

Spettri nel gas. Restituire l'invisibile in un film sul paesaggio post-industriale indonesiano

SILVIA VIGNATO¹

Abstract ITA

Questo articolo esamina il dialogo fra la costruzione di un'estetica in senso proprio, di teoria della sensibilità, e in senso ristretto, di immaginario visivo, creato dall'etnografia generata da un progetto cinematografico realizzato nella regione di Aceh Nord, in Indonesia, in una zona estrattiva di metano dai giacimenti ora esauriti. L'autrice analizza prima la formazione e i vari piani immaginali dell'estetica "post-industriale" da cui il film ha preso le mosse e in seguito la scelta di affrontarne la restituzione tramite un film etnografico. Sottolineando la rilevanza epistemologica di un lavoro di squadra sul campo di ricerca, l'autrice argomenta che solo il lavoro di elaborazione di uno sguardo comune fra i quattro membri della squadra ha consentito di percepire il paesaggio emotivo dei luoghi filmati, e di giungere così a cogliere la rilevanza della dimensione spettrale o immateriale relativa sia all'installazione forzata degli impianti di trasformazione, sia al lungo conflitto civile in larga parte dovuto alla rivendicazione dell'uso autonomo delle risorse minerarie.

Parole chiave: Antropologia visuale, film etnografico, industria estrattiva, Indonesia, estetica post-industriale

Abstract ENG

This article exposes the connections between the construction of an epistemology of aesthetics as a general theory of perception and the imaginary of post-industrial landscapes and ruins as they stemmed from the production and shooting of an ethnographic film. The film was shot in the region of North Aceh, in Indonesia, an extractive area now depleted. The author analyses how she came to question her own post-industrial aesthetics and chose a film as a means of rendering. She argues that only a team work could produce an ethnography of the emotional landscape that she and her co-researchers came across and lead them to see the spectral or immaterial

1 Silvia.vignato@unimib.it

dimension of the relationship between gas, the civil conflict which devastated Aceh for thirty years (1975-2005) and the visions of the future.

Keywords: Visual anthropology, ethnographic film, extractive industry, Indonesia, post-industrial aesthetics

Nel 2019 ho realizzato una ricerca e un film etnografico sul paesaggio post-industriale di Aceh Nord, in Indonesia (<https://www.youtube.com/watch?v=SR89korhLwQ>)². La zona in passato costituiva uno dei maggiori giacimenti di metano al mondo, sfruttato da un colosso estrattivo americano (Exxon-Mobil Oil) e dall'impresa nazionale indonesiana (Pertamina nella sua definizione locale di PT Arun) ma decretato esaurito nel 2014. Oggi l'estrazione si è quasi completamente fermata e molti impianti di trasformazione e di lavorazione dei derivati sono stati abbandonati. All'apice del suo funzionamento, l'area industriale è stata anche teatro di alcuni fra gli episodi più gravi e significativi del lungo conflitto civile (1975/2005) intercorso fra l'esercito dei resistenti acehnesi e l'esercito Nazionale Indonesiano, originato anche dall'iniquo sfruttamento nazionale e internazionale delle risorse³.

Quando ho concepito il progetto sapevo dunque che filmando le ciminiere spente avrei dovuto affrontare la relazione fra l'estrazione di gas e la guerra ma non immaginavo che il binomio gas e guerra avrebbe improvvisamente popolato l'attualità europea contemporanea. Non pensavo neppure che gli spettri delle guerre passate tornassero di prepotenza a richiamare la nostra attenzione di europei su scenari di morte familiari – case, appartamenti, chiese, metropolitane. Lontana da tutto ciò, subivo il fascino di un'ultima visione paesaggistica del XX secolo. Questo articolo esamina proprio il dialogo fra la costruzione di un'estetica sia in senso proprio, di teoria della sensibilità, sia in senso ristretto, di immaginario visivo, tramite l'etnografia generata da un progetto cinematografico. L'ipotesi che ne è alla base riguarda la relazione fra l'immaginario che muove una ricercatrice a costruire un certo film e le immagini concretamente filmate in situ. Mostrerò come la scelta di lavorare in équipe sia in fase di progettazione, sia in fase di realizzazione, raccogliendo nel filmato una pluralità di sguardi ha creato un terreno sensibile condiviso e consentito così di accedere all'immaginario post-industriale locale nei suoi aspetti immateriali. È una possibilità, così argomento seguendo gli insegnamenti di David MacDougall (1997, 2005),

2 Il film è stato realizzato nell'ambito del progetto europeo CRISEA, Competing Regional Integrations in Southeast Asia, grant n. 770562, *Horizon 2020 – Research-Innovation-Action*.

3 Vorrei ringraziare i due revisori anonimi per i preziosi suggerimenti elargiti sul testo originario, in particolare in relazione alle produzioni cinematografiche relative all'estetica post-industriale.

che permette sia di individuare, sia di restituire insieme piani di percezione ed elaborazione altrimenti non descrittibili in un testo. Sottolineerò infine come la sprovvedutezza sensoriale dei membri della squadra di ripresa, unita alla pesantezza e all'ingombro di una squadra con il suo equipaggiamento, hanno generato una collaborazione epistemologica e lavorativa che trascende l'oggetto finale.

Restituire in un film la sensibilità post-industriale

L'idea di "post-industriale" apre a immagini appartenenti a luoghi e tempi diversi. Ho condotto una ricerca nella provincia di Aceh, in Indonesia, fra il 2008 e il 2019, negli anni cioè seguiti alla fine della guerra civile fra un movimento autonomista e parzialmente indipendentista locale molto diffuso e radicato (*Gerakan Aceh Merdeka* GAM) e l'esercito nazionale indonesiano, da un lato; e le conseguenze dello tsunami del 24 dicembre 2004, dall'altro. Passando la notte accanto agli ex-impianti di estrazione del gas sulla costa settentrionale, trovo che le fiamme delle poche ciminiere ancora accese fossero belle; il giorno ero attratta dagli impianti visibilmente in disuso. La fascinazione per i luoghi da cui la grande industria se n'è andata denota uno sguardo tipicamente europeo – nel mio caso, adriatico: nostalgico, estetizzante e riflessivo. Per me bambina veneta sul finire degli anni Sessanta l'avvistamento delle ciminiere di Marghera era l'annuncio della vacanza al mare; nell'Adriatico c'era il "nostro" buon metano sotto ai "nostri" buoni pesci, mi si spiegava. Al contempo, le "buone" ciminiere di Marghera mi venivano additate come il brutto assoluto, in contrasto con il bello antico di Venezia di fronte alla quale si ergevano. Con il passare degli anni, con la mia migrazione dal Veneto e la crisi del petrolchimico, gli impianti ormai chiusi hanno assunto ai miei occhi l'aura delle vestigia di un tempo prospero e infantile, il tempo delle risorse infinite (i pesci, il gas) e del pieno impiego (i pescatori, gli operai, le vacanze di massa), ormai finito. "Una rovina", scrive Ann Stoler, "è al contempo un certo tipo di cosa e il processo che lo determina" (2008, p. 195, traduzione dell'autrice) E, continua Stoler, quando una rovina industriale diventa un'immagine "bella" e iconica, riproducibile, uno "skyline", l'estetizzazione dell'esistente finisce per occultare i processi di sfruttamento di persone e risorse che l'hanno originato; nel caso di Marghera, occulta lo sfruttamento indiscriminato che ha condotto a esaurire il gas, il lavoro e anche la vitalità urbana della vicina Venezia, ormai a sua volta divenuta una risorsa turistica da estrarre fino all'esaurimento. Questo è dunque il mio sguardo adriatico sulle rovine industriali acehnesi: trasferire un'estetica costruita sulla mia storia europea nella percezione di un contesto post-industriale diverso. In Indonesia, mentre la sera chiacchiavo al villaggio e vedevo all'orizzonte le fiamme delle raffinerie Pertamina,

“vedevo” anche Marghera: i diversi processi di sfruttamento e violenza della transizione da industria a post-industria avvenuti nei due contesti svanivano nella visione. Qualunque metano mi sembrava raccontare una storia bella, triste e mia.

