

Angelica Rocca

*Nome, immagine, gesto. Walter Benjamin tra linguaggio e tecnica*

*Abstract.* This paper aims to draw a path through Benjamin's philosophy of language in its relation with media and technics, finding a start point in "name" and an arrival in "gesture". Reading the philosopher's essay, *On Language as such and on the Language of Man* (1916), we can stretch one key subject of this philosophy: language as *medium* in which both men and nature communicate. Language is mostly *community* every being takes part to, against the "bourgeois" conception of language as simple means of signification. This idea bares theological and mystical references, but it can be also related to later developments of Benjamin's work about technological reproducibility and its political uses. In the essay on language, the philosopher regards human "name" the translation for the mute language of things. Image and gesture, whose configurations are widely explored in Benjamin's works about photography, cinema and radio, can be seen as translations too, especially for their political implications.

## 1. Il punto zero della comunicazione

Il problema del linguaggio e della comunicazione umana attraversa l'intera opera di Walter Benjamin, a partire dagli scritti giovanili di ispirazione platonica e cabalistica sino alle sue opere sui media, improntate alla critica materialistica della cultura moderna. Si tratta di una questione che riveste un'importanza talmente capitale da assumere declinazioni e formulazioni anche differenti nel corso della sua parabola speculativa.

Il nostro intento non è tracciare qui un percorso complessivo, prendendo in esame tutti i testi di Benjamin che gravitano intorno alla questione del linguaggio. Il focus del nostro discorso è semmai mostrare come l'intento del giovane Benjamin di trovare nel linguaggio l'espressione perfetta dell'essenza spirituale dell'uomo, lo porti a confrontarsi sin da subito con i "limiti" del linguaggio tipicamente umano che trova espressione nella parola e pertanto con l'esigenza di esplorare forme alternative di comunicazione, anche nel confronto con le prospettive aperte dalla tecnica.

Per questa ragione, si potrebbe rintracciare una linea di congiunzione tra il saggio giovanile *Sulla lingua dell'uomo e sulla lingua in generale* (1916), in cui la comunicazione umana si scontra col limite ontologico dell'inespresso e gli scritti degli anni '30 – soprattutto *Esperienza e povertà* (1933) e *Il narratore* (1936) – che sondano invece le ragioni storiche di una crisi del linguaggio che si presenta come

tramonto della comunicazione orale, di quella che Benjamin definisce “narrazione”. Questa crisi endemica dello scenario moderno, per cui l’uomo è divenuto ormai incapace di scambiarsi esperienze a voce, si accompagna al fenomeno per cui, sempre entro lo stesso scenario, emergono altre modalità di percezione e trasmissione dell’esperienza umana, in particolare scandite dai ritmi della riproducibilità tecnica del reale.

Soffermiamoci però adesso sul saggio giovanile sulla lingua. Esso si presenta a tutti gli effetti come un inventario di concetti che, nel corso della maturazione filosofica di Benjamin, andranno incontro a ulteriori elaborazioni. L’intuizione più originale di *Sulla lingua dell’uomo e sulla lingua in generale* è una concezione della lingua non come mezzo di trasmissione di significati, bensì *medium* in cui ogni essere comunica all’altro il suo essere spirituale:

Che cosa comunica la lingua? Essa comunica l’essenza spirituale che le corrisponde. È fondamentale sapere che questa essenza spirituale si comunica *nella* lingua, e non *attraverso* la lingua. Non c’è quindi, un parlante delle lingue, se con ciò s’intende chi si comunica attraverso queste lingue. L’essere spirituale si comunica *in* e non *attraverso* una lingua – vale a dire che non è esteriormente identico all’essere linguistico. L’essere spirituale si identifica in quello linguistico solo in quanto è comunicabile [...] La lingua comunica quindi di volta in volta l’essere linguistico delle cose. [...] La risposta alla questione: Che cosa comunica la lingua? è quindi: Ogni lingua comunica sé stessa (Benjamin 1955, pp. 54-55).

La definizione della lingua come *medium*<sup>1</sup>, dimensione in cui entrano in rapporto le essenze linguistiche delle cose che vanno a costituire il comunicabile della comunicazione ha delle conseguenze importanti. Innanzitutto, ciò comporta la strenua opposizione di Benjamin alla concezione borghese strumentale della lingua che afferma che “il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo” (Ivi, p. 57) e perviene piuttosto a un concetto di lingua che è – almeno originariamente, nella sua condizione edenica – *medialità pura*: lingua che non comunica altro che sé stessa.

