forte, quanto ordinario, meccanismo di scelta sociale.

Nella ricerca ho quindi tentato – con quanto successo lo diranno i lettori – di riportare ogni osservazione intorno allo skateboard, ai suoi oggetti e ai suoi praticanti dentro quest’ordine di discorso: la realizzazione concreta di relazioni sociali possibili e di valori desiderabili, tutti ispirati da una fantasia dell’altrove e mobilitati tramite una cultura ludica. Dentro questo quadro generale ho ripercorso esperienze e prospettive sicuramente divergenti fra loro intorno agli usi specifici dello skateboard per realizzare questi obiettivi sociali. Chi lo usa per essere un membro ‘utile’ e rispettato della propria famiglia di sangue, chi per fuggire da essa verso una *familia* d’elezione e vivere secondo regole ‘altre’ rispetto alle norme sociali (o chi lo usa per fare entrambe). Chi con lo skateboard tenta di varcare fisicamente il confine e unirsi a una comunità ‘che conta’, chi lo mobilita per portare alta la bandiera locale ‘appropriandosi’ dei valori del Nord. Chi usa lo skateboard per creare ‘spazi sicuri’ a Sud, chi come mezzo spirituale per rifondare una comunità di simili per fuggire dalla violenza. In ogni caso, le azioni con cui questi processi si realizzano e si rendono osservabili, sono azioni ‘divertenti, giocose e serie’ sia dal mio punto di vista del ricercatore che nelle parole di chi lo racconta.

Tutti gli ambiti che ho attraversato nella tesi lasciano tuttavia aperti grandi punti interrogativi e potenziali spunti per immaginare approfondimenti di ricerca futuri. Penso che risieda proprio qui il vantaggio e il rischio di aver iniziato a studiare etnograficamente un contesto complesso attraverso una pratica culturale così triviale e plurale. Quest’ultima forse instilla un pericolo di astrattezza nel lavoro; controbilanciato dalla scelta di seguirla tramite le sue forme materiali. Al contempo però, la cultura ludica dello skateboard mi ha condotto in spazi che aprono altrettante nuove domande di ricerca intorno a macro-temi quali ‘gioventù, frontiera, valore, gioco, incertezza, scambio’.

Ho avvertito queste possibilità in maniera più marcata quando ho penetrato i *sobre ruedas* locali seguendo le tavole e i giovani skaters che partivano da quegli oggetti

per dipingersi come *hustlers*; un tema ricorrente e di estremo interesse quando si parla di gioventù ed economie di strada nel Sud del mondo. Ho percepito le stesse possibilità quando lo skateboard era ‘solo’ un mezzo di locomozione per vendere coperte e artigianato fasullo tre le auto in fila alla frontiera circondati da altre mille categorie di ambulanti, dove *la linea* d’attraversamento non era affatto una ‘linea’, un “non luogo” (Augé 1993), bensì un denso complesso di socialità. Quando lo skateboard in un contesto come la frontiera metteva in crisi le concezioni occidentali intorno al significato ‘resistente’ di Do-It-Yourself tramite l’altro grande tema delle ‘pirateria’, un rapporto estendibile a molti altri campi che ci parlano di ‘autenticità’, ‘neoliberismo’, pratiche ‘patrimonializzate’ e ‘riappropriate’. Infine (ma potrei continuare), quando attraverso lo skateboard ho potuto avvicinarmi agli stili musicali con cui in egual misura si tenta di rendere familiare un mondo globale, o di proiettarsi verso di esso, tra i giovani della frontiera.

Lo skateboard, come gioco e come oggetto di mobilità, apre grandi scenari possibili nelle quotidianità dei giovani di Tijuana, così come a me ha aperto grandi spunti possibili che mai avrei pensato dopo anni di abbandono della tavola ‘sotto al letto’. La fiducia e l’empatia dei miei amici tijuanensi mi hanno permesso di ritrovare nello skateboard un valore culturale profondamente radicato in luoghi e tempi precisi che non avrei mai contemplato. Per questo spero di averne restituito un affresco condivisibile e compressibile anche e soprattutto per loro; così come spero di poter continuare a sviluppare alcune delle suggestioni che questo campo, e gli insegnamenti di vita dei miei interlocutori, continuano a ispirarmi, ben al di là del solo spingersi su una tavola sull’asfalto dissestato di Tijuana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

“Biografia” in *Treccani (vocabolario)*. Ultima consultazione 30/01/24:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/biografia/?search=biografia>

Abraham, I. e van Schendel, W. (2005) *Introduction*, in Abraham, I e van Schedel, W. (a cura di) *Illicit flows and criminal things. State, borders and the other side of globalization*, Indianapolis, Indiana University Press, pp. 1-37

Abulhawa, D. (2020). *Skateboarding and Femininity: Gender, Space-Making and Expressive Movement*. Routledge.

Adan, X. (2023). *The Oblique and the Appropriation: Architecture as catalyst for urban activities*. Delft University of Technology (Dissertation)

Aguiar, J. C. (2010). “Neoliberalismo, piratería y protección de los derechos de autor en México”. *Renglones*, 62: 1-23

Aime, M. (2013) *Eppur si dona*, in M. Aime et al. *Dono dunque siamo. Otto buone ragioni per credere in una società più solidale*, Pistoia, UTET, pp. 7-20

Alarcón, R. (2011). U.S. immigration policy and the mobility of Mexicans (1982-2005). *Migraciones Internacionales*, 6(1): 185-218

Alarcón, R. & Mines, R. (2002). El retorno de ‘los solos.’ Migrantes mexicanos en la agricultura de los Estados Unidos. in María Eugenia Anguiano & Miguel Hernández (eds.). *Migración internacional e identidades cambiantes*. Zamora, El Colegio de Michoacán/El Colegio de la Frontera Norte.

Almada Flores, H.A. (2010). *El Skateboarding en Tijuana y Monterrey. La Lealtad, las Reglas y los Significados en la Construcción de las Identidades de los Deportistas*. El Colegio de la Frontera Norte Tijuana, [Tesi magistrale]

Almada Flores, H.A. (2014). *La Apropriadón del Espacio Publico a Traves de las Practicas Deportivas Juveniles*. El Colegio de la Frontera Norte Tijuana, [Tesi di dottorato]

Aly, R. (2016). Hatha al-Shibl min dhak Alasad: Would-be Arab Youth Studies and the revival of subculture. In T. Sabry e L. Ftouni (a cura di.) *Arab subcultures: reflections on theory and practice*. Londra, IB Tauris

Aly, R. (2024). The Ordinariness of Ethics and the Extraordinariness of Revolution: Ethical Selves and the Egyptian January Revolution at Home and School. *Cultural Anthropology*, 39 (1): 146-169.

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londra e New York, Verso
- Andoni del Amo Castro, I. (2019) *Music, protest politics, DIY and identity in the basque country*, in A. Bennett e P. Guerra (a cura di.) *DIY cultures and underground music scenes*, Oxon e New York, Routledge, pp. 77-88
- Appadurai, A. (2007), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Milano, Meltemi (Ebook).
- Appadurai, A. (a cura di.) (1986) *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press
- Arenal, S. (1989 [1986]). *Sangre Joven, Las Maquiladoras por Adentro*. Città del Messico: Editorial Nuestro Tiempo
- Aria, M. (2020) Antropologia dell'occulto, antropologia del segreto. Un'introduzione. *Rivista di Antropologia Contemporanea*, 2 (2020): 233-257
- Arroyo, S.R., e Arroyo, D. (2016). *Codex: Una Aproximación al Graffiti en la Ciudad de México*. Città del Messico, Turner
- Arvidsson, A. (2007). Creative class or administrative class? On advertising and the 'underground', *Ephemera*, 7 (1): 8-23
- Augé, M. (1993). *Nonluoghi*. Milano, Eleuthera
- Ayuntamiento de Tijuana (2015). *Mercados sobre ruedas*, <https://implan.tijuana.gob.mx/pdf/boletines/BOLETIN%20Soberruedas.pdf> [ultima consultazione 11/09/2024]
- Balandier, G. (2004). Ce que «disent» le corps et le sport. *Corps et culture*, 6/7(2004). 10.4000/corpsculture.885
- Banégas, R. & Cutolo, A. (2024). *ID wars in Côte D'Ivoire. A political ethnography of identification and citizenship*, Oxford, Oxford University Press
- Baral, A. e Jourdan, L. (2016). L'ideologia neoliberista e lo "sviluppo" delle città africane: il caso del mercato di Kisekka (Kampala, Uganda). *Afriche e Orienti*, 2-3 (2016): 134-154
- Barndt, D. (2008). *Tangled Routes: Women, Work and Globalization on the Tomato Trail*, Lanham, Rowman and Littlefield
- Barone, S. (2019). *Metal, rap, and electro in post-revolutionary Tunisia. A fragile underground*. Londra, Routledge