I sentimenti estetici legati allo skyline costiero contrastavano con l'esperienza della ricerca che svolgevo nei villaggi. Mi interessavo alla relazione fra lavoro e migrazione nel contesto acehnese, caratterizzato da una massiccia ricostruzione dopo la distruzione di vite e cose causata dal conflitto civile e dallo tsunami. Avevo a che vedere con persone cresciute nella promessa di rinascita e ricostruzione finanziata dagli aiuti internazionali, promessa che però avevano vista disattesa. Mi imbattevo in interi villaggi dove i giovani si dedicavano al piccolo spaccio di metanfetamine in situazioni di povertà di lungo corso. Era un'etnografia notturna, di incontri in mezzo ai campi e di piccoli spazi nascosti fra le piantagioni. Certo, non mi sfuggiva quanto la droga facesse intrinsecamente parte del contesto post-industriale e post-bellico ma, nella quotidianità, la silhouette della raffineria si limitava a fungere da sfondo a risaie, fossi e piantagioni: droga e povertà erano immerse in un universo pratico e immaginale rurale. Anche le continue interconnessioni con il conflitto evocate dagli spacciatori si riferivano alla foresta o all'attraversamento clandestino dello stretto di Malacca, non alle fabbriche⁴.

La relazione fra rovina industriale e ambiente “naturale” circostante è determinante nel rapporto che le persone stabiliscono con un sito abbandonato. “Post-industriale”, nell'accezione sociologico-urbanistica di Bell (1967a, 1967b), è un tessuto urbano che si trasforma grazie a un riutilizzo degli spazi e dà vita a servizi e alloggi intrisi della memoria del passato. Tuttavia, Aceh Nord non può essere fatta rientrare in questa prospettiva teleologica di gentrificazione urbana vista come riscatto dalla pesantezza cementizia degli anni 1950-'70 (Archer 1990) e non solo perché l'ambiente tropicale distrugge rapidamente i fabbricati e il riuso è difficile, ma perché il post-industriale di Aceh è rurale. Lhokseumawe, la città portuale attorno alla quale sono collocati gli impianti estrattivi del metano di terra e off-shore, ha avuto uno sviluppo urbano limitato. Il tessuto sociale e materiale dell'intera area è restato relativamente indifferente agli impianti estrattivi: i pozzi – non enormi trivelle come per l'estrazione del petrolio, grossi rubinetti quasi si-

4 Ho descritto la relazione fra conflitto, produzione e commercio di sostanze illegali nella regione di Aceh in Vignato 2020a e Vignato 2020b. Prima di ogni considerazione etica legata al protocollo di ricerca, condurre ricerca con gente che infrange la legge implica quello che Fitzgerald e Hamilton hanno pionieristicamente definito “conseguenze del sapere” (1996) cioè la doppia responsabilità, etica e penale, del ricercatore (Panella, Thomas 2015). Tuttavia questo articolo e il film collegato non riguardano direttamente nessuna persona che si sia trovata, a mia conoscenza, a infrangere la legge durante la ricerca che li ha originati e non ho dunque dovuto compiere scelte di pratica sul campo o di contenuti della restituzione che ne fossero influenzati.

lenziosi – sono circondati da villaggi, campi, animali e piccole piantagioni e non da capannoni, strade e appartamenti popolari. Questa constatazione rinvia alla caratteristica principale dell'industria estrattiva indonesiana del periodo 1970-'90, durante la dittatura di Suharto⁵, cioè lo sfruttamento centralizzato del gas e del petrolio con l'esclusione degli abitanti dei luoghi di trivellamento dai benefici del lavoro di estrazione e trasformazione. In Aceh, gli abitanti dei villaggi intorno ai pozzi proseguivano le loro attività agricole anzi, le proseguivano in modo particolarmente arcaico e poco tecnologico perché partecipi di un conflitto estenuante che li impoveriva e li isolava. Lo spaccio e il consumo di droga avvengono oggi nel cortile dietro al pollaio o fra gli alberi di caucciù: in questo senso, sono davvero un'espressione di cultura post-industriale indonesiana perché ereditano il paradigma di sviluppo suhartiano che separava la modernità tecnologica estrattiva dalla vita quotidiana agricola.

Un'idea positiva di un riscatto paesaggistico postindustriale dopo la fine del gas è comunque a un certo punto comparsa in loco, inserita in un progetto panindonesiano allacciato a una rete di economia globale: rilanciare l'industria diversificandola grazie all'istituzione di una Zona Economica Speciale (Special Economic Zone/SEZ o, in indonesiano, Kawasan Ekonomi Khusus/KEK). Chiamate in modi diversi a seconda degli anni (v. in Malesia, *Free Trade Zones*) queste enclave industriali fanno parte della storia economica post-guerra fredda del Sudest Asiatico e di una grande parte del mondo ex-coloniale. Politiche nazionali molto diverse fra loro hanno richiamato investitori stranieri (*foreign direct investment/FDI*) mettendo a disposizione aree delimitate dove sono garantite, oltre a infrastrutture quali trasporti ed energia, anche manodopera docile e poco costosa e assenza di tassazione. Questa modalità di sviluppo è stata considerata un tale successo in Asia da indurre il governo indonesiano a farne un cardine del piano economico attuale. Così, è stato allestito un progetto per la zona di Lhokseumawe che presentava le infrastrutture dovute al passato estrattivo (il porto, l'aeroporto e l'energia disponibile grazie alla costruzione di un gas terminal) come risorse per il rilancio di una produzione in loco di prodotti per il mercato globale.

Chi conosce il Sudest Asiatico moderno ha familiarità con le immagini paesaggistico-industriali dominanti. Nei dépliant della SEZ di Lhokseumawe si vedevano tecnici con camici bianchi, incluse alcune donne opportunamente velate, strade asfaltate e alberate e vetrate scintillanti. Parlando con alcuni interlocutori locali, è emerso che anche a loro, come a me, ricordava le aree industriali di Penang e di Selangor, in Malesia, che molti di loro han-

⁵ Il generale Suharto assunse il potere come Presidente della Repubblica Indonesiana nel 1967, a coronamento di un colpo di stato orchestrato da un gruppo di generali con l'appoggio della CIA e del genocidio che ne seguì (Roosa 2016). Il regime dittatoriale fu destituito nel 1998.

no conosciuto da migranti prevalentemente clandestini durante il conflitto. Quando sono venuta a conoscenza del progetto di SEZ ho provato una certa apprensione perché mi avevano motivata esteticamente le rovine grandiose, non un ambiente sterilizzato panasiatico; era però evidente che i miei interlocutori ammiravano il senso di modernità e ordine che i progetti conferivano al progetto paesaggistico. Desiderare la sospensione dell'evoluzione del paesaggio per permettere alle proprie emozioni estetiche di restare intonse è una versione turistica dello sguardo coloniale. Mi attirava infatti la rovina rovinata e la desolazione che questa emanava, non la sua trasformazione in nuova normalità globalizzata, in un atteggiamento di esotizzazione della sofferenza caratteristico dell'antropologia contemporanea (Robbins 2013), ma anche di erotizzazione ed estetizzazione della differenza tipiche del turismo moderno (Bandyopadhyay, Ganguly 2018, Nelson 2020). In altre parole, non era tanto la diversità fra il mio contesto culturale di origine e quello del campo di ricerca a motivarmi – dopo trent'anni non l'avverto quasi più, mi sembra una variante della mia normalità – ma quella fra la rovina gentrificata (la mia) e la rovina tuttora rovinata che mi sembrava in qualche modo più *bella*, più *vera* e cinematografica.