Ma questa lingua per comunicare sé stessa, deve presentarsi come totalità onnipervasiva, comunità magica che “abbraccia il mondo intero”, unità partecipata dall’uomo e dalla natura, come “fiume ininterrotto che scorre dall’infimo esistente fino all’uomo e dall’uomo a Dio” (ivi, p. 70). La lingua, nella prospettiva benjaminiana, non è *comunicazione di*, ma *comunicazione in cui* e, in un senso più profondo, *comunità alla quale* partecipano, legate da rapporto di *metessi* prima ancora che di *mimesis*<sup>2</sup>, le diverse compagini del reale.

1 Per un’analisi completa delle varie accezioni di “medium” nella filosofia benjaminiana si vedano in particolar modo i lavori di Pinotti e Somaini (Pinotti, Somaini 2012, pp. XII-XVI; Somaini 2018, pp. 103-106).

2 Generalmente l’affinità della filosofia del linguaggio benjaminiana al platonismo viene rintracciata nell’enfasi che il filosofo darebbe al concetto di *mimesis* nel saggio sulla facoltà mi-

La “cosa”, pertanto, non è degradabile a semplice oggetto di denotazione, entità esteriore alla comunicazione, sulla quale l’unico essere parlante, l’uomo, lancerebbe il cappio di una lingua che è suo patrimonio esclusivo. In quanto la creazione è avvenuta nel verbo divino, “espressione della potenza creatrice della lingua” (ivi, p. 61), tutto il creato in quanto tale partecipa della lingua, è immerso pienamente nella comunicazione che si manifesta in esso come “lingua muta delle cose”. L’uomo, a differenza degli altri esseri, invece, non è creato attraverso la lingua, non è *già* nella lingua<sup>3</sup>, ma la riceve in seguito come dono che si manifesta pienamente nella facoltà di denominare i suoi simili e l’altro da sé, come riflesso del verbo divino che raggiunge la più alta espressione nel *nome* (Baldi, Desideri 2010). Il rapporto dell’uomo con la lingua non è pertanto immediato, vicino a Dio come quello delle cose che sono incluse, “avvolte dalla lingua” e pertanto originariamente inesprese (Moroncini 2000, p. 22), bensì presenta il carattere mediato della *traduzione*. La lingua dell’uomo, allora, non è altro che traduzione della lingua muta della natura, che altrimenti rimarrebbe inespressa, nel *nome*, “l’essenza più intima della lingua stessa”, “ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica” (Benjamin 1955, p. 57) e pertanto costituisce una sorta di *punto zero della comunicazione umana*<sup>4</sup>. Il nome *comunica* nella misura in cui istituisce da un lato la comunità dell’uomo con Dio e dall’altro il legame con la lingua delle cose: sotto quest’aspetto esso confina con l’inespresso di una lingua altra da quella tipicamente umana. Concepire in senso tutt’altro che metaforico, la possibilità di una lingua altra, una “lingua muta” rispetto a quella che si esprime nel nome e nella parola umana, che coinvolge l’intero ambito del vivente e della materia inanimata ha conseguenze tutt’altro che neutrali alla luce delle successive riflessioni del filosofo di carattere materialista.

metica (Benjamin 1955, pp. 71-74); nonché nei successivi studi sull’opera d’arte, come attività originaria dell’uomo da cui scaturisce il linguaggio. Non è questa la sede per affrontare una questione così ampia come la *mimesis* sia in rapporto al linguaggio umano in generale che nella declinazione specifica che ne dà Benjamin: per un approfondimento più ampio sul tema segnaliamo il lavoro di Taussig (Taussig 1993). Ci preme sottolineare, però, che nel saggio del 1916 il rapporto linguistico che emerge più chiaramente non è quella dell’imitazione, bensì di “un’intercomunicazione nella traduzione” in cui il linguaggio umano e quello delle cose “partecipano” del nome divino (Hanssen 2004, pp. 58-59)

3 “Gli animali, infatti, non sono privi di linguaggio; al contrario, essi sono sempre e assolutamente lingua, in essi la *voix sacrée de la terre ingenuë* – che Mallarmé, ascoltandola nel canto di un grillo, oppone come *une e non-decomposée* alla voce umana – non conosce interruzioni né fratture. Gli animali non entrano nella lingua: sono sempre già in essa. L’uomo, invece, in quanto ha un’infanzia, in quanto non è sempre già parlante, scinde questa lingua una e si pone come colui che, per parlare, deve costituirsi come soggetto del linguaggio, deve dire *io*.” Anche se ispirato più esplicitamente alle teorie di Benveniste, e privo dei riferimenti teologico-metafisici di Benjamin, ci sembra che il discorso contenuto in *Infanzia e storia* di Agamben sul problema dell’inclusione dell’uomo nella lingua presenti chiari accenti benjaminiani (Agamben 1978, p. 50).