- Barone, S. (2017). "Feeling so Hood. Rap, Lifestyles and the Neighbourhood Imaginary in Tunisia". *British Journal of Middle Eastern Studies* 46 (1): 88-103.
<https://doi.org/10.1080/13530194.2017.1371001>
- Bataille, G. (2011 [1933]). *La notion de dépense*, Parigi, Edition Lignes
- Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. San Francisco, Chandler Publishing Company
- Bateson, G. (1955). *The message 'This is play'*. In Schaffner, B. (Ed.) *Group process: transaction of the second conference*. Joiah Macy Jr. Foundation: 145-52
- Bateson, G. (1988). Play and paradigm. *Play and culture*, 1 (1): 20-27
- Bauman, Z. (2003) *Waste Lives. Modetnity and its Outcasts*. Oxford, Polity Press
- Beal, B. (1995). Disqualifying the Official: an exploration of social resistance through the subculture of skateboarding. *Sociology of Sport Journal*, 12: 252-267
- Beal, B. (2013). *Skateboarding. The Ultimate Guide*. Westport: Greenwood
- Beal, B. e Weidman, L. (2003). Authenticity in the Skateboarding World, in R. Rinehart e Synthia Syndor (a cura di.) *To the Extreme: Alternative Sports Inside and Out*. Albany, SUNY Press: 337–352
[https:// digitalcommons.linfield.edu/mscmfac_pubs/10/](https://digitalcommons.linfield.edu/mscmfac_pubs/10/).
- Bennett, A., e Guerra, P. (2019). *Introduction*, in A. Bennett e P. Guerra (a cura di.) *DIY cultures and underground music scenes*, Oxon e New York, Routledge: 1-6
- Bennett, A., e Guerra, P. (2019a) *Rethinking DIY culture in a post-industrial and global context*. In A. Bennett e P. Guerra (a cura di.) *DIY cultures and underground music scenes*, Oxon e New York, Routledge: 7-18
- Bernardi, C. (2021). La maquiladora tra neoliberlismo e nazionalismo messicano (1964-1988). *Confluenze*, 13(1): 270-298
- Bernardi, S., Dei, F. e Meloni, P. (2011) *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*. Pisa, Pacini Editore
- Berumen, H. F. (2011). *Tijuana la horrible: Entre la historia y el mito*, Tijuana, COLEF
- Berzano, L. e Genova, C. (2011). *Sociologia dei Lifestyle*. Roma, Carocci
- Besnier, N. (2009). *Gossip and the production of everyday politics*, Honolulu, University of Hawai'i Press
- Besnier, N. (2015) Sport Mobilities Across Borders: Postcolonial Perspectives. *The International Journal of the History of Sport*, 32 (7): 849-861
- Bijker W.E., Hughes, T.P., & Pinch, T.J. (1987). *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, MIT Press

- Blanch, M. (1980). Imperialism, Nationalism and Organised Youth. In *Working Class Culture: Studies in History and Theory*, edited by John Clark, Chas Critcher, and Richard Johnson. New York, St. Martin's Press.
- Bogost, I. (2016). *Play Anything: The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secrets of Games*. New York, Basic Books
- Bonanno, L. (2022). The Graphic in Ethnographic: A Serious Methodological Turm or Just Some Visual Fun?. *Fielshights*, Luglio 28: <https://culanth.org/fieldsights/graphic-in-the-ethnographic>
- Borden, I. (1998). Body architecture: skateboarding and the creation of super-architectural space. In Hill, J. (Ed.) *Occupying Architecture. Between the Architect and the User*. Londra, Routledge: 111-125
- Borden, I. (2001). *Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body*, Oxford, Berg
- Borden, I. (2016). *Southbank, Skateboarding, London and Urban Culture: the Undercroft, Hungerford Bridge and House of Vans*. Lombard, K. (Ed.) *Skateboarding: Subcultures, Sites and Shifts*. London, Routledge: 91-107
- Borenstain, H. (2021). Labouring Athletes, Labouring Mothers. Ethiopian Women Athletes' Bodies at Work. In Besnier, N., Calabró, D.G. & Guinness, D. (Eds.) *Sport, Migration and Gender in the Neoliberal Age*. New York, Routledge: 174-218 (EBook)
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit
- Bourgois, P. (2003). *In search of respect: selling crack in El Barrio* [seconda edizione], Cambridge, Cambridge University Press
- Brandt, D. (2002). *Tangled Routes. Women, Work and Globalization on the Tomato Trail*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Brayton, S. (2005). "Black-Lash": revisiting the "white negro" through skateboarding. *Sociology of Sport Journal*, 22: 356-372
- Bringas Rábago, N.L. (2022). *El turismo residencial en el corredor costero Tijuana-Rosarito-Ensenada en Baja California: Surgimiento, características y imaginarios*. In M. Osorio García e N.L. Bringas Rábago (a cura di) *El turismo residencial en México. Comportamientos socioespaciales*, Tijuana, COLEF: 43-116
- Britton E, Kindermann G, Domegan C, et al. (2018). Blue care: A systematic review of blue space interventions for health and wellbeing. *Health Promotion International* 35(1): 50–69

- Buchetti, A. (2024) *A matter of detalles: on producing and consuming the skateboard industry at the U.S.-Mexico border*. In M.J. Roberts, K. Lawler e D.P. Cline (a cura di) *Roll e flow: the cultural politics of skateboarding and surfing*, San Diego, San Diego State University Press: 134-155
- Buchetti, A. (forthcoming 2025). The Ground Zero of a Generation. Borders, Neoliberalism and Sports through the Material Culture of the Skateboard Scene in Tijuana. *Sport in Society*
- Buchetti, A. & O'Connor, P. (2024). Chicano park's skateboard memorial murals: extending the sacred in polluted leisure. *Leisure Sciences*, 46 (3)
- Bucholtz, M. (2002). Youth And Cultural Practice. In *Annual Review of Anthropology*. <http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.31.040402.085443?journalCode=anthro>
- Bucholtz, M. e Hall, K. (2005). Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach. *Discourse Studies*, 7 (4-5): 585-614
- Buier, N. (2023). The anthropology of infrastructure. The boom and the bubble? *Focaal – Journal of Global and Historical Anthropology*, 95 (2023): 46-60
- Burfisher, M.E., Robinson, S. e Thierfeld, K. (2001). The Impact of NAFTA on the United States. *Journal of Economic Perspectives*, 15 (1): 125-144.
- Burton L.M. (1997). Ethnography and the meaning of adolescence in high-risk neighborhoods. *Ethos* 25(2): 208–17
- Buser, M., Payne, T., Edizel Ö, et al. (2018). Blue space as caring space – water and the cultivation of care in social and environmental practice. *Social & Cultural Geography* 21(8): 1039–1059
- Bustamante Fernández, J. A. (1990). *Historia de la Colonia Libertad*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte
- Bustamante, A. M. (2013). The impact of post-9/11 US policy on the California-Baja California border region. *Journal of Borderland Studies*, 28 (3): 307-319.
- Butz, K. (2017). The authenticity of a T-shirt: Ryan Gosling, Roddy Dangerblood, and the rebellious genealogy of *Thrasher* Magazine. *Rock music studies*, 4 (1): 47-56.
- Butz, K. (2012). *Grinding California. Culture and corporality in American skate-punk*. Transcript
- Caillé, A. (2010). *Gift*, in Hart, K., Laville, J.L. e Cattani, A.D. (a cura di.) *The human economy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 180-186
- Caillois, R. (1981 [1967]). *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani

- Calhoun, C. (2004). Accidental wisdom: Robert Merton's serendipitous findings. *Book Forum*: <http://eprints.lse.ac.uk/42234/>
- Cantin-Brault, A. (2015). The reification of skateboarding. *International journal of science culture and sport*, 3 (1): 54-66
- Cantin-Brault, A. (2019). Sport instead of play. From skateboarding to the sport of competitive skateboarding. In V. Kilberth & J. Schwier. *Skateboarding between subculture and the Olympics*. Bielefeld, Transcript: 157-176.
- Caravita, G. e Genova, C. (2024). *Skateboard: una ricerca sul contesto italiano*. Roma, Novalogos
- Carrillo, J. (2014). ¿De Que Maquiladora ma Hablas? Reflexiones sobre las Complejidades de la Industria Maquiladora en Mexico. *Frontera Norte*, 26 (3): 75-98
- Carrillo, J. & Hualde, A. (1997) Third Generation Maquiladoras: The Case of Delphi General Motors. *Journal of Borderland Studies*, 13 (1): pp. 79-98
- Carrillo, J. & Zárate, R. (2009). The Evolution of Maquiladora Best Practices: 1965- 2008. *Journal of Business Ethics*, 88 (2): pp. 335-348
- Carrillo, J. (1990). Legislación laboral y flexibilidad en la industria maquiladora. In F. Mora e V. Reynosa (a cura di) *Modernización y legislación laboral en el noroeste de México*. Hermosillo, El Colegio de Sonora.
- Carter, T. (2011). Considering the Field in and on Play: Using sport to reconceptualize the anthropological given. In S. Coleman & P. Collins (a cura di) *Dislocating anthropology? Bases on longing and belonging in the analysis of contemporary societies*. Cambridge, Cambridge scholars publishing: 63-80
- Carter, T.F. (2024) Opening Keynotes. *International Network of Sport Anthropology Meeting: (Re-)placing sport, anthropological perspectives on a global problem*. Durham University, 18/04/2024
- Cazeneuve, Jean. (1976). *Sociologie du Rite*. Parigi, PUF
- Chambers, I. (2012). A line in the sand. Kun, J., & Montezemolo, F. (a cura di) *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border*, (pp. ix-xix). Duke University Press
- Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. London: Routledge.
- Chavez, L.R. (2013). *Shadowed lives: Unndocumented immigrants in American society*. Cengage Learning
- Chivers Yochim, E. (2010). *Skate Life. Re-Imagining White Masculinity*. Ann Arbor, University of Michigan Press