Per tirare le fila di questa digressione sulla costruzione di un'estetica post-industriale, direi che filmare “il post-industriale” ad Aceh Nord esprime per me una condizione epistemologica sofferta, attraversata da esperienze postcoloniali e postsviluppiste appartenenti a luoghi ed epoche diverse. Ho mostrato come Marghera e Aceh per me fossero inseparabili e come il metano facesse parte del mio immaginario individuale e storico. In questo senso, il paesaggio emerge come insieme di visioni e temporalità eterogenee, oltre che di pratiche, sensazioni ed emozioni, dove il soggetto (io, in questo caso) si accorpa di volta in volta a elementi diversi, modificandosi a seconda che diventi cemento, rovina, drogato o arbitro delle scelte altrui (Ingold 1993, 2012). Come rendere questo insieme instabile senza battere la strada dell'autobiografia? Filmare consente il superamento dell'atteggiamento post-moderno, diciamo così, “estremo”, che ho adottato fin qui in queste pagine, cioè l'incessante posizionamento dell'antropologo (addirittura la sua infanzia) nella sua propria etnografia. Mi ha permesso infatti di scomparire dal riflettore del racconto pur mantenendo quell'impronta sensoriale che attraversando epoche e spazi univa l'industriale e il rurale, la silhouette della raffineria e il capanno nella risaia dove si stocavano le anfetamine. Come vedremo nel prossimo paragrafo, l'eclissi della mia faccia dal filmato è stata possibile solo lavorando in squadra.

Guardare insieme: diversi occhi riuniti in un'unica immagine

Quando i fondi di un progetto europeo sono stati a disposizione e ho cominciato a riflettere sulla possibilità di restituire un paesaggio sensoriale e temporale tramite un film, mi si sono parate davanti questioni di metodo, competenza e fondatezza scientifica. Indissolubilmente dalla realizzazione tecnica e artistica, un film etnografico deve produrre ricerca e conoscenza, anche se non sempre è possibile chiarirne modalità e contenuti in fase progettuale. I primi antropologi cineasti, come Margaret Mead e Gregory Bateson, negli anni Trenta, in un regime di conoscenza coloniale, mettevano a disposizione globale immagini, suoni ed eventi altrimenti confinati all'esperienza etnografica individuale se non resi tramite la scrittura. L'impresa era di per sé dirompente⁶. Da tempo, però, in un mondo saturo di immagini e di tecnologie di produzione e riproduzione audiovisivo di largo e facile uso, il valore intrinseco dirompente della produzione di "immagini dal campo" è svanito e chiarezza metodologica e capacità tecnico-espressiva sono l'unico modo per far sì che in mezzo a un flusso continuo di immagini filmiche e di soggetti filmanti e filmati, un film etnografico conservi un valore proprio (MacDougall 1997, 2005; Pink 2013).

C'è senz'altro un'accresciuta esigenza tecnica: in un film autonomo, non inserito cioè in un flusso comunicativo digitale, la tolleranza dello spettatore a una cattiva ripresa, con una luce difettosa, per esempio, un brutto audio o un'inquadratura mal fatta è minore rispetto a poche decine di anni fa. Proprio perché chiunque può produrre immagini, per dar rilievo alle proprie bisogna ben maneggiare la costruzione narrativa filmica (immagini, narrazione, suoni, sceneggiature ecc.). Lo stile "camera a spalla" è diventato più un'evocazione estetica che una caratteristica dipendente dal metodo (Vannini 2015) dato che stabilizzare le immagini è diventato alla portata di tutti. L'insicurezza rispetto alle mie competenze tecnico-artistiche, tuttavia, non è la ragione principale per la quale ho scelto di realizzare questo film in squadra. Negli Ottanta lo sviluppo della tecnologia digitale condusse alcuni autori a sostenere la necessità metodologica per l'antropologo di filmare da solo, teoricamente garantendo, con la sua presenza consapevole e riflessiva, un'alterazione controllata del contesto filmato (de France, Belotti e Locati, 1981; de France, 1982). Oggi la pratica di filmare sempre e di filmare tutti si è a tal punto affermata che l'azione in solitario è annoverabile come una costruzione metodologica e artistica al pari della coralità.

6 Mead e Bateson avevano uno straordinario e, in molti sensi, rivoluzionario progetto teorico alla base dei loro studi. Ciò non toglie che, quando chiesero ai danzatori balinesi di rimettere in scena danza e transe in tempi e luoghi dedicati perché le loro cineprese potessero filmarle, costruirono un'immagine esotica, dove i balinesi danzavano per gli spettatori occidentali che non li avevano mai visti prima e che continuano a guardarli tutt'ora su YouTube.

Al contrario, il lavoro di gruppo mi è sembrata la scelta migliore per esplorare il binomio gas e guerra in Aceh. Innanzitutto, la mia visione intima del paesaggio acehnese intriso di Marghera e droga aveva bisogno di arricchirsi e declinarsi nel confronto con altri. Il pionieristico esempio di Mead e Bateson (e di Jane Belo, fotografa esperta di rituali che svolse un ruolo fondamentale nella loro impresa) mostra come la materia filmica etnografica, benché volta a mimare un solo paio di occhi, come se l'etnografo e lo spettatore si "prestassero gli occhi" (Nancy 2001), sia ben proficuamente un lavoro di molti sguardi. Nel mettere in opera la "macchina guardatrice" (MacDougall 2019) il regista presta sì gli occhi allo spettatore ma gli presta occhi da mosca, compositi. In secondo luogo, oltre che per non restare confinata alle mie visioni, ho scelto la coralità come metodo perché l'oggetto di studi – la messa in opera di una SEZ, lo smantellamento degli impianti estrattivi – mi sembrava troppo vasto e difficile per trattarlo da sola. Scendere in campo con una squadra significava compiere un'etnografia diversa da quella che avevo fin lì condotto, un'etnografia specifica che non dipendeva interamente da me e dai miei sensi: io, anzi, ero costantemente sotto lo sguardo dei miei compagni e a loro mi dovevo spiegare, oltre che ai miei interlocutori acehnesi. A monte, discutere di un progetto di riprese con un collega esperto della stessa regione, Giacomo Tabacco, e con la persona che avrebbe curato il montaggio, Christian Giuffrida, rendeva più realizzabili le mie ipotesi. In seguito, la scrittura del film si è sviluppata in un primo sopralluogo con Giacomo Tabacco. Abbiamo poi girato con il videomaker esperto Juan Martín Baigorria e il videomaker junior di Lhokseumawe Awaluddin (Awal). Eravamo tre stranieri e un nativo ma la diversità fra noi poteva essere ricondotta ad altro, tre uomini e una donna, tre giovani e una signora, due antropologi e due videomaker ecc.: eravamo comunque un'équipe eterogenea.

In realtà, gli eventi hanno conferito alla squadra un ruolo anche maggiore di quanto non avessi progettato. Nella scrittura e durante la prima etnografia esplorativa (senza videocamera) Giacomo e io avevamo circoscritto il nostro interesse allo smantellamento degli impianti estrattivi e deciso di affidare alla sensazione di abbandono dei luoghi produttivi dismessi, ripresi dall'interno, la chiave estetica e narrativa del film. Tuttavia, per quanto nei mesi seguenti ci siamo sforzati su tutti i piani – ufficiali, ufficiosi, clientelari e casuali – non siamo riusciti a ottenere il permesso di entrare negli impianti non dico per filmare, ma neppure per guardare, come ci era stato invece promesso più volte fino al giorno della nostra trasferta per le riprese. Sul campo ci siamo così ritrovati, noi quattro dell'équipe, impegnati in un piano di riprese impossibile da realizzarsi. Abbiamo allora frugato il paesaggio per trovarvi tracce dell'estrazione, della guerra e della SEZ ciascuno seguendo quello che la sua immaginazione suggeriva, producendo però immagini con una sola videocamera. In questo senso, avevamo l'occhio da mosca.