4 Distinguendo un piano del discorso da uno dei nomi, Agamben ravvisa come “la ragione non può trovare un fondo nel nome, non può venire a capo di essi” (Agamben 1983, p. 69).

Significa innanzitutto mettere in discussione, seppur debolmente, i presupposti di un antropocentrismo che si erge sul dogma dell'uomo come unico ζῷον λόγον ἔχον. Equivale quindi a porre le basi per rigettare più tardi, come si legge in *Esperienza e povertà*, "l'immagine umana tradizionale, solenne, nobile, fregiata di tutte le offerte sacrificali del passato" (Benjamin 1933, p. 366), la stessa immagine di cui si servono le classi dominanti per tenere sotto il giogo della storia gli oppressi.

Inoltre, pervenire a un concetto di *lingua generale* porterà Benjamin a rintracciare in seguito, nella storia dell'arte e della letteratura e dell'estetica in senso lato, possibilità linguistiche alternative alla purezza edenica del nome o semplicemente al paradigma verbale della significazione umana. Una prima alternativa, a cui si accenna già nel saggio sulla lingua, ma su cui non ci soffermeremo in questa sede per ragioni di spazio, viene esplorata ampiamente soprattutto dal Benjamin critico letterario, è quella del simbolo come "segno del non comunicabile" (Benjamin 1955, p. 69). Altri codici linguistici si presenteranno però anche nell'incontro coi mezzi di riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, come *traduzioni* che non mirano ad esaurire l'inespresso della lingua generale, ma che conservano una sorta di tacita fedeltà con la lingua muta delle cose, un'affinità di gran lunga maggiore rispetto alla comunicazione nel nome e nella parola umana.

La traduzione immediata dalla lingua delle cose a quella dell'uomo nell'unità di un movimento linguistico che culmina nella parola di Dio si incrina in seguito alla cacciata dall'Eden, cade in un pervertimento che, rifacendosi alla filosofia kierkegaardiana, Benjamin definisce "ciarla" (Ivi, p. 66). Questo pervertimento non è altro che un distacco dalle cose, un allontanamento dalla conoscenza immediata di queste nel nome adamitico, a favore di una conoscenza astratta, di una comunicazione esteriore che scade nell'*eccesso* di nome. In seguito a questa caduta, anche la natura è sofferente, non solo perché chiusa nel suo mutismo, ma perché continuamente "strattonata" dai mille nomi che in un eccesso di ὄβρις le assegna la conoscenza umana, "vittima" di quell'iperdenominazione di cui si ammala la lingua post-babelica dell'uomo.

A fronte di quest'iperdenominazione della natura, dietro cui si cela l'astrazione irrispettosa della ragione scientifica e tenendo conto di una condizione storica di intraducibilità dell'esperienza in parole, di crisi del racconto orale, quali altre forme linguistiche potranno costituire un'alternativa ontologica e storica in cui ritrovare la *comunicazione* dell'uomo con l'uomo e dell'uomo con le cose?

## 2. Immagini "parlanti"

La parola *medium* ricorre in gran parte dell'opera benjaminiana, soprattutto nella sua fase giovanile, a partire dal già citato saggio sulla lingua in cui sta ad indicare "la regione ontologica" in cui affonda le sue radici la lingua delle cose (Somaini 2018, p. 105). Essa, tuttavia, non viene utilizzata per designare le nuove invenzioni della tecnica che consentono la comunicazione di massa nonché la riproduzione seriale delle tracce visive e sonore, quelli che comunemente defini-

remmo “mass media”. Per indicare questi ultimi, il Benjamin mediologo degli anni ‘30, preferisce utilizzare piuttosto *Apparat* e *Apparatur*, “apparato/i”, “apparecchiatura”, termini certamente meno carichi delle implicazioni teologico-metafisiche insite nel concetto di medium per come esso si presenta nell’opera giovanile e che sottolineano quindi “il carattere artificiale”, “convenzionale” delle nuove tecniche (Pinotti, Somaini 2012, p. XV). Tuttavia, le modalità estetiche inaugurate da questi *apparatur* si inseriscono pur sempre in quell’orizzonte complessivo di condizioni storico-sociali in cui avviene la percezione umana e che Benjamin indica sempre come “medium della percezione” (Benjamin 1989, p. 21)