- Clay, A., e Phillips, K.M. (2015) *The misfit economy: Lessons in creativity from pirates, hackers, gangsters, and other informal entrepreneurs*, New York, Simon & Shuster
- Cliver, S. (2004). *Disposable: A history of skateboard art*, Warwick, Warwick House Publishing
- Coakley, J. (2015). Assessing the sociology of sport: On cultural sensibilities and the great sport myth. *International review for the sociology of sport*, 50(4-5), pp.402-40
- Cohen, S. (1972). *Folk Devils and Moral Panic. The Creation of Mods and Rockers*. Londra, McGibbon & Kne
- Collier, S. J. (2011). *Post-Soviet Social: Neoliberalism, Social Modernity, Biopolitics*. Princeton University Press
- Comaroff J.L. e Comaroff J. (2009). *Ethnicity, Inc.* Chicago: Univ. Chicago Press
- Comaroff, J. & Comaroff, J. (1992). *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press
- Comaroff, J. & Comaroff, J. (2006). *Reflections on Youth, from the Past to the Postcolony*. In *Frontiers of Capital. Ethnographic Reflections on the New Economy*, edited by Fisher, M.S. & Downey, G. Durham: Duke University Press: 267-281
- Comptroller General of the United States. (1977). *California Drought of 1976 and 1977 -- Extent, Damage, And Governmental Response*
- Connerton, P. (2010) *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi
- Contreras, O. (2000). *Empresas Globales, Actores Locales: Producción Flexible y Aprendizaje Industrial en las Maquiladoras*. El Colegio de Mexico.
- Coperman, J. e da Col, G. (a cura di) (2018). *Fake. Anthropological Keywords*, Chicago, Hau books
- Cortázar Orozco, R. A. (2015). *Skate. Mas que tablas, ruedas y asfalto. Construcciones identitarias y resignificaciones al espacio urbano, desde la practica del skateboarding en Medellín*. Tesi magistrale, Universidad de Antioquia
- Coupaye, L. (2009) *Ways of Enchanting. Chaînes Opératoires and Yam Cultivation in Nyamikum Village, Maprik, Papua New Guinea*, «Journal of Material Culture», 14(4): 433–458
- Coupaye, L. (2022) *Making 'Technology' Visible: Technical Activities and the Chaîne Opératoire Technique*. In M. H. Bruun et al. (a cura di.), *The Palgrave Handbook of the Anthropology of Technology*, Singapore, Springer: 37-60
- Crawley, M. 2022. *Out of Thin Air. Running Wisdom and Magic from Above the Clouds in Ethiopia*. London, Bloomsbury

Critchley, T. (2023) Disseny DIY i creació radical de mons al parc de patinatge de The Grove, a Londres. *Temes de Disseny*, 39 (2023): 208-227

Cruz Sierra, S. & Nateras Dominguez, A. (a cura di.) (2019). *Juventudes en frontera: identidades, cultura y violencia*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.

Cruz, T. (2012). *Practices of Encroachment. Urban Waste Moving Southbound; Illegal Zoning Seeps into North*. In J. Kuhn & F. Montezemolo (Eds.) *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border*, Durham, Duke University Press: 175-189

Cusack, C. M., & Digance, J. (2009). The Melbourne Cup: Australian Identity and Secular Pilgrimage. *Sport in Society*, 12(7), 876–889. <https://doi.org/10.1080/17430430903053109>

Dakoglou, D. (2017). *The road. An ethnography of (im)mobility, space and cross-border infrastructures in the Balkans*. Manchester, Manchester University Press

Dalla Costa, M. and James, S. (1973). *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Bristol, Falling Wall Press

Daniel Rosen, J., e Zepeda Martinez, R. (2015) La guerra contra el narco en Mexico: Una guerra perdida, *Revista Reflexiones*, 94 (1): 153-168

Darroch, M. (2015). Border Scenes. Detroit ± Windsor. *Cultural Studies* 29 (3): 298-325. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.937935>

Davila, A. (2016). *El Mall. The spatial and class politics of shopping malls in Latin America*. Berkely, University of California Press

De Certeau, M. (2012 [1990]). *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro

De León, J. (2015). *The land of the open graves: Living ad dying in the migrant trail*. Berkeley, University of California Press

De Sousa Rosinaldo, S. (2004). Narcotráfico y economía ilícita: las redes del crimen organizado en Río de Janeiro, *Revista Mexicana de Sociología*, 66 (1), pp. 141-192.

De Vries, P. (2002). Vanishing mediators: enjoyment as a political factor in Western Mexico. *American Ethnologist* 29 (4): 901-927.

Dear, M., & Leclerc, G. (Eds) (2003). *Postborder city. Cultural spaces of bajalta California*. Routledge

Dei, F. (2007). *Tra dono e furto: la condivisione della música in rete*, in M. Santoro (a cura di) *Cultura in Italia*, Bologna, Il Mulino

Del Monte Madrigal, J. A. (2023). *El vortice de la precarización. Retorno forzado y vida callejera en la frontera norte de México*. Tijuana, COLEF

- Del Monte Madrigal, J.A. (2014). *Entre ruedas y asfalto. Identidades y movilidades de bikers y lowriders en Tijuana*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte
- Delgado, E. E. (2017). *Unintended consequences of “gentefication” in Barrio Logan?*. Tesi magistrale, San Diego State University.
- Dent, A. (2012). Piracy, circulatory legitimacy, and neoliberal subjectivity in Brazil. *Cultural Anthropology*, 27(1): 28-49
- Dent, A. (2020). *Digital pirates. Policing intellectual property in Brasil*, Stanford, Stanford Univeristy Press
- Deridda, J. (1996). *The gift of death*, Chicago, Univerity of Chicago Press
- Descola, P. (2024). *Lo sport è un gioco?* Milano, Raffaello Cortina
- Di Nunzio, M. (2012). ‘We are good at surviving’: Street hustling in Addis Ababa’s inner city. *Urban Forum*, 23: 433-447
- Di Nunzio (2019). *The Act of Living. Street Life, Marginality and Development in Urban Ethiopia*. Londra, Cornell University Press
- Dijstebloem, H. (2021). *Borders as infrastructures. The technopolitics of border control*, Cambridge, MIT Press
- Dixon, D. (2011). Getting the Make: Japanese Skateboarder Videography and the Entranced Ethnographic Lens. *Postmodern Cultur*, 22 (1): <https://muse.jhu.edu/article/481022>
- Dixon, D. (2016). Posing la, performing Tokyo. Photography and race in skateboarding’s global imaginary. In K. J., Lombard (a cura di). (2016). *Skate- boarding: Subcultures, Sites and Shifts*, Londra, Routledge: 73-88
- Dixon, D. (2014) *Endless question: Youth Becomings and the Anti-Crisis of Kids in Global Japan*. Tesi di dottorato, Duke University
- Dörr, L. 08/02/2022. *ImillaSkate: An indigenous Bolivian skateboard collective – a photo essay*. The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/feb/08/imillaskate-an-indigenous-bolivian-skateboard-collective-photo-essay>
- Douglas, M. (1969). *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo* (seconda edizione), Londra, Routledge e Kegan Paul
- Douny, L., & Mohan, L. (2020). *Subjects, their bodies and their objects*. In L. Douny, & L. Mohan (a cura di.) *The material subject: Rethinking bodies and objects in motion*. Londra, Routledge: 3-29

Duester, B. (2025). *Tomorrow on cassette. Tape jams in the new media age*, Londra, Bloomsbury

Dugan Nichols, L. (2020). Gnarly Freelancers: Professional skateboarders' labor and social media use in neoliberal economy. *Journal of Sport and Social Issues*, 45 (5): 426-446

Dunnell, R. (1978). Style and function : A fundamental dichotomy. *American Antiquity*, 43 (2): 192-202

Dupont, T. (2014). From Core to Consumer: The Informal Hierarchy of the Skateboard Scene. *Journal of Contemporary Ethnography* 43(5): 556-581

Dupont, T. (2019). Authentic subcultural identities and social media: American skateboarders and Instagram, *Deviant Behavior*, 41 (5): 649-664

Durand, J. (2016). *Historia minima de la migración Mexico-Estados Unidos*. Città del Messico, El Colegio de México.

Durand, J., Massey, D. S., & Parrado, E. A. (1999). The New Era of Mexican Migration to the United States. *The Journal of American History*, 86 (2): 518-536

Durham D. (2000). Youth and the social imagination in Africa: introduction to parts 1 and 2. *Anthropol. Q.* 73(3):113-20

El Sol de Tijuana (2019) *En Tijuana, se gana más en el sobre ruedas que como profesionalista*, <https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/en-tijuana-se-gana-mas-en-el-sobre-ruedas-que-como-profesionista-tianguis-3996606.html> [ultima consultazione 11/09/2024]

Elahik, T. (2012). *Borderline Ghosts: From Touch of Evil to Maquilapolis: City of factories*. In J. Kun e F. Montezemolo (a cura di) *Tijuana dreaming: Life and art at the global border*. Durham, Duke University Press: 339-354

Eliade, M. (1959) *The Sacred and the Profane*. New York, Harcourt.