McDuie et al. (2020) descrivono come, nel loro esperimento metodologico, un'etnografia condivisa nella raccolta e nella prima elaborazione dei dati ha permesso a diverse soggettività sensoriali di contribuire alla conoscenza di uno stesso oggetto di studio. Le autrici sottolineano che diverse "biografie affettive" conducono a modalità specifiche di adattamento a ciò che è poco familiare, quindi di selezione sensoriale. Anche nel nostro caso, la molteplicità dei soggetti risultava in immagini diverse da ciò che ciascun singolo avrebbe altrimenti catturato. Era una questione di atmosfera, di dettagli così come di parole e rivelazioni di contenuto. Per esempio, io e Giacomo che ci concentravamo sulle tracce del gas in situ e sugli eventi della SEZ constataavamo quasi con fastidio quanto spesso Juan Martin e Awal inquadrassero i polli, eppure la ruralità è come dicevo una caratteristica fondamentale dell'ambiente post-industriale indonesiano: per ragioni diverse, loro due la vedevano più di me e Giacomo.

Più rilevante, la dinamica interna alla squadra è stata motrice del disvelamento di una dimensione invisibile e immateriale che ha poi influenzato l'insieme non solo del film, ma dell'intera etnografia svolta tramite il film stesso. Nell'abitacolo della Toyota con cui percorrevamo su e giù la regione, o al tavolo di un bar, aveva luogo una sorta di etnografia intermedia, riparata e varia dove le differenze di genere, di età, di cultura e di origine geografica che ci caratterizzavano potevano essere espresse e agite al sicuro.

Paura di filmare: la dimensione invisibile del paesaggio emotivo

Nelle prime fasi della ricerca, Giacomo e io cercavamo di sbrogliare e rendere visibile, dunque filmabile, la relazione fra il conflitto civile passato e le rovine post-industriali. La regione di Lhokseumawe e la costa Nord in genere erano state il cuore della guerra, i luoghi del suo insorgere e di alcuni fra i suoi episodi più drammatici. Come nell'intera regione amministrativa (*propinsi*) ora ufficialmente definita Nanggroe Aceh Darussalam, "stato islamico di Aceh", anche nel distretto di Aceh Nord i principali ruoli elettivi e di responsabilità sono oggi ricoperti da ex-combattenti o forti sostenitori dell'esercito alternativo di resistenza (GAM); ci aspettavamo così di raccogliere fra le persone che incontravamo testimonianze della soddisfazione di aver recuperato il controllo delle proprie risorse, per quanto, relativamente al gas, ormai esaurite. Man mano che procedevamo nell'esplorazione etnografica prima senza e poi con la videocamera (e dunque l'intera squadra di ripresa) ci rendevamo conto però che, nella narrazione locale, i sentimenti verso il passato estrattivo erano ambigui. Innanzitutto, molti nostri interlocutori separavano il ricordo dell'impianto estrattivo e trasformativo statunitense (Exxon-Mobil Oil) da quello indonesiano (Pertamina), benché entrambi fossero sostenuti dal dittatore Suharto e volti a perseguire i profitti

della sua famiglia con l'aiuto dall'esercito nazionale. Gli americani erano descritti come abominevoli sfruttatori dai benefici ostentati e lo stile di vita decadente che avevano usato ogni sorta di violenza privata anche prima di coinvolgere l'esercito per proteggere gli impianti dalle azioni di rimostranza e sabotaggio dei ribelli; mentre gli Indonesiani di Pertamina figuravano nei discorsi come onesti elargitori di lavoro. In altri casi, tuttavia, i tempi della piena estrazione erano nel loro insieme raccontati come un eldorado (*zaman mas*) di ricchezza e abbondanza in particolare per i numerosi subappalti che i locali riuscivano a ottenere. Inoltre, mentre il risentimento verso gli americani veniva espresso da intellettuali e politici attuali – quasi tutti evocavano i cadaveri dei partigiani gettati dalle loro guardie private accanto ai pozzi – la narrazione più positiva dell'eldorado emergeva nei villaggi, che pure avevano esperienza diffusa e lunga di violenza. Similmente, per passare ai tempi attuali, la visione di riscatto di una SEZ, progettata e articolata da un gruppo di esperti e di autorità come azione di sviluppo industriale finalmente a vantaggio della regione e non di un dittatore nazionale, appariva come una visione di élite che passava ignorata nei villaggi, anche da persone peraltro informate di politiche nazionali e locali.

Silenzi e narrazioni si distribuivano insomma secondo geografie sociali diverse. Il nostro è stato alla fine un film di villaggio, visto che siamo rimasti esclusi dalle fabbriche. Proprio nei villaggi dove avevo già condotto ricerca ho constatato che le vicine industrie e la loro dismissione non suscitavano grande interesse anche in persone che pure volevano aiutarci a trovare il nostro film. Del resto neppure il conflitto sembrava smuovere gli animi. Mentre ci spostavamo in macchina ne parlavamo con Awal, il quale però non aveva spiegazioni a ciò che gli sembrava normale. Ventiseienne nel 2019, era bambino al tempo del conflitto di cui aveva un'impressione come di un tempo lontano e finito. Si informava per noi con grande entusiasmo, scoprendo, come spesso diceva, molti elementi che fin lì nessuno gli aveva raccontato; tuttavia, neppure lui delle fabbriche sapeva niente. Sembrava che il conflitto e l'estrazione mineraria non fossero mai passati di lì.

Cercavamo comunque di filmare intorno ai siti di estrazione almeno per restituirne un'idea, benché fosse vietato fotografarli direttamente e da vicino in quanto "oggetti di importanza strategica nazionale" e le entrate fossero piantonate dall'esercito, in un sovrapporsi di idee diverse quali impedire i furti e proteggere aree militari che però le fabbriche non erano. Avevamo deciso di riprendere dalla macchina, da lontano, un campo estrattivo davanti al quale passava una mandria di mucche, considerando di non contravvenire al divieto di fotografia a causa sia delle mucche in primo piano sia dell'innocenza del nostro intento paesaggistico. Man mano che procedevamo però Awal appariva sempre più spaventato, al punto che abbiamo interrotto la carrellata e ce ne siamo andati. Aveva paura, ci spiegò al bar, perché le forze armate (*aparat*, come si dice in Indonesia dal tempo della dittatura) sono

inaffidabili e repressive. Questo però è vero in tutta l'Indonesia e non per questo la gente cade in preda al panico all'idea di una vaghissima e ipotetica infrazione. Era dunque un terrore legato ad Aceh che neppure Awal più di tanto comprendeva.

Grazie alla reazione di Awal svolta e spiegata fra noi quattro, cominciammo a sentire il paesaggio emotivo post-conflitto e dunque post-industriale – all'improvviso lo *percepivamo*, le occasioni si moltiplicavano e Awal stesso le enfatizzava per noi. Paura, diffidenza e reticenza apparivano più dettagliatamente. Un giorno che arrivammo non annunciati alla casa di Fitri, una delle due donne che alla fine divennero le protagoniste del film, la trovammo deserta in maniera anomala: le porte aperte, le scarpe ammucchiate in disordine davanti alla soglia, gli oggetti abbandonati in giro. Al grido di una vicina, la madre, la nonna e il figlio treenne di Fitri riemersero ridendo dal fosso dietro casa: vedendo apparire in cortile la nostra macchina, un modello e un colore davvero comuni, avevano pensato che fosse la polizia ed erano scappate. Avevano vissuto le retate durante il conflitto, certo, nel quale erano implicati sia il primo che il secondo marito di Fitri, entrambi partigiani e il primo rapito e assassinato. Avevano però anche vissuto le retate a causa dello spaccio di droga tipico del villaggio; Fitri aveva assistito poi all'arresto violento del terzo marito, figlio di partigiani e giovanissima staffetta, poi spacciatore di metanfetamine. Fitri e altri come lei erano parte di un ambiente talmente povero da far apparire estranea qualunque automobile ed "estraneo" voleva dire statale, minaccioso, armato – polizia. Il bambino di tre anni imparava a diffidare e ad avere paura come lo aveva imparato Awal. Raccontando ad altri quest'episodio suscitavamo divertite reazioni di empatia e racconti di esperienze simili. La retata, cioè l'invasione di notte o all'alba di uno spazio domestico, i pestaggi, le intimidazioni, le perquisizioni, gli arresti e i rapimenti all'improvviso ci apparivano come un'esperienza comune e segnata dal genere, dato che le donne raccontavano le perquisizioni e gli uomini, le fughe.