Inoltre, l’approdo a una terminologia diversa non sottende necessariamente un mutamento drastico dello sfondo concettuale in cui si iscriveva la filosofia del linguaggio del giovane Benjamin, che anzi mira a un’idea di comunicazione che rispetti il senso etimologico del termine, come orizzonte di partecipazione *comune* a tutti gli uomini e alla natura intera. Si tratta di un’opposizione piuttosto esplicita a una concezione del linguaggio che vede in esso un canale di trasmissione unilaterale di significati, uno strumento maneggiabile in vista di scopi precisi da un determinato attore della comunicazione e che quindi implica il rivolgersi di quest’ultima soprattutto alla sua funzione retorica e persuasiva. Ma un tale “utilizzo” del linguaggio e dei linguaggi in generale, compresi quelli della tecnica, rientra a pieno titolo in quel pervertimento del senso più proprio della lingua che Benjamin definisce “ciarla”.

Nella prospettiva benjaminiana, il linguaggio, nella sua essenza originaria è già *comunicazione*, in quanto costituisce la “comunità inesauribile” dell’essere umano, il parlante per eccellenza, con “l’ordine della materialità naturale” (Contadini 2014, p. 48), che è “muta”, ma intrinsecamente linguistica.

Ma come comunica una natura muta? Innanzitutto, restituendo all’uomo il suo sguardo. Secondo la filosofia romantica, con cui Benjamin ha modo di confrontarsi in maniera approfondita nella sua dissertazione del ‘19, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (Benjamin 1921), ogni cosa può essere conosciuta solo in quanto conosce sé stessa, ogni pensato pensa a sua volta, ogni oggetto osservato ci guarda. La natura che comunemente consideriamo inerte, inanimata, partecipa anch’essa del *medium* del pensiero, è immersa in quell’autocoscienza non dissimile dal concetto di *anima mundi* dei mistici medievali, che pervade una realtà che si costituisce come rete di connessioni magiche.

Se è evidente che la filosofia del linguaggio del primo Benjamin attinge a piene mani da questo “animismo” romantico nel pervenire ad una concezione di natura conoscente e comunicante prima ancora che conosciuta e comunicata, può essere forse meno noto come queste suggestioni magiche continuino a operare sommessamente anche nei lavori degli anni ‘30. Proprio qui entra in gioco da protagonista la problematica del “moderno” come campo di trasformazioni percettive aperto dall’avvento dei nuovi media (Pinotti 2016, pp. 93-108); trasformazioni che non possono lasciare immutata la comunicazione dell’uomo con l’uomo e dell’uomo con la dimensione naturale, sia esso il mondo animato, ma anche la materialità inanimata in cui è immersa la sua vita quotidiana.

Se guardare alle cose, paradossalmente, è pretendere che esse ci guardino a loro volta, ponendosi davanti all'obiettivo della macchina fotografica, ad esempio, questo scambio di sguardi, in cui risiederebbe la magia di un'esperienza unica, auratica, non sarebbe più consentito. È significativo che nel saggio, *Su alcuni motivi in Baudelaire* (Benjamin 1938), a più di dieci anni di distanza dal lavoro sul romanticismo, la definizione di "aura" e la distruzione cui essa va incontro nell'età moderna, si presenti inestricabilmente legata dello sguardo come τόπος mistico del rapporto uomo-natura:

Quel che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, si potrebbe dire mortale, era lo sguardo fissato (peraltro assiduamente) nell'apparecchio, mentre l'apparecchio riceve lo sguardo dell'uomo senza restituirgliene alcuno. Nello sguardo però è insita la pretesa di essere ricambiato da ciò a cui esso si dona. Dove tale attesa viene soddisfatta [...] allo sguardo tocca l'esperienza dell'aura nella sua pienezza. [...] L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo. Fare esperienza dell'aura significa conferirgli la capacità di levare lo sguardo (Benjamin 1938, pp. 887-888).

Ancora oggi tenere lo sguardo fisso, puntato nel "buco nero" dell'obiettivo richiede a volte uno sforzo di pazienza non indifferente. È un gesto che rivela tutta la sua assenza di spontaneità, di naturalezza, se solo si riflette sul fatto che, per una buona riuscita di un ritratto fotografico, chi scatta deve indicare esplicitamente al soggetto: "Guarda qui!".