Enriquez de la Selva, R. (2024) *Apropiación del espacio y construcción de riquezas culturales comunitarias: el ascenso de La Gaviota DIY en Ensenada, B.C.* Tesi Magistrale, El Colegio de la Frontera Norte Tijuana

Escobar, A. (1994) *Welcome to cyberia: Notes on the anthropology of cyberculture*, «Current Anthropology», 35 (3), pp. 211-223

Estalella, A. e Sanchez Criado, T. (2019). *DIY anthropology*. ANUAC, 8 (2): 143-165

- Falser, M. S. (2007). *Chicano Park. Bürgerinitiative, graffiti-kunst und traumaverarbeitung. Geschichte und bedeutung von 'Chicano Park*. Kunsttexte, 4 (2007): <https://doi.org/10.48633/ksttx.2007.4.86591>
- Fanoli, F. (2022). *Arene di Lotta. Corpi, Mascolinità e Invisibile nel Lámb a Dakar*. Milano, Meltemi
- Favret-Saada, J. (1977) *Deadly words: Witchcraft in the Bocage*. Cambridge, Cambridge University Press
- Fernández Lo Hoeaste, H. e Vila, P. (a cura di.) (2013). *Cumbia! Scenes of a migrant Latin America music genre*. Durham, Duke University Press
- Fischler, C. (1990). *L'Homnivore. Le Goûte, la Cousine, le Corp*, Parigi, Odile Jacob
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York, Basic Books
- Fonseca Alfaro, C. (2020). The Production of Maquiladora Space in Motul, Mexico: From Henequen Municipality to Industrial City. *Articulo. Journal of Urban Research*, 21. <https://doi.org/10.4000/articulo.4577>
- Fonseca Parra, M. (2022) *Migración y Características Sociodemográficas de los Sinaloenses en Tijuana, 2000-2020*. Tesi di Master, El Colegio de la Frontera Norte Tijuana:
- Foster, R.J. (2006). *Tracking Globalization: Commodities and Value in Motion*. In C. Tilley, W. Keane, S. Keuchler-Fogden, M. Rowlands, P. Spyer (a cura di.) *Handbook of Material Culture*. Londra, SAGE: 285-302
- Foucault, M. (2013 [1976]). *Storia della sessualità. La volontà di sapere*. Milano, Feltrinelli
- Fredericks, R. (2018). *Garbage citizenship: vital infrastructures of labor in Dakar*, Durham, Durham University Press
- Friedel, S. (2015). *The arts of living sideways. Skateboarding, peace and elective conflict transformation*. New York, Springer
- Fuentes, C. M. & Peña, S. (2010) *Globalization, Transborder Networks and U.S.-Mexico Border Cities*. In K. Staudt, C. M. Fuentes & J. E. Monarréz Fragosó (a cura di) *Cities and Citizenship at the U.S.-Mexico Border. The Paso del Norte Metropolitan Region*. Londra, Palgrave Macmillan
- Gallini, C. (2008) *Omaggi e doni nei contes di Charles Perrault*. In M. Aria e F. Dei (a cura di.) *Culture del dono*, Roma, Meltemi

- Gallo, M. (2022) *I saperi della foresta. Giovani e trasmissione della memoria in Nuova Caledonia*,s Milano, Prospero Editore.
- Ganti, T. (2014). Neoliberalism, *Annual Review of Anthropology*, 43: 89-104
- Garcia Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Città del Messico, Nueva Imagen
- Garcia Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcellona, Grijalbo.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge, Polity
- Gazeres, R. (2023). “Challenge Neoliberal Sport: Skateboarding as a Resilient Cultural Practice”. *Geography Compass* 17 (1): <https://doi.org/10.1111/gec3.12671>
- GDAT. (2012). The Concept of Neoliberalism Has Become an Obstacle to the Anthropological Understanding of the Twenty-First Century, ed. S Venkatesan. Manchester, UK: *Crit. Anthropol.* (podcast)
- Geertman, S., Labbé, D., Boudreau, J.A., & Jacques, O. (2016). Youth-Driven Tactics of Public Space Appropriation in Hanoi: The Case of Skateboarding and Parkour. *Public Affairs*, 89 (3): 591-611.
- Gell, A. (1996) Amour, connaissance et dissimulation. *Terrain*, 27 (1996): 5-14
- Gerosa, A. (2024). *The hipster economy. Taste and authenticity in late modern capitalism*, Londra, UCL Press
- Gibson, C. & Warren, A. (2014). Making surfboards: Emergence of a trans-pacific cultural industry. *The Journal of Pacific History*, 49 (1). <https://doi.org/10.1080/00223344.2013.858439>
- Ginzburg, C. (2006). *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*. Milano, Feltrinelli
- Glauser, J. (2016). *Tokyo-skate. Les paysages urbains du skateboard*. Gollion, Infolio.
- Glenney, B. & Mull, S. (2018). Skateboarding and the Ecology of Urban Space. *Journal of Sport and Social Issues*: [10.1177/107719031973273253158188000525](https://doi.org/10.1177/107719031973273253158188000525)
- Glenney, B. (2023). *Grime, guilds, and stances: the fates and futures of skateboarding*. Sshred conference: https://www.youtube.com/watch?time_continue=253&v=1zlsHi7MryI&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fsshredblog.wordpress.com%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title

- Glenney, B. & O'Connor, P. (2019). Skateparks as hybrid elements of the city. *Journal of Urban Design*, 24 (6): 840-855
- Glenney, B., Bjorke, I. & Buchetti, A. (2024). Skateboarding and the surplus value of city play. *Frontiers in Sports and Active Living: The History, Culture and Sociology of Sports*: 10.3389/fspor.2024.1454274
- Glenney, B., Boutin, M., & O'Connor, P. (2023). The sonic spectrum of skateboarding: from polarity to plurality. *The Senses and Society*, 18 (3): 207-222
- Godbout, J.T. (2002) *Lo spirito del dono*. Torino, Bollati Boringhieri
- Godelier, M. (1978). Infrastructures, societies, and history. *Current Anthropology*, 19(4): 763-771
- Goldgel-Carballo V. & Poblete J. (a cura di.) *Piracy and Intellectual Property in Latin America*. New York, Routledge
- González Molohua, Y.F. (2019). Skateboarding y jóvenes en las calles de la ciudad de Xalapa, Veracruz, Mexico. *Kultur*, 6(11): 157-180. <http://dx.doi.org/10.6035/Kultur.2019.6.11.7>
- Graeber, D. (2001). *Toward an anthropological theory of value. The false coin of our own dreams*. New York, Springer
- Graeber, D. (2012). *Debito. I primi 5000 anni*. Milano, Il Saggiatore
- Graeber, D. (2016) *Burocrazia. Perché le regole ci perseguitano e perché ci rendono felici*. Milano, Il Saggiatore
- Graeber, D. (2006). *Frammenti di Antropologia Anarchica*. Milano, Eleuthera
- Graeber, D. (2007). Manners, deference and private property: Or, elements for a general theory of hierarchy. In Graeber, D. *Possibilities. Essays on hierarchy, rebellion and desire*. Oakland, AK Press: 13-56
- Graeber, D. (2015). *The utopia of rules: On technology, stupidity and the secret joys of bureaucracy*. New York, Melville House
- Graeber, D. e Wengrow, D. (2021) *L'alba di tutto. Una nuova storia dell'umanità*, Milano, Rizzoli
- Graham, S. e Marvin, S. (2001). *Telecommunications and the city. Electronic spaces, urban places*. Londra e New York, Routledge
- Granovetter, M. e Swedberg, R. (a cura di.) (1992) *The sociology of economic life*, Londra e New York, Routledge.

- Grassi, P. (2015). *Il Limbo Urbano. Conflitti Territoriali, Violenza e Gang a Città del Guatemala*. Verona, Ombre Corte.
- Green, S. (2019). Entangled borders. *Archivio antropologico mediterraneo*, 21(2): 1-14
- Hall, S., & Jefferson, T. (1993). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londra, Routledge
- Hamayon, R. (2016). *Why we play. An anthropological study*. Chicago, Hau Books
- Hann, C. e Hart, K. (2011) *Economic Anthropology. History, Ethnography, Critique*, Cambridge, Polity
- Hart, K. (1973). Informal income opportunities and urban employment in Ghana. *The Journal of Modern African Studies*, 11 (1): 61-89
- Hart, K. (2010). *Informal Economy*. in K. Hart, J.L. Laville & A.D. Cattani(a cura di.) *The Human Economy*. Cambridge, Polity
- Harvey, P. e Knox, A. (2015). *Roads: An anthropology of infrastructure and expertise*. New York, Cornell University Press
- Harvey, P. e Knox, H. (2012). The enchantment of infrastructure. *Mobilities*, 7 (4): 521-536
- Haytko, D.L., Kent, J.L. & Hausman, A. 2007. Mexican maquiladoras: helping or hurting the US/Mexico cross-border supply chain?. *The International Journal of Logistics Management* 18(3): 347-363.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The meaning of style*. North Yorkshire, Menthuen
- Hellman, A. e Odenbring, Y. (2019). Playful space invaders: Skateboarding intersections and global flows. *World Leisure Journal*.
<https://doi.org/10.1080/16078055.2019.1631881>
- Hernández Hernández, A. (2022) Dinamicas del tabajo sexual en Tijuana: Relatos etnograficos de la Zona Norte y la Coahuila. *Encartes*, 5 (9): 197-223
- Hernández-León, R. (2008). *Metropolitan migrants. The migration of urban Mexicans to the United States*. Berkeley, University of California Press
- High, H. e Reno, J.O. (a cura di.) (2023). *As if Already Free. Anthropology and Activism after David Graeber*. Cambridge, Pluto Press.
- Ho, K. (2009) *Liquidated: an ethnography of Wall Street*. Durham, Duke University Press
- Hobsbawn, E. (1969) *Bandits*. Londra, Weidenfeld e Nicolson