Col progredire delle riprese, la paura come emozione politica assumeva anche un aspetto specificamente legato alla produzione di immagini. Inizialmente, avevamo scambiato l'agio o viceversa, la tensione con la quale i nostri interlocutori si ponevano di fronte alla telecamera come inerente alla dote personale di fotogenicità o timidezza. Benché avessimo rassicurato tutti sui protocolli etici e la riservatezza del filmato, nonché ribadito che non avremmo diffuso niente senza ulteriore consenso, più volte, persone che non avevano avuto alcuna reticenza a parlare anche di fronte a numerosi e vari testimoni, muovendo accuse o esponendo opinioni originali, e che ci accompagnavano qui e là senza problema (ai campi, dentro i cortili, dalle autorità locali), quando chiedevamo se potevamo allora filmare si dileguavano o, per essere d'aiuto, si offrivano ma poi non scudivano una parola o un gesto. Finalmente Lela, un'interlocutrice fondamentale, ci spiegò ciò che

tutti sapevano: la gente temeva di “sbagliare a parlare” (*salah ngomong*) e cioè di contravvenire alle leggi sulla calunnia informatica (IIT). I filmati, così ci spiegò, facilmente finiscono sui social media e di questi tempi, basta poco per venire arrestati, “proprio come ai tempi del conflitto”. Tutto ciò, stando a Lela, è colpa di “Jokowi (Joko Widodo, il Presidente della Repubblica) che manda i suoi (*aparats*) e ti mette in galera”. Anche in questo caso una paura di natura politica ha svolto un ruolo determinante per il nostro film.

Un paesaggio emotivo, sostiene Stodulka (2017), cioè l’insieme delle emozioni che si incontrano in un dato luogo, permette di percepire diversamente il luogo stesso e cambia i rapporti di senso fra i vari elementi. Nel nostro caso, l’indifferenza e il suo opposto, la paura, stabilivano un cortocircuito temporale fra l’insicurezza della guerra, della criminalità e della discriminazione politica percepita. I nostri interlocutori dialogavano intellettualmente ed emotivamente con il loro passato quando reagivano alla telecamera. La guerra sembrava tangibile emotivamente. Del resto, studi comparativi in situazioni post-conflitto mostrano come la paura, il distanziamento dalle esperienze passate e il silenzio siano un’eredità tipica di un conflitto e un’efficace modalità di gestione della pace (Slaghekke 2021).

Selfie con lo spettro: l’invisibile in un ambiente saturo di linguaggi mediatici

La relazione fra cose viste, visibili, invisibili e atto di filmare ha preso il suo senso più profondo solo a un certo punto delle riprese, quando il nostro rapporto con la cultura visiva locale ha incontrato una dimensione immateriale più articolata del sentimento di paura e diffidenza⁷. Una parte delle riprese avveniva fuori dall’ambiente noto e collaborativo dei villaggi, in giro per la vasta area estrattiva. Con l’equipaggiamento audiovideo, eravamo cospicui e facilmente identificati come “gente della televisione” (*orang TV*) così, mentre eravamo al bar, ci proposero di filmare una signora con una storia drammatica da raccontare. Questa narrò a video la sfilza di eventi nefasti iniziata quando era stata raggiunta da una scarica di mitra durante un raid dell’esercito indonesiano in una delle fasi più cruente del conflitto civile (DOM – Daerah Operasi Militer, 1998-2004), e proseguita prima, con il pellegrinaggio fra ospedali e cure e poi, in cerca di un risarcimento di guerra; a riprova, esibiva cicatrici e documenti. La testimonianza ci sembrò piatta e slegata dalla nostra storia, dunque inutilizzabile, come viceversa ci sentivamo inutili noi, che non eravamo la televisione, allo scopo della signora. Con la nostra apparenza avevamo suscitato lo stile narrativo mediatico elaborato

⁷ David MacDougall ha esposto in modo acuto e pionieristico la necessità di esplorare le culture di produzione e riproduzione di immagini in numerosi testi (v. specialmente 1997 e 2021) ma soprattutto, nel suo film *Photo Wallah* (1991).

to al tempo della ricostruzione e riabilitazione, quando ONG e organismi internazionali giunti sul campo all'indomani della pace documentavano e compensavano chi riusciva a pretenderlo; eppure, pur incontrando questo aspetto importante della cultura visiva della riabilitazione umanitaria, non abbiamo saputo farcene niente, come se una raffica di mitra davanti agli impianti estrattivi restasse insondabile.

È stata invece la pratica del paesaggio a darci una mano a cogliere meglio la cultura visiva e rappresentativa dei nostri interlocutori e a recuperare così uno sguardo e una capacità di racconto. Nelle nostre peregrinazioni, attraversavamo sempre un agglomerato abitativo strano rispetto al paesaggio acehnese: file di baracche di legno senza un orto, un campo o una gallina e in compenso adornate di bandiere indonesiane, cosa davvero rara in Aceh dove sventolano le bandiere rosse di Aceh libera. Awal, pur abitando a un dipresso, non sapeva che cosa fosse quel posto. Un giorno ci fermammo e fummo ricevuti con plauso, anche qui accolti come gente della televisione.

IKBAL (Ikatan Keluarga Blang Lancang) è un'associazione costituita nel 2014 da famiglie sfrattate nel 1978 dal villaggio di Blang Lancang al momento dell'istallazione delle raffinerie del metano. Riunite dall'intraprendente e giovane Sultan, mirano ad avvalersi della recente legge emanata dal presidente Joko Widodo (*hak ulayat*, 2016) che stabilisce il diritto per le "comunità tradizionali" (*komunitas adat*) di reclamare la proprietà della terra se provano che hanno con essa un legame sancito dal diritto consuetudinario (*adat*). Sultan e i suoi hanno ricostruito alla bell'e meglio un "villaggio" sul sito abitativo in passato oggetto di sfratto, dove sono andate a vivere solo alcune famiglie povere, senza altri mezzi. IKBAL rivendicava la proprietà della terra perché, come specificava il padre di Sultan, lo sfratto era stato eseguito quasi senza compensazione. Sultan e il padre avevano già raccontato questa storia più e più volte davanti ai media, con un certo successo visto che erano riusciti persino a interloquire con il Presidente della Repubblica in occasione della visita in loco durante la campagna elettorale (ecco spiegate le bandiere nazionali). Sultan parlava un indonesiano formale come chi è abituato sia a perorare la propria causa, sia a usare metafore linguistiche tipiche del linguaggio populista-politico nazionale ("noi gente comune", "noi diamo valore alla nostra cultura" ecc.). La nostra reazione iniziale fu tiepida. La storia era interessante ma rischiavamo un altro paio d'ore di girato noioso preconfezionato dove, al posto della vittima in cerca di compensazione tramite l'uso dei media, avevamo un gruppo di attivisti in cerca di visibilità.