Senza quel *guarda qui*, l'occhio devierebbe inevitabilmente altrove, attratto da altri oggetti, pronto a posarsi su esseri animati o cose cui può dare un volto, volto che lo specchio opaco dell'obiettivo (sia esso quello più visibile di una fotocamera professionale e a maggior ragione quello impercettibile di uno smartphone) non può restituire. Ancor di più, per il primo uomo immortalato attraverso la dagherrotipia, tecnica che prevedeva tempi di esposizione e quindi di posa decisamente più lunghi, tenere fisso lo sguardo in direzione dell'apparecchio, costituiva a tutti gli effetti un'esperienza *alienante*, "inumana". Inumana in quanto su questa esperienza con la macchina, differentemente dal contatto tradizionale uomo-materia, non vi si può proiettare ciò che c'è di più spontaneo per l'uomo: la dinamica azione-reazione della comunicazione non verbale, il rispondere ad esempio con uno sguardo, se si viene guardati.

Eppure, questo obiettivo che non restituirebbe all'uomo sguardo alcuno è per definizione anch'esso un occhio. È anzi *l'occhio* per eccellenza, quello capace non di rappresentare mimeticamente la realtà, bensì di riprodurla in sé e per sé, automaticamente, nella sua *obiectività*, spogliata dai veli delle aspettative e dei preconcetti della soggettività umana (Bazin 1958, pp. 13-17; Dall'Asta 2012, p. 95). Tuttavia, l'obiettivo fotografico è pur sempre un occhio senza volto: non solo è ingenuo sperare che possa ricambiare il nostro sguardo, ma fissarlo diviene persino inquietante, sinistro. Chi potrebbe nascondersi dietro

quest'occhio in cui guardiamo senza scorgervi nulla, ma che allo stesso tempo ci guarda a sua volta indisturbato, non consentendo uno *scambio* vicendevole di sguardi?

È forse questa la domanda che sorge fatalmente davanti al primo occhio senza volto della storia umana. Ad ogni modo, non è corretto vedere in questo interrogativo solo l'espressione di un sentimento di ingiustificata tecnofobia. Opportunamente formulato, esso risuona in tutte le sue implicazioni squisitamente politiche anche nella riflessione benjaminiana intorno al concetto di aura, contenuta negli appunti preliminari al lavoro su Baudelaire: "In una tale situazione diventa estremamente importante poter studiare in pace quelli che appartengono alle classi inferiori, senza essere studiati a propria volta. Una tecnica che permetta questo ha qualcosa di straordinariamente rassicurante, anche se può essere utilizzata variamente per altri scopi" (Benjamin 1999, p. 25).

Da un lato le nuove tecniche di riproduzione del reale consentirebbero un ampliamento degli spazi di controllo che si gioca a favore dell'autoaffermazione delle classi dominanti, nonché del potere giudiziario e politico, soprattutto nelle manifestazioni storiche più reazionarie e autocratiche di quest'ultimo. Come osserva Benjamin, nella prima stesura del saggio su Baudelaire:

A partire dalla Rivoluzione francese, una capillare rete di controlli si era progressivamente stretta intorno alla vita borghese. La numerazione delle case è un buon esempio del procedere della normazione nelle metropoli [...] Al processo di controllo amministrativo dovevano venire in soccorso delle misure tecniche. Nella storia di questo processo, l'invenzione della fotografia costituisce una cesura. Per la criminalistica essa ha un significato non inferiore di quello avuto dalla stampa per la letteratura. Con la fotografia per la prima volta è possibile fissare in maniera duratura e univoca le tracce di un essere umano (Benjamin 1969, pp. 131-132).

Uno dei primi utilizzi sociali della tecnica fotografica fu proprio la foto segnaletica, quello che il suo stesso inventore, Alphonse Bertillon, battezzò *portrait-parlair*: un'immagine *parlante*, più "parlante" dei *verbali* della polizia nel fornire i dettagli necessari per identificare e *fissare* l'identità del presunto colpevole. Nella seconda metà dell'Ottocento, aggiungendosi a strumenti quali la perizia psichiatrica<sup>5</sup>, la fotografia si costituì, quale alleata delle scienze forensi e della nascente antropologia criminale in quel processo di profilazione dell'individuo socialmente pericoloso, di costruzione dell'immagine del "tipo criminale", contribuendo collateralmente alla stigmatizzazione di determinate minoranze etniche sulla base dell'associazione pseudoscientifica tratti somatici-tendenze criminali (basti pensare all'archivio fotografico di Lombroso).

5 Per un discorso genealogico in merito alla nascita del sapere psichiatrico nei tribunali e della perizia