- Hölsgens, S. (2021). *Skateboarding in Seoul. A Sensory Ethnography*. Groningen, University of Groningen Press
- Hopkins, D.A. (1996). *Los Sonorenses. Apuntes sobre su conformación histórica*. Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora
- Howell, O. (2005). “Creative Class” and the Gentryfing City: Skateboarding in Philadelphia’s Love Park. *Journal of Architectural Education*, 59 (2): 32-42
- Hughes, T.P. (1993). *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880–1930*. Baltimore, Johns Hopkins University Press
- Huizinga, J. (2002 [1939]) *Homo ludens*, Torino, Einaudi
- Humphrey, C. (2005). Ideology in Infrastructure: Architecture and Soviet imagination. *Journal of Royal Anthropological Institute*, 11(1): 39-58
- IMMEX. (2006). *Industria Manufacturera Maquiladora y de Servicios de Exportación*, Secretaría de Economía, Gobierno mexicano
- Ingold, T. (2008). When ANT Meets SPIDER: Social Theory for Arthropods. In C. Knapett, and L. Malafouris (a cura di.), *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York, Springer: 209–215
- Ingold, T. (2019 [2013]). *Making. Antropologia, Archeologia, Arte e Architettura*. Milano, Raffaello Cortina
- Ingold, T. (2020). *Correspondences*. New York, Wiley
- International Trade Administration (2023) *Trade Agreements*: <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/mexico-trade-agreements#:~:text=Mexico%20has%20more%20free%20trade,ten%20countries%20in%20Latin%20America>
- Jackson, J.L. Jr. (2018). *Fake, damned fakes, and ethnography*. In J. Coperman e G. da Col (a cura di) (2018). *Fake. Anthropological Keywords*, Chicago, Hau books: 1-14
- Jankowski, M. S. (1991). *Islands in the Street: Gangs and American Urban Society*. Berkeley, University of California Press
- Jay-Z, (2010) *Decoded*, New York, Spiegel & Grau
- Jeffrey C. & Young, S. (2012). Waiting for Change: Youth, Caste and Politics in India. *Economy and Society* 41, 4: 638-661.
- Jeffrey, C. (2010). *Timepass: Youth, Class and the Politics of Waiting in India*. Stanford, Stanford University Press.

Jeffrey, C. & Dyson, J. (2013). Zigzag capitalism: youth entrepreneurship in the contemporary global South. *Geoforum* (49), R1 - R3.

Jensen, S. (2013). People and things in the ethnography of borders: materializing the division of Sarajevo. *Social anthropology*, 21(1): 23-37

Jensen, S.Q. (2006). Rethinking subcultural capital. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 14(3): 257–76.

Jones, J. L. (2010) ‘Nothing is straight in Zimbabwe’: The rise of the kukiya-kiya economy 2000-2008. *Journal of Southern African Studies* 36 (2): 285-299.

Josephides, L. (1985). *The production of inequality: Gender and exchange among the Kewa*. Londra, Travistock

Juris, J. (2013) *Spaces of Intentionality - Race, Class and Horizontality at the U.S. Social Forum*. In J. S. Juris and A. Khasnabish (a cura di) *Insurgent Encounters - Transnational Activism, Ethnography and the Political*. Durham, Duke University Press: 39-65.

Kahn, A., Jan, F., & Ashraf, S.I. (2023). Ethno-Territorialized Bodies: Necropolitics in Pakistan’s Tribal Areas and Non-violent Organic Resistance. *Journal of Borderland Studies*: [10.1080/08865655.2023.2226402](https://doi.org/10.1080/08865655.2023.2226402)

Kamel, R. (1988). “This is how it starts”: Women maquila workers in Mexico. *Labor Research Review*, 1 (11): 15-27

Kemp, T.A. (2024) Weak Sauce: Authenticity, selling out, and the skateboard industry: A study in community resilience. *Journal of Economic Issues*, 58 (2): 572-579

Kenney, M. & Florida, R. (1994). Japanese Maquiladoras: Production Organization and Global Commodity Chains. In *World Developments* 22(1): 27-44

Kilbert, V. & Schwier, J. (a cura di.) (2019). *Skateboarding between subculture and the Olympics. A youth culture under pressure from commercialization and sportification*. Bielefeld, Transcript

King, K. & Dickinson, J. (2022). Nearby nature in lockdown: Practices and affordances for leisure in urban green spaces. *Leisure Studies*, 42(1): 100–117

Kirkpatrick J. (1987). Taure’are’a: a liminal category and passage to Marquesan adulthood. *Ethos*, 15(4): 382–405

Knowles, C. (2014). *Flip-Flop. A Journey Through Globalization Backroads*. Londra, Pluto Press

- Koff, H. (a cura di.) (2015). The nature and impact of informal sectors in cross-border regions: Cross- regional perspectives. *Journal of Borderland Studies*, 30 (4)
- Konrad, V., e Szary A.L.A. (2023). *Border culture. Theory, imagination, geopolitics*. New York, Routledge
- Kopinak, K. (1997) *Desert Capitalism. What are the maquiladoras?* New York, Black Rose Book
- Kourí, E. (2015). La invención del ejido. *Nexos*, gennaio 2015: <https://www.nexos.com.mx/?p=23778> [ultima consultazione 14/10/2024]
- Kreps, J. (a cura di). (1971) *Sex in the Marketplace: America Women at Work*. Baltimore, John Hopkins University Press
- Kluckhohn, K. (1951). *Values and Value-orientations in the Theory of Action: an Exploration in Definition and Classification*. In T. Parson e E. Shils (a cura di.) *Toward a General Theory of Action*. Cambridge, Harvard University Press: 388-433
- Kun, J. e Montezemolo, F. (2012) *The factory of dreams*. In J. Kun e F. Montezemolo (a cura di.) *Tijuana Dreaming: Life and art at the global border*, Durham, Duke University Press: 1-20
- Lagalis, E. (2024) On the politics of authenticity: Theorizing intersections of race and class in consensus process and beyond. *Rivista di Antropologia Contemporanea*, 1 (2024): 73-94
- Langevang, T. & K. V. Gough (2012). Diverging pathways: young female employment and entrepreneurship in Sub-Saharan Africa. *The Geographical Journal* 178 (3): 242- 252.
- Lansing, S. (1991) *Priests and programmers: Technologies of power in the engineered landscape of Bali*, Princeton, Princeton University Press
- Larkin, B. (2007) *Pirate Infrastructure*. In J. Karaganis (a cura di) *Structures of participation in digital culture*, New York, Social Science Research Council: 74-84
- Larkin, B. (2008). *Signal and noise. Media, infrastructure and urban cultura in Nigeria*. Durham, Duke University Press
- Larkin, B. (2013). The Politics and Poetics of Infrastructure. *Annual Review of Anthropology*, 42: 327-343
- Law, J. (1987) On social explanation of technological change: the case of the Portuguese maritime expansion. *Technology and Culture*, 28 (2): 227-252

Lawler, K. (2010). *The American Surfer: Radical Culture and Capitalism*. New York, Routledge

Lawler, K. (2017). Free ride: The food stamp surfer, American counterculture, and the refusal of work. In D. Zavalza Hough-Snee & A. Sotelo Eastman (a cura di) *The radical surf studies reader*. Durham, Duke University Press: 305-317

Lawler, K. & Roberts, M.J. (2024) *Hallelujah I'm a Bum: The anti-work ethic in surfer-wobbly counterculture*. In M. J. Roberts, K. Lawler e D. Cline (a cura di) *Roll and Flow: The Cultural Politics of Skateboarding and Surfing*, San Diego, San Diego State University Press: 203-235

Lazzarato, M. (1997). *Lavoro Immateriale. Forme di Vita e Produzione di Soggettività*. Verona: Ombre Corte

Lee, J. (2010). Global Commodity Chains and Global Value Chains. *International Studies*. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190846626.013.201>

Lerner, J. (2012). *Borderline archeology*. In J. Kun e F. Montezemolo (a cura di) *Tijuana Dreaming. Life and art at the global border*. Durham, Duke University Press: 264-276

Levi-Strauss, C. (1966) *The savage mind*. Londra, Weidenfeld & Nicolson

Levi, H. (2008). *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations and Mexican National Identity*. Durham, Duke University Press

Lippman, A. (2014). Cannibalizing copyright? Vernacularizing open intellectual property in Brasil. *Anthropology Today*, 30 (5): 11-14

Lombard, K.J. (2010). Skate and create/skate and destroy: the commercial and governamental incorporation of skateboarding. *Continuum. Journal of media & cultural studies*, 24 (4): 475-488

Lomnitz, C. (2024). *Sovereignty and extortion. A new state form in Mexico*. Durham, Duke University Press.

Lorr, M. (2005). Skateboarding and the X-Gamer phenomenon: a case of subcultural cooptation. *Humanity & Society*, 29 (2): 140-147

Lupo, A. (2009) *Il mais nella croce. Pratiche e dinamiche religiose nel Messico indigeno*, Roma, CISU

Lutteri, L. (2023). *Nessuna Regola. 40 anni di skateboarding in Italia*. Milano, Agenzia Alcatraz

Luvaas, B. (2012). *DIY Styles: Fashion, Music and Global Digital Cultures*. Oxford, Berg

- Luvaas, B. (2019) *On cutting and pasting: The art and politics of DIY streetwear*. In Luvaas, B. & Eicher, J.B. (a cura di.) *The Anthropology of Dress and Fashion. A Reader*, Londra, Bloomsbury.
- Magaña, M. R. (2020). *Cartographies of Youth Resistance. Hip-Hop, Punk, and Urban Autonomy in Mexico*. Oakland, University of California Press.
- Malcolm, D. (2012). *Sport and Sociology*. Londra, Routledge
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londra, Routledge.
- Malinowski B. (1987 [1929]). *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*. Boston, Beacon Press
- Malos, E. (a cura di) (1982). *The Politics of Housework*. Cheltenham: New Clarion Press.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago, University of Chicago Press
- Marcus, G.E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117
- Marlovits, J. (2024) Skateboarding is not a sport: Creativity at the margins of capitalism. *Anthropology Today*, 40 (5): 10-13
- Marriot, J. & Minio-Paluello, M. (2012) *The Oil Road: Journeys from the Caspian Sea to the City of London*. Londra, Verso
- Marriott J. & Minio-Paluello, M. (2012). *The Oil Road: Journeys from the Caspian Sea to the City of London*. Londra, Verso
- Martínez, C. (2023) Unruly Waters, Unsanitary Bodies: Abject terrains, rehabilitation, and infrastructures of dispossession on the U.S.-Mexico border. *Medicine Anthropology Theory*, 10 (2): 1-27
- Martini M. (1996). The July festival in the Marquesas Islands: “youth” and identity in a valley community. *Pacific Studies*, 19(2): 83–103
- Massey, D., Alarcón, R., Durand, J., & González, U. (1991). *Los ausentes. El proceso social de migración internacional en el occidente de México*. Città del Messico, Alianza Editorial Conaculta
- Mauss, M. (1936). Le Tecniche del Corpo. *Journal de Psychologie* 32 (3): 385-409
- Mauss, M. (2024 [1950]). *Teoria generale della magia*. Torino, Einaudi