Poi però ci proposero di andare a vedere i cimiteri restati inclusi nella proprietà industriale e tagliati a metà dalla recinzione, con le tombe degli antenati che testimoniavano l'esistenza di un legame consuetudinario con la terra fornendo così il diritto di avvalersi della legge del 2016. Si unirono a noi alcuni "residenti" di IKBAL, curiosi anche loro di vedere questi cimiteri per la prima

volta. Attraversammo un boschetto di costituzione abbastanza recente (segno di disboscamento al tempo dello sfratto) e raggiungemmo una radura di alberi invece antichi, a ridosso della rete di recinzione. Le tombe non avevano nome, come tipico dei cimiteri musulmani. Il padre di Sultan ci spiegò allora che per provare il proprio legame ancestrale con quelle lapidi lisce, lui e alcuni antichi residenti avevano organizzato una cerimonia con un esperto di religione “cioè di diritto tradizionale” il quale, fattosi “possedere” dalle anime che vagavano in pena per essere state private di culto a causa della fabbrica, aveva dato loro voce e raccontato la loro storia: un bisavolo era arrivato sulla costa al tempo degli olandesi ed era morto nella resistenza contro questi ultimi, e una bisavola invece risiedeva lì da tempo immemore. Impressionati dal racconto, i nostri compagni visitatori si fotografavano vicino alle tombe. Per quanto finalizzata alla creazione di una narrazione ai fini legali, la scena era reale. La messa in scena della vittima che si batte per i suoi diritti era scomparsa. Gli spettri entravano nei *selfie* dei curiosi con le loro storie note, risapute e raccontate in molteplici varianti in tutta la regione.

Giacomo e io eravamo elettrizzati. Quello sì che era un processo di costruzione di senso da manuale di antropologia!, con l’evocazione di una mitologia tradizionale etnica – il tipico mito di fondazione acehnese del malese venuto dal mare che sposa la donna locale – fino alla riattualizzazione dell’eroismo di resistenza che fonde la lotta contro i colonizzatori olandesi con la lotta contro la dittatura di Suharto e il passaggio da religione tradizionale (la possessione dagli antenati) a religione globale (l’Islam). Tuttavia, durante le riprese non eravamo coinvolti in un rituale di possessione ma in una visita cimiteriale di gente eterogenea che evocava riferimenti diversi: il disvelamento non era legato all’inscenamento del divino ma all’azione degli spettri su tutti noi⁸. Gli antenati, come spiegava Sultan, chiedevano di essere riconosciuti e onorati e ora che erano identificati grazie ai rituali e alla progressiva familiarizzazione dei viventi, come per esempio con la realizzazione di selfie sulle tombe, disturbavano. Awal, di solito molto solerte nella sua funzione di aiuto cameraman, strascicava i piedi ben discosto da noi e Juan Martin era, di conseguenza, esausto e irritato. Io mi facevo raccontare le storie dal padre di Sultan dimenticandomi la regia e Giacomo ascoltava e non pensava all’audio. Proprio quei fantasmi che stavano dando una spinta narrativa al film ne rallentarono e, alla fine, fecero cessare le riprese dato che non arrivammo neppure fino all’ultimo cimitero, esausti. Come dicevo, gli spettri reali agivano concretamente sulla qualità delle riprese come “si vede” rivedendo il girato.

Per riprendere le fila del discorso, la nostra presenza materiale e il nostro potere di produrre immagini, così come le nostre biografie affettive, dialo-

8 Nella storia del cinema etnografico filmare la possessione è un tema classico proprio a partire da Mead e Bateson e fino al dissacratorio, per l’epoca, *Les Maîtres Fous* di Jean Rouch (v. Ruby 1991, 2000; Pennacini 2005). Tuttavia, altra cosa è quando l’invisibile si manifesta nella fabbricazione del film senza una personificazione.

gavano incessantemente con piani materiali e immateriali della realtà nella quale ci muovevamo. In qualità di produttori visivi captavamo anche in quest'occasione, come già nel caso della paura di "sbagliare a parlare", la densità elaborativa della produzione di immagini come flusso solo parzialmente ricodificato in rappresentazioni, discorsi o materializzazioni. Prendiamo per esempio gli spettri, i fantasmi, insomma le entità immateriali. Siegel (1969, 1997), Good (2015, 2019), Idria (2019) e Bubandt (2014) hanno scritto, fra i molti⁹, dell'importanza che percepire i fantasmi riveste nella quotidianità indonesiana anche in contesti storici e culturali abbastanza distanti fra loro. In particolare, hanno sottolineato la profondità storico-politica che gli spettri assumono nel mescolarsi a sogni, visioni e immaginazione. Nel quadro acehnese, Idria riflette per esempio sulle conversazioni che lui stesso ha intrattenuto con un certo spirito locale, non il fantasma di un morto personale ma una figura più istituita, già oggetto di racconti infantili ed esoterici, conversazioni pubblicate su un giornale locale durante il conflitto. Good mostra come a Giava, nel caso di due pazienti psichiatriche, la grande quantità di fantasmi allucinati esplicitamente durante le sedute terapeutiche avesse impedito a lui e ai suoi collaboratori di percepire il fantasma più ingombrante per un certo paziente, quello, "banale", del padre morto che lo aspettava regolarmente a un crocevia. Nel contesto acehnese, Grayman (2016) ha da tempo sottolineato l'importanza degli incubi notturni nella relazione con i fantasmi dei morti ammazzati durante la guerra civile. Come si vede, nessuno di questi episodi combacia con l'altro ma insieme concorrono a stabilire la vitalità del flusso delle immagini diciamo così, "dentro" e "fuori" la mente non solo del nativo ma anche degli antropologi, dei filmmaker e di tutti i personaggi in gioco. Va sottolineato inoltre che a un certo punto, in tutti gli episodi citati dagli autori così come nella nostra esperienza c'è una costruzione intenzionale del fantasma di turno: Idria ne fa un oggetto letterario, il paziente di Good una strategia per sottrarsi alla terapia e, nel nostro caso, Sultan vi attribuisce addirittura un valore legalizzante come prova di insediamento tradizionale di lunga data, Giacomo e io spingiamo per trarne un oggetto etnografico e Awal coglie l'occasione per ribadire la sua dirittura di buon musulmano moderno che non crede ai falsi idoli e non ha voglia di diffondere l'immagine degli acehnese idolatri. In uno studio sull'importanza dei sogni nelle Ande peruviane, Arianna Cecconi (2012) mostra dinamiche assolutamente simili: la familiarità coi fantasmi dentro e fuori dai sogni, dalle visioni e dai racconti costruiti ad arte permette di mobilitare visio-

9 Clifford Geertz in *The religions of Java* (1960) e James Siegel in *The Rope of God* (1969) furono i primi antropologi a sistematizzare la relazione fra il materiale e l'immateriale rispettivamente a Giava e in Aceh. Siegel stesso in seguito rivisitò l'approccio culturalista che aveva condiviso con Geertz in un'edizione ampliata del suo testo (2000) e in ulteriori elaborazioni etnografiche (1997) descrivendo come le immagini interne (sogni, visioni, suoni) ed esterne (fantasmi, presenze...) assumano un senso storico e politico.

ni storiche altrimenti difficilmente dicibili ma dove l'intenzionalità svolge sempre una funzione determinante. Le donne che, nel testo di Cecconi, raccontavano di essere state violentate da una divinità per dar senso a una gravidanza non erano in questo molto diverse da Sultan che scopriva suo nonno fra le tombe per riappropriarsi della terra.

In secondo luogo, va sottolineato come, sempre in qualità di produttori vivi, situandoci nel flusso delle immagini noi quattro antropologi/filmmaker/nativi/stranieri eravamo costretti a uscire dalle narrazioni lineari che fino a quel momento ci avevano condotto in vicoli ciechi esplicativi. Come ho mostrato nella prima parte dell'articolo, ogni tentativo di raccontare la relazione fra gas, estrazione, conflitto e SEZ ci aveva lasciati senza parole, letteralmente, perché la gente non parlava, ma anche senza "buone" immagini, visto che filmavamo senza capire. Non ci spiegavamo le emozioni anche dopo averle finalmente percepite, non riuscivamo a capire chi pensasse cosa e rancore, indifferenza e ideologie si mescolavano in maniera poco conclusiva. Nel momento in cui abbiamo fatto posto agli spettri, o più precisamente, allargato lo spettro del visibile, il tipo di interazione è cambiato nel suo insieme. Del resto, siamo diventati consapevoli del ruolo fondamentale degli spettri nel film rivelato dalla visita cimiteriale solo quando una quinta persona esterna alla squadra di riprese, il montatore Christian Giuffrida, ha proposto di collocare il cimitero in apertura della narrazione cinematografica.

Il lavoro delle apparenze

L'identificazione rituale di antenati sepolti nella terra del gas prima che quest'ultimo fosse scoperto e sfruttato così come il riconoscimento dei fantasmi dei caduti in guerra fra gli impianti del gas riapre l'interrogativo su ciò che le rovine occultano e su ciò che invece rivelano. Bubandt (2019) scrive che "il presente funziona a energia ottica", facendo eco all'intuizione di Patricia Spyer (2022) che nei luoghi esiste un lavoro delle apparenze, una costruzione di realtà svolta da cose che si vedono e che si danno a vedere con tutto il portato immaginale che si trascinano dietro. Nel corso dell'articolo sono emerse le intenzionalità di chi costruisce le apparenze come tali, fondandole a volte sull'invisibile. IKBAL si fa vedere e cattura l'attenzione per ciò che non è: un villaggio acehnese.

Lo spettro che si agita insieme alle bandiere indonesiane è dunque anche lo spettro del villaggio che c'era e che è stato divelto. La raffineria con le sue reti di protezione che tagliano a metà i cimiteri occulta non solo una parte dei morti, ma tutto l'esproprio delle terre che è stato effettuato al di là dell'episodio singolo legato all'impianto trasformativo. Lo sfruttamento estrattivo ha infatti causato un'erosione costante delle piccolissime proprietà locali, spesso prive di accatastamento e basate su accordi consuetudinari (Vignato

2022). Solo gli spettri degli antenati resi visibili e soprattutto, ascoltabili, consentono a Sultan di mostrare l'esproprio e a noi, di vederlo. Grazie all'evocazione degli spettri la discontinuità paesaggistica fra il tessuto dei villaggi e un'installazione abitativa come IKBAL, senza galline, senza campi, con le baracche in fila e le bandiere indonesiane denuncia l'ex-raffineria indonesiana di PT Arun come motore di un'operazione violenta che disconosce sia un tessuto immaginale che evoca i padri fondatori e le dinastie malesi, sia la complessità di uno sfruttamento minerario estrattivo del metano ridotto a estrazione forsennata fino al suo esaurimento.

Parallelamente, durante le riprese, abbiamo percepito le basi visibili dell'ostilità serpeggiante verso il presidente Joko Widodo anche a partire dai commenti che la gente effettuava su IKBAL stesso ("sono finti abitanti che usano pratiche magiche per reclamare un'inesistente eredità con l'appoggio di Jokowi che non capisce le reali esigenze degli acehnesi", mi disse un esponente dell'amministrazione locale). Ecco dunque la natura composita del risentimento espresso nei villaggi nei confronti dello stato attuale e del suo presidente, con la sua riprogrammazione di SEZ e il suo *aparatus* che ti viene a rapire perché hai sbagliato a parlare sui social media. Va sottolineato che in questo clima, in Aceh alle ultime elezioni presidenziali è stato dato un voto massiccio al principale concorrente di Jokowi, il generale Prabowo, che è stato direttamente responsabile di alcuni episodi di repressione violenta in Aceh.

Proprio questo corto circuito fra le scelte politiche attuali e la relazioni con gli spettri conduce a constatare che tutto ciò che riguarda la guerra è stato eliminato dalla vista e dai sensi e IKBAL, così visibile e notevole, disturba sia gli abitanti dei villaggi, sia l'élite che si è battuta per la SEZ, sia gli esponenti politici quali il sindaco o altri con cui abbiamo approfondito la sua storia. Del resto, il villaggio rivelatore di spettri è a qualche chilometro dall'unico monumento esistente nel paesaggio che abbiamo filmato, e che risale a un episodio della prima fase cruenta del conflitto (1998, l'eccidio del Simpang KKN, quando l'esercito sparò sui manifestanti in favore del referendum pro-autonomia). Un monumento inerte, che non racconta che cosa è successo e mischia nomi di persone morte in anni diversi e luoghi diversi: non costituisce una memoria per nessuno, non è oggetto di devozione o visita e dunque non impedisce agli spettri di manifestarsi a tutti i livelli della vita sociale.

In relazione agli spettri del gas e al villaggio fantasma, vorrei condurre un'ultima riflessione su ciò che il film ha prodotto sul campo mentre veniva girato. Prima di vedere i fantasmi eravamo, come ho mostrato, insensibili e come tali siamo stati presi in carico dai nostri interlocutori. Benché produttori di immagini, noi quattro siamo stati compresi come gruppo disorientato alla ricerca di un filo narrativo e aiutati proprio in questa costruzione. Le persone con cui avevo una relazione di lunga durata si mostravano assolutamente consapevoli della differenza fra questa condizione di ricerca e l'altra, nella quale io da sola mi infiltravo nelle loro case e, come si dice spesso,

“mangiavo il loro riso”. Quello che facevamo, anche in virtù dell’ingombro dell’attrezzatura, passava come “lavoro”, “produzione”. Chi trascorreva le giornate con noi aveva un generoso rimborso spese e si sentiva parte del lavoro e responsabile della sua buona riuscita; gli altri rispettavano l’impresa. A volte, effettuavamo vere e proprie operazioni di messa in scena, chiedendo di ripetere qualcosa di interessante emerso ma non registrato. Discutevamo così il senso di mostrare o ripetere certe scene o eventi. In particolare, l’emergere di un discorso di genere consapevole e moderno stupiva le nostre stesse protagoniste sia negli aspetti rivendicativi, sia nelle prese di parola di testimonianza. Anche quando i responsabili della SEZ, votata all’insuccesso del resto, ci condussero di soppiatto all’interno delle aree degli impianti di rigassificazione prestandoci stivali di sicurezza di misure troppo piccole per i nostri grandi piedi occidentali (ma non per Awal), si produceva una trasformazione del campo d’indagine in chiave ironica senza che nulla venisse detto o filmato: al contempo, ci veniva rivelato un segreto e venivamo cortesemente rimessi al nostro posto di occidentali impacciati.

Questo strascico del film come produzione in situ mi sembra quasi più rilevante della vita di ritorno del film stesso. Quando abbiamo mostrato un primo montaggio a una riunione di ricercatori e studenti a Banda Aceh, il capoluogo amministrativo, è stato ricevuto con maggiore coinvolgimento di quanto non ci aspettassimo: bravi, dicevano, è proprio così, nessuno ha ancora raccontato la relazione fra gas e conflitto, maledetti usurpatori americani e maledetto governo dittatoriale. Insomma, anche giovani cresciuti nel dopoguerra leggevano le immagini attuali come conseguenza del conflitto e se ne sentivano investiti, identificandosi con gli acehnesi come etnia oppressa. Non era la lettura che avevamo compiuto del nostro campo né la narrazione dominante del filmato. Non siamo mai tornati sul campo a mostrare il film ai villaggi perché è intervenuta la pandemia, ma la reazione di chi ha preso la briga di guardare il film online da telefonino è stata di ordine diverso. Da un lato, evocavano il tempo delle riprese come un bel tempo: i bambini erano così piccoli, avevamo ancora i polli, mio fratello era appena uscito di prigione, mio marito non ci era ancora andato ecc., rilevando la dimensione intima del nostro lavoro. Apprezzavano dunque la testimonianza di sé e della nostra relazione. Dall’altro, ci hanno chiesto se quelli che l’avevano visto in città – i potenti, i ricchi, i politici – avessero capito che il problema è che oggi come allora la gente non ha lavoro e il gas non li riguarda, come si vede bene nel film, neppure come infrastruttura domestica di erogazione. Non solo: per il convegno a cui è stato mostrato *Aceb, After*, gli organizzatori si sono offerti di invitare in città, spesati, alcuni dei protagonisti anzi, delle protagoniste, che però non ci sono volute andare: perdevano una giornata di lavoro, erano a disagio, il film l’avevano fatto con noi e non con loro.