- McCracken, G. (1988) *Culture and consumption: New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*. Minneapolis, Indiana University Press
- McCracken, G. (2022) *Return of the Artisan: How America went from industrial to handmade*. New York, Simon & Shuster
- McDuie-Ra, D. (2021). *Skateboarding and Urban Landscapes in Asia. Endless Spots*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- McDuie-Ra, D. (2023). Racial Diversity in Skateboarding: Destabilising Whiteness, Decentring Heartlands. *Sport in Society*. DOI: 10.1080/17430437.2023.2208079
- McDuie-Ra, D. (2023). *Skateboard Video. Archiving the City from Below*. Londra, Palgrave Macmillan (EBook)
- Mead M. (1928). *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*. New York, Morrow
- Meloni, P. (2018). *Antropologia del consumo. Doni, merci, simboli*. Roma, Carocci
- Méndez, L.H. (2010). Territorio maquiladora y violencia. El caso de Ciudad Juárez. *El Cotidiano*, 164: 27-40
- Mejía Nuñez, G. (2022). La Blanquitud en México segun Cosas de Whitexicans. *Revista Mexicana de Sociologia*, 84 (3): 717-751
- Miller, D. (1987) *Material culture and mass consumption*. Hoboken, Blackwell
- Miller, D. (1994). *Modernity. An ethnographic approach*. Oxford, Berg
- Miller, D. (1997). *Capitalism. An ethnographic approach*. Oxford, Berg
- Miller, D. (1998). *A theory of shopping*. Cambridge, Polity
- Miller, D. (2009). *Stuff*. Cambridge, Polity
- Miller, D. (2014). *Cose che parlano di noi*. Bologna, Il Mulino
- Möller, H. (1973) *Mexico desconocido. Un país en busca de exploradores*. Città del Messico, Insituto Nacional de la Juventud Mexicana.
- Montezemolo, F. (2012). *(Conversation with) Néstor Garcia Canclini, on how Tijuana ceased to be the laboratory of postmodernity*. In J. Kun e F. Montezemolo (a cura di) *Tijuana Dreaming. Life and art at the global border*. Durham, Duke University Press: 94-116
- Moore, A. (1998). *Cultural Anthropology: The Field Study of Human Being*. San Diego, Collegiate Press
- Moore, R. e Roberts, M.J. (2009) Do-It-Yourself mobilization: punk and social movements. *Mobilization: an international journal*, 14 (3): 273-291

- Muggleton, D., & Weinzierl, R. (a cura di.) (2003). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford, Berg.
- Myers, R. (2011). The familiar strange and the strange familiar in anthropology and beyond. *General Anthropology*, 18 (2): 1-9
- Naím, M. (2005) *Illicit: How smugglers, traffickers and copycats are hijacking the global economy*, New York, Doubleday
- Nardini, D. (2016). *Gouren, la Lotta Bretona. Etnografia di una Tradizione Sportiva*. Sassari, Documenta
- Nardini, D. (2022). *Surfer paradise. Un'etnografia del surf sulla Gold Coast italiana*. Milano, Ledizione
- Negri, A. & Hardt, M. (1994). *Labour of Dionysus. A Critique of the State-Form*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Newman, S. (2023) *Unmaking waste. New histories of old things*. Chicago, Chicago University Press
- Nyamnjoh, F. B. (2017). Incompleteness: Frontier Africa and the Currency of Conviviality. *Journal of Asian and African Studies*, 52(3): 253-270.
- Novotny, J. (2020). From subculture to a means of social inclusion: transnationalism and skateboarding culture in Amman, Jordan. *Acta Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni*, 12(1): 19-35.
- O'Connor, P. (2016). Skateboarding, Helmets, and Control: Observations from Skateboard Media and a Hong Kong Skatepark. In: *Journal of Sport and Social Issues*, Vol.40 (6):477-498.
- O'Connor, P. (2018). Handrails, steps and curbs: sacred places and secular pilgrimage in skateboarding. In: *Sport in Society*, Vol.40 (6):477-498.
- O'Connor, P. (2018). Hong Kong Skateboarding and Network Capital. *Journal of Sport and Social Issues*, 42 (6): 419-436
- O'Connor, P. (2020). *Skateboarding and religion*. New York, Palgrave MacMillan
- O'Connor, P. (2024). Conceptualising grey spaces in skateboarding: Generating theory and method for use beyond the board. *International Review for the Sociology of Sport*: <https://doi.org/10.1177/10126902241250089>
- O'Haver, H. (2018). "Why Have Skateboards Cost 50\$ for 30 Years?". *Vice*, 12/02/2018

- Ocejo, R.E. (2017) *Masters of craft. Old jobs in the new urban economy*. Princeton, Princeton University Press
- Olivas Heranández, O.L. (2018). *Danzar la frontera. Procesos socioculturales en la tradición de la danza azteca en las Californias*. Tijuana, COLEF & Juan Pablos
- Olmos Aguilera, M. (2011) Alteridad, etnografía y estereotipos del fantástico en la frontera México-Estados Unidos. *Cuicuilco*, 18 (50): 207-227
- Orozco Flores, E. (2013). *God's Gangs. Barrio Ministry, Masculinity and Gang Recovery*. New York, New York University Press
- Ortega Domínguez, A. (2007). *Los territorios del deseo. El tatuaje cholo como reflexión de las relaciones cuerpo/migración/territorio*. In M. Olmos Aguilera (a cura di) *Antropología de las fronteras. Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, Tijuana, COLEF: 137-152
- Ortiz, A.K. (2024) Tijuana continúa en 2024 con playas contaminadas. *Zeta Tijuana*, 29/01/2024. <https://zetatijuana.com/2024/01/tijuana-continua-en-2024-con-playas-contaminadas/> (ultima consultazione: 16/12/2024)
- Osorio Gracia, M. & Bringas Rabago, N.L. (a cura di.) (2022). *Turismo residencial en Mexico. Comportamientos socio-espaciales*. Tijuana, COLEF
- Pantaleo, K. (2010). Gendered Violence: An Analysis of the Maquiladora Murders. *International Criminal Justice Review*, 20 (4): 349-365
- Parker, N. & Vaughan-Williams, N. (2012). Critical border studies: broadening and deepening the “lines in the sand” agenda. *Geopolitics*, 17(4): 727-733
- Parry, J. e Bloch, M. (a cura di.) (1989). *Money and the Morality of Exchange*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Paz, O. 1950. *El Laberinto de la Soledad*. Città del Messico, Fondo de Cultura Económica
- Pels, P. (2003). *Introduction: magic and modernity*. In B. Meyer e P. Pels (a cura di) *Magic and Modernity: interfaces of revelation and concealment*. Berlino, De Gruyter: 1-38
- Peralta, R. (2012). *Illicit acts of urbanism*. In J. Kuhn & F. Montezemolo (Eds.) *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border*. Durham, Duke University Press: 175-189
- Perez Castro, A. (2007). *Ropa usada*. In M. Olmos Aguilera (a cura di) *Antropología de las fronteras*. Tijuana, COLEF: 105-123

- Pertti, P.J. & Pelto, G.H. (1978). *Anthropological research: The structure of inquiry*. Cambridge, Cambridge University Press
- Pfaffenberger, B. (1988) Fetishied objects and humanized nature: towards an anthropology of technology. *Man*, 23 (2): 236-252
- Pfaffenberger, B. (1992) Social anthropology of technology. *Annual Rev. Anthropology*, 21: 491-516
- Pinch, T.J. & Bijker, W.E. (1984). The social construction of facts and artefacts: or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. *Social Studies of Science*, 14: 399-441
- Pincince, O. (2016). Dropping In: The Emergence of skateboard Culture in Urban Nepal. In: *Independent Study Project (ISP) Collection*. Paper 2397.
- Pine, J. (2015). *Napoli sotto traccia: Camorra, «zona grigia» e arte di arrangiarsi. Musica neomelodica e marginalità sociale*. Roma, Donzelli
- Piñeros Cortes, S.A. (2019). *Encuentros urbanos. Desde lo itinerante y lo subversivo*. Tesi magistrale, Pontificia Universidad Javieriana
- Pinheiro-Machado, R. (a cura di.) (2017). *Counterfeit Itineraries in the Global South: The Human Consequences of Piracy in China and Brazil*. New York, Routledge
- Pinheiro-Machado, R. (2020). *How Trinkets Became Counterfeits: Value and Intellectual Property in a Low-Income Market in Brazil*. In V. Goldgel-Carballo & J. Poblete (a cura di.) *Piracy and Intellectual Property in Latin America*. New York: Routledge: 17-36
- Pinheiro-Machado, R. e Scalco, L.M. (2012). Brand clans: Consumption and rituals among low-income young people in the city of Porto Alegre. *International review of social research*, 2 (1): 107-126
- Pinzur D. (2021). Infrastructure, Ontology and Meaning: The Endogenous Development of Economic Ideas. *Social Studies of Science*, 51 (6): 914-937
- Polanyi, P. (1944) *The great transformation. The political and economic origins of our times*. Boston, Beacon Press
- Polese, A. (2023). What is informality? (Mapping) ‘the art of passing the state’ in Eurasian space – and beyond. *Eurasian Geography and Economics*, 64 (3): 322-364
- Polletta, F. (2005) How Participatory Democracy Became White: Culture and Organizational Choice, *Mobilization*, 10 (2): 271-288.

- Pomerantz, S., Currie, D.H. & Kelly, D.M. (2004). Sk8er girls: skateboard, girlhood and feminism in motion. *Women's studies international forum*, 27: 547-557
- Pomerantz, S., Dawn, H.C., & Kelly, D.M. (2004). Sk8er girls: Skateboarder, girlhood and feminism in motion. *Women's Studies International Forum*, 27: 547-557.
- Portwood-Stacer, L. (2013). *Lifestyle Politics and Radical Activism*. Londra e New York, Bloomsbury
- Pries, L. (2001). *The approach of transnational social spaces. Responding to new configurations of the social and the spatial*. In L. Pries (Ed.) *New transnational social spaces. International migration and transnational companies in the early twenty first century*. New York, Routledge: 3-33
- Proffitt, T.D. (1994). *Tijuana. The history of a Mexican metropolis*. San Diego, San Diego State University Press
- Prokkola, E.K. (2011) Unfixing borderland identity: Border performances and narratives in the construction of the self. *Journal of Borderland Studies*, 24(3): 21-38
- Puett, M. J. (2016) *Foreword: In Praise of Play*. In R. Hamayon *Why we Play? An Anthropological Study*, Chicago, Hau Press: xv-xix
- Radcliffe-Brown, A.R. (1965 [1952]). *Structure and Function in Primitive Society*. New York, Free Press
- Rediker, M. (2004) *Villains of all nations: Atlantic pirates in the golden age*. Boston, Beacon Press
- Reygada, L. (2002) Producción Simbólica y Producción Material: Metaforas y Conceptos Entorno a la Cultura del Trabajo. *Nueva Antropología*, 17 (60): 103-119
- Ribeiro, G. L. (2012). El sistema mundial no-hegemónico y la globalización popular. *Nueva sociedad*: <https://nuso.org/articulo/la-globalizacion-popular-y-el-sistema-mundial-no-hegemonico/>
- Rimoldi, L. (2019). Spazi marginali e rifiuti in Senegal. Riflessioni etnografiche sulla discarica di Mbeubeuss (Dakar). *Tracce Urbane*, 5: 110-123
- Rimoldi, L. & Scaglioni, M. (a cura di) (2024). *Antropologia dei rifiuti nelle afriche del terzo millennio. Scarti sfide, riconfigurazioni e opportunità*. Torino, UTET
- Rivoal, I. & Salazar, N. B. (2013). Contemporary ethnographic practice and the value of serendipity. *Social Anthropology*, 21 (2): 178-185
- Roche, S. (2014). *Domesticating Youth. Youth Bulges and their Socio-Political Implications in Tajikistan*. Oxford, Berghahn Books

Romero, A. (2020). Introduction: A Possible Anthropology Forum. *Visual and New Media Review, Fieldsight*, 4 giugno: <https://culanth.org/fieldsights/introduction-a-possible-anthropology-forum>

Rosaldo, R. (2001). *Cultura e Verità. Rifare l'Analisi Sociale*. Milano, Meltemi.

Rosaldo, M. (2021). Problematizing the 'informal sector': 50 years of critique, clarification, qualification, and more critique. *Sociology Compass*, 15(9): 1-14

Rothenberg-Aalami, J. (2004) Coming Full Circle? Forging Missing Links along Nike's Integrated Production Networks. *Journal of Global Networks*, 4 (4): 335–354.

Ruhlow, J. (1973). Los Coronados. *Westways*, 4: 44-48

Sadoval, E. 2012. *Infraestructuras Transfronterizas. Etnografía de Itinerarios en el Espacio Social Monterrey-San Antonio*. Mexico City, CIESAS

Sahlins, M. (1976) *Culture and practical reason*. Chicago, The University of Chicago Press

Salzinger, L. et al. (2007). De los tacones altos a los cuerpos cubiertos: significados generizados en (la) producción de la industria maquiladora para la exportación de México. *Debate Feminista* 35: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2007.35.1318>

Sandoval, G. F. (2018). Chicano Park's urban imaginary. In C. Lindner & M. Meissner (a cura di.) *The Routledge companion to urban imaginaries*, New York, Routledge: 304–317

Sandri, S. (2023). Brooklyn – Samba, politics and struggle in southern Brazil. *Tracce Urbane*, 13(6): 236-250

Saraví, J. (2017) *Jovenés, skate y ciudad: entre el juego y el deporte*. Buenos Aires, Grupo Editor Universitario

Saraví, J. R. 2007. Jovenés, skate y ciudad. *Revista educación física y deporte*, pp.71-80

Sassen, S. (2007). *Una sociologia della globalizzazione*. Torino, Einaudi

Scheper-Hughes, N. (2004). Parts Unknown. Undercover Ethnography and the Organ-Trafficking Underworld. *Ethnography*, 5 (1): 29-73

Scott, A. J. (1998). *Regions and the World Economy: The Coming Shape of Global Production, Competition and Political Order*. Oxford, Oxford University Press

Scott, J. C. (1998) *Seeing like a state: how certain schemes to improve human condition have failed*, Yale, Yale University Press

Scott, J. C. (2021) *Il dominio e l'arte della resistenza. I 'verbali segreti' dietro la storia ufficiale*. Milano, Eleuthera

Sedo, T. (2010) *Dead-Stock boards, blow out spots, and the Olympic Games: Global twists and local turns in the formation of China's skateboarding community*. In P. Rethmann, I. Szeman & W.D. Coleman (a cura di) *Cultural Autonomy. Frictions and connections*. Vancouver, University of British Columbia Press: 257-282

Sennett, R. (2012) *Together: the rituals, pleasures and politics of cooperation*. Yale, Yale University Press

Shaiken, H. (2019). The 'giant sucking sound' of NAFTA: Ross Perot was ridiculed as alarmist in 1992 but his warning turned out to be prescient. *The Conversation*: <https://theconversation.com/the-giant-sucking-sound-of-nafta-ross-perot-was-ridiculed-as-alarmist-in-1992-but-his-warning-turned-out-to-be-prescient-120258>

Shank, B. (1994). *Dissonant Identities: The Rock'n'roll Scene in Austin, Texas*. Middletown, Wesleyan University Press.

Simonett, H. & Dávila, C.B. (2015) Mexican pointy boots and the tribal scene: Global appropriation of local cultural practices in the virtual age. *Transatlantica: Revue d'études américaines*, 1 (2015): 1-24

Sklair, L. (1988). *Mexico's maquiladora programme: a critical evaluation*. In G. Philip (a cura di), *The Mexican Economy*. Londra, Routledge: 286- 327

Smitheram, J., Nakai Kidd, A., Finch, G. & McMaster, E. (2024) Designing for playful mobilities. *Applied mobilities*. <https://doi.org/10.1080/23800127.2024.2323246>

Snyder, G. J. (2017) *Skateboarding LA: Inside Professional Street Skateboarding*. New York, New York University Press

Soto Aguirre, E. (2020). *El Sentido del Trabajo. Una Aproximación Antropología a Partir de la Industria Aeroespacial*. Mexico City, INAH

Springgay, S. e Truman, S.E. (2022) Critical walking methodologies and oblique agitations of place. *Quantitative Inquiry*, 28 (2): 171-176

Stebbins, R.A. (1982). Serious Leisure: A Conceptual Statement. *Pacific Sociological Review*, 25 (2): 251-272.

Stengers, I. & Pignarre, P. (2017) *La brujería capitalista*, Buenos Aires, Hekht

Stern, M. (2014) "Mi wantem musik blong mi hemi blong evriwan" ["I want my music to be for everyone"]: Digital developments, copyright and music circulation in Port Vila, Vanuatu. *First Monday*, 19 (10): <https://doi.org/10.5210/fm.v19i10.5551>

- Strathern, M. (1984). *Subject or object? Women and circulation of valuables in High-Islands New Guinea*. In Hirschon, R. (a cura di) *Women and Property. Women as Property*. New York, Saint Martin Press: 158-175
- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley, University of California Press
- Straw, W. (2006). Scene and sensibilities. *E-Compos*, 6: 245-257
- Stewart, P.J., & Strathern, A. (2004) *Witchcraft, Sorcery, Rumors, and Gossip*. Cambridge, Cambridge University Press
- Sundaram, R. (2010). *Pirate modernity. Delhi's media urbanism*. New York, Routledge
- Taylor, B. (2007). Surfing into Spirituality and a New, Aquatic Nature Religion. *Journal of the American Academy of Religion*, 75(4), 923–951.
- Taylor, L. D. (2003). The Origins of the Maquila Industry in Mexico. *Comercio Exterior*, 11 (53): 1045-1056
- Taussig, M. (2011). *I Swear I Saw It. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely my Own*. Chicago, Chicago University Press.
- Terkel, S. (1985 [1972]). *Working. People Talk about What They Do All Day and How They Feel about What They Do*. New York, Ballantine Books
- Thieme, T. (2017). The hustle economy: Informality, uncertainty and the geographies of getting by. *Progress in Human Geography*, 42 (4): 529-548
- Thieme, T. (2020) Rethinking the affirmative value, politics and materiality of waste on the urban periphery. *Development and change*, 51 (6): 1613-1627
- Thieme, T. (2024). The Significance of Sketching: Drawing a Streetscape in a Nairobi Neighbourhood. *Area*. 10.1111/area.12922
- Thomas, N. (1991) *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, Harvard University Press
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity
- Tisseron, S. (1999) *Comment l'esprit vient aux objets*. Parigi, Aubier
- Todorov, V. (1994). *Red square, black square: Organon for revolutionary imagination*. New York, State University of New York Press
- Tsing, A.L. (2005). *Friction. An ethnography of global connection*. Princeton, Princeton University Press.

- Tsing, A.L. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Princeton University Press
- Tsipis, A. (2024) *Urban rides, social tides: Skateboarding's influence on youth empowerment and urban cultural dynamics in Nairobi, Kenya*. Tesi di master, Malmö University
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz, Editorial Melusina
- Valenzuela Arce, J. M. (2004). *Paso al nortec: This is Tijuana*. Città del Messico, Trilce ediciones
- Valenzuela Arce, J. M. (2023). *Todo lo Santo es Profano. Mística Popular Transfrotneriza: Jesús Malverde, Santa Muerte, Niño Fidencio y Juan Soldado*. Tijuana, COLEF.
- Valenzuela Arce, J. M. (2024). *Corridos Tumbados: Bélicos ya Somos, Bélicos Morimos*. Barcellona, NED
- Valenzuela Arce, J.M. (1988). *¡A la brava ese! Cholos, punks, chavos banda*. Tijuana, COLEF
- Valenzuela Arce, J.M. (a cura di.) (2014). *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana, COLEF
- Valenzuela Arce, J.M. (2018). *Trazos de sangre y fuego. Bionecropolítica y juvenicidio en America Latina*. Jalisco, CALAS
- Valenzuela Arce, J.M. (2023). *La danza de los extintos. Juvenicidio, violencias y poderes sicarios en America Latina*. Tijuana, COLEF
- Varela Hernandez, S., Vielma Bravo, A., & Rosales Vargas, L. A. (2021)s. Skate, parkour y barras en la Ciudad de Mexico. *Sociologia del Deporte*, 2(1): 39-56
- Velasco Ortiz, L. 2008. Migración: fronteras estatales y étnicas. In L. Velasco Ortiz (a cura di.) *Migracion, fronteras y identidades étnicas transnacionales*. COLEF & Miguel Ángel Porrúa: 5-32
- Vélez Salas, D., Vélez Salas, M.A., Velasco Ugalde, A.L., Jaramillo Ambrosio, L.J. & Fuentes Castro, H.J. (2020). *Pirateria en México. Diagnóstico de la oferta y de las acciones institucionales*. Città del Messico, Observatorio Nacional Ciudadano e American Chamber Mexico
- Velez-Ibañez, C.G., & Heyman, J. (a cura di.) (2017). *The U.S.-Mexico transborder region. Cultural dynamics and historical interactions*. Tucson, The University of Arizona Press

- Vergunst, L. e Ingold, T. (a cura di.). (2008). *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. New York, Routledge
- Vertovec, S. (2009). *Transnationalism: Key Ideas*. Abingdon, Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203927083>
- Viale, G. (1994) *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*. Milano, Feltrinelli
- Vigh, H. (2006) *Navigating terrains of war. Youth and soldiering in Guinea-Bissau*. Oxford, Berghahn Books
- Vivoni, F. (2009). Spots and spatial desire: Skateparks, skateplazas, and urban politics. *Journal of Sport and Social Issues*, 33(130): 130-149.
- Vivoni, F. (2013). Waxing ledges: built environments, alternative sustainability, and the Chicago skateboarding scene. *Local Environment* 18 (3): 340-353.
- Wacquant, L. (1998). Inside the zone. The social art of the hustler in the Black American ghetto. *Theory, Culture and Society*, 15 (2): 1-36
- Wardhana, N., & Ellisa, E. (2023). Youth tactics of urban space appropriation: case study of skateboarding and graffiti. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 23 (1): 465-481.
- Warnier, J.P. (2005) *La cultura materiale*. Roma, Meltemi
- Warnier, J.P. (2009) Les technologies du sujet. Une approche ethno-philosophique. *Techniques & Culture*, 52-53: 148-167
- Warnier, J.P. (2018). Un approccio prasseologico alla soggettivazione in un mondo di materialità. In L. Ciabbarri (a cura di) *Cultura materiale*. Milano, Raffaello Cortina.
- Warnier, J.P. (2009). Technology as Efficacious Action on Objects... and Subjects. *Journal of Material Culture*, 14 (4): 459-470.
- Watanabe, C. (2021). Playing through the Apocalypse: Preparing Children for Mass Disasters in Japan and Chile. *Public Culture*, 2 (94): 239-259
- Weiss, B. (2009). *Street dreams and hiphop barbershops. Global fantasy in urban Tanzania*. Minneapolis, Indiana University Press
- Wheaton, B. e Beal, B. (2003). Keeping It Real': Subcultural Media and the Discourses of Authenticity in Alternative Sport. *International Review for the Sociology of Sport* 38 (2): 155–176.
- Wheaton, B., Waiti, J., & Cosgriff, M., et al. (2019). Coastal blue space and wellbeing research: Looking beyond western tides. *Leisure Studies*, 39(1): 83–95.

Williams, N. (2020). *Colours in line: The racial politics and possibilities of US skateboarding culture*. Tesi di dottorato, The University of Wikato

Williams, N. (2022) Before the Gold: Connecting Aspirations, Activism, and BIPOC Excellence Through Olympic Skateboarding, *Journal of Olympic Studies*, 3 (1): 4-27

Willing, I., & Shearer, S. (2016). Skateboarding activism: exploring diverse voices and community support. In K.J. Lombard (a cura di.) *Skateboarding. Subcultures, sites and shifts*. Londra, Routledge: 44-56

Willing, I., & Pappalardo, A. (2023). *Skateboarding, power and change*. Londra, Palgrave Mcmillan.

Wise, A., & Velayutham, S. (2017). Transnational affect and emotion in migration research. *International Journal of Sociology*, 47(2), 116-130. [10.1080/00207659.2017.1300468](https://doi.org/10.1080/00207659.2017.1300468)

Wolken, D. (2024). Tony Hawk drops in on Paris skateboarding and pushes for more styles of sport in LA 2028. USA Today Sports, 07/08/2024, <https://eu.usatoday.com/story/sports/olympics/2024/08/07/tony-hawk-skateboarding-2028-los-angeles-olympics/74707182007/> [ultima consultazione 3/10/2024]

Woodbine, O. X. O. (2016). *Black gods of the asphalt: Religion hip-hop and street basketball*. New York, Columbia University Press

Wright, M. W. (1997). Crossing the Factory Frontier: Gender, Place and Power in the Mexican Maquiladora. *Antipode*, 29 (3): 278-302

Wright, M. W. (2011). Necropolitics, Narcopolitics and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border. *Signs*, 36 (3): 707-731

Yeh, R. (2016). Commensuration in a Mexican Border City: Currencies, Consumer Goods and Languages. *Anthropological Quarterly* 89 (1): 63-92

Yepez, H. (2006). *Tijuanologías*. Libros del Umbral & Universidad Autonoma de Baja California

Yepez, H. (2018). Nuevas Tijuanologias: del Hibridismo a las Rudologias en las Esteticas Fronterizas. *Revista Iberoamericana*, 84 (265): 975-993

Zamagni, S. (2013) *Il dono come gratuità in economia*, in M. Aime et al. *Dono dunque siamo. Otto buone ragioni per credere in una società più solidale*. Pistoia, UTET: 99-129

Zamundio Santos, G. (2012) *El Agorà fronteriza, prácticas de consumo e interacción simbólica en un mercado sobre ruedas de Tijuana*. Tesis magistral, El Colegio de la Frontera Norte

Zurla, P. (1990). Calidad y Cultura del Trabajo en los Años Ochenta. *Sociología del Trabajo*, 8: 111-113

Filmografía.

Almada Flores, A. (2009). *El Skateboarding en la Ciudad*. 5 min [documentario]: https://vimeo.com/4915363?fbclid=IwY2xjawGN85lleHRuA2FlbQIxMQABHdXgC3rC5QrWr2t-pHXa_NVUB24mocEIa8XdIY0sFWo_8h2duFwHnYGFvQ_aem_fquKFAgl8Tq9G96-HIm4EA

Evans, T. (2015). *We are Blood*. 91 min [documentario]

Funari, V. e De la Torre. (2006). *Maquilapolis*. 68 min [documentario]

Jutra, C. (1966). *The Devil's Toy*. 15 min [documentario]

Montezemolo, F. (2012b). *Traces*. 20 min [videoart]: <https://vimeo.com/50412447>

Mosberg, J. (1998). *Birdhouse – “The End”*. 41 min [documentario]: <https://www.youtube.com/watch?v=kPjzMDPJALE>

Ové, H. (1978). *Skateboard Kings*. 52 min [documentario]

Peralta, S. (2001). *Dog Town and the Z-Boys*. 91 min [documentario]

Valenzuela Arámburo, P. (2015). *Tijuana No. Transgresión y Fronteras*. 70 min [documentario]

Varcadipane, C. (2022). *Tequila Sunrise / Chris Russell and Ace Pelka weekend in Mexico*. 13 min [videoclip]: <https://www.youtube.com/watch?v=T5XK6DKEu6k>

Vizcarra, M. (2019). *La Linea*. 65 min [documentario]