Vorrei concludere accennando alla diversa relazione emotiva che ho stabilito con le industrie estrattive e i conflitti una volta finita la lavorazione del

film. Da un lato, la sensazione che gas, deindustrializzazione e costa fossero una storia bella, triste e mia è scomparsa. Se all'inizio vedevo Marghera a Lhokseumawe, oggi tendo a vedere casomai il contrario, e cioè la violenza e la distruttività delle industrie estrattive di Lhokseumawe come prisma per osservare Marghera. Non solo. I discorsi che io scopro con Giacomo, Juan Martin e Awal sulle reti di rigassificazione e i terminal gas, sugli equilibri mondiali legati a tali infrastrutture e su come negli anni Settanta queste abbiano contribuito a strutturare gli assetti geopolitici contemporanei, ora mi appaiono il mio ancoraggio concreto nella comprensione della crisi energetica e bellica che ci coinvolge mentre scrivo (gennaio-giugno 2022).

Bibliografia

- Archer, M.S., (1990), *Theory, Culture and Post-Industrial Society*, *Theory, Culture and Society*, 7, p. 119.
- Bandyopadhyay, R., Ganguly, T., (2018), *Situating the Tourist Gaze: From Appropriation to Negotiation*, *Current Issues in Tourism*, 21, 6, pp. 599-615.
- Bell, D., (1967a), *Notes on the Post-industrial Society (i)*, *The Public Interest*, 6, p. 24.
- Bell, D., (1967b), *Notes on the Post-industrial Society (ii)*, *The Public Interest*, 7, p. 102.
- Bubandt, N., (2014), *An Embarrassment of Spirits: Spirits, Hauntology, and Democracy in Indonesia*, *Paideuma*, 60, pp. 115-138.
- Bubandt, N., (2019), *Spirits as Technology: Tech-gnosis and the Ambivalent Politics of the Invisible in Indonesia*, *Contemporary Islam*, 13, 1, pp. 103-120.
- Cecconi, A., (2012), *I sogni vengono da fuori: esplorazioni sulla notte nelle Ande peruviane*, Milano, Raffaello Cortina.
- De France, C., (1982), *Cinéma et anthropologie*, Paris, Les Editions de la MSH.
- De France, C., Belotti, G. e Locati, A., (1981), *I fondamenti di un'antropologia filmica*, *La Ricerca Folklorica*, pp. 51-58.
- Fitzgerald, J., Hamilton, M., (1996), *The consequences of Knowing: Ethical and Legal Liabilities in Illicit Drug Research*, *Social Science & Medicine*, 43, 11, pp. 1591-1600.
- Geertz, C., (1960), *The Religion of Java*, Glencoe, Illinois, The Free Press.
- Good, B.J., (2015), *Haunted by Aceh: Specters of Violence in Post-Suharto Indonesia*, in *Genocide and Mass Violence: Memory, Symptom, and Recovery*, Hinton, D. and Hinton, A., eds., Cambridge, Cambridge University Press, pp. 58-82.

- Good, B.J., (2019), Hauntology: Theorizing the Spectral in Psychological Anthropology, *Ethos* 47, 4, pp. 411-426.
- Grayman, J. H., (2016), Official and Unrecognized Narratives of Recovery in Post Conflict Aceh, Indonesia, *Critical Asian Studies*, 48, 4, pp. 528-555.
- Idria, Reza, (2019), Letters to Maop: Living with a Ghost as Therapeutic Experience, *Ethos*, 47, 4, pp. 465-479.
- Ingold, T., (1993), The Temporality of the Landscape, *World Archaeology*, 25, 2, pp. 152-174.
- Ingold, T., (2012), The Shape of The Land, in Arnason, A., Ellison, N., Vergunst, J., Whitehouse, A., eds., *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*, New York, Berghahn.
- MacDougall, D., (1997), The Visual in Anthropology, in Banks M., Morphy, H., eds., *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, Yale University Press, pp. 276-295.
- MacDougall, D., (2005), *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton, Princeton University Press.
- MacDougall, D., (2019), *The Looking Machine: Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*, Manchester, Manchester University Press.
- MacDougall, D., (2021), Visual Anthropology and the Ways of Knowing, in *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, pp. 61-92.
- McDuaie-Ra, D., Ho E-L., Jakimow, T. and Bittiand, C.S., (2020), Collaborative Ethnographies: Reading Space to Build an Affective Inventory, *Emotion, Space and Society*, 35, pp. 1-10.
- Nancy, J-L., (2001), *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*, Brussels, Yves Gevaert Éditeur.
- Nelson, M., (2020), Tropicality, Purified Spaces, and the Colonial Gaze: Exclusionary Policies in Cruise Tourism and its Impact on the Caribbean, *Front and Back Stage of Tourism Performance*, pp. 153-168.
- Panella, C., Thomas, K., (2015), Ethics, Evaluation, and Economies of Value amidst Illegal Practices, *Critique of Anthropology*, 35, 1, pp. 3-12.
- Pennacini, C., (2005), *Filmare le culture. Introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
- Pink, S., (2013), *Doing Visual Ethnography*, London, Sage.
- Robbins, J., (2013), Beyond the Suffering Subject: Toward an Anthropology of the Good, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 19, 3, pp. 447-462.
- Roosa, J., (2016), The State of Knowledge about an Open Secret: Indonesia's Mass Disappearances of 1965-66, *The Journal of Asian Studies*, 75, 2, pp. 281-297.
- Ruby, J., (1991), Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma, *Visual Anthropology Review*, 7, 2, pp. 50-67.

- Ruby, J., (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Siegel, J., (1969), *The Rope of God*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Siegel, J. T., (1997), *Fetish, Recognition, Revolution*, Princeton, Princeton University Press.
- Slaghekke, A., (2021), La Construcción de la Territorialidad en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Una Explicación desde la Antropología del Miedo, *Analysis. Claves de Pensamiento Contemporáneo*, 26, pp. 1-20.
- Spyer, P., (2022), *Orphaned Landscapes. Violence, Visuality and Appearance in Indonesia*, New York, Fordham University Press.
- Stodulka, T., (2017), Towards an Integrative Anthropology of Emotion, in Storch, A., ed., *Consensus and Dissent: Negotiating Emotion in the Public Space*, Amsterdam, John Benjamin, pp. 9-19.
- Stoler, A., (2008), Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination, *Cultural Anthropology*, 23, 2, pp. 191-219. [Online] Consultabile all'indirizzo <https://doi.org/10.1111/J.1548-1360.2008.00007.X> (Data di accesso: 29 agosto 2022)
- Stoller, P., (2010), *Sensuous Scholarship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Vannini, P., (2015), Ethnographic Film and Video on Hybrid Television: Learning from the Content, Style, and Distribution of Popular Ethnographic Documentaries, *Journal of Contemporary Ethnography*, 44, 4, pp. 391-416. [Online] Consultabile all'indirizzo <https://doi.org/10.1177/0891241614538665> (Data di accesso: 29 agosto 2022).
- Vignato, S., (2020a), "Ganja in the mountains, crystal meth in the sea": the rural drug landscape in Aceh, Indonesia, in Stella, A., Coppel, F., eds., *Living with Drugs*, ISTE Press/Elsevier, pp. 104-129.
- Vignato, S., (2020b), *Le figlie delle catastrofi: Un'etnografia della crescita nella ricostruzione di Aceh*, Milano, Ledizioni.
- Vignato, S., (2022), Ghosts on the Scene of Gas, *EJEAS*, 22, 2, pp. 1-28

Filmografia

- Bateson, G., Mead, M., (1952), *Dance and Trance in Bali*.
- MacDougall, D., MacDougall, J., (1991), *Photo Wallah*, Cronin Film, London.
- Rouch, J., (1955), *Les Maîtres Fous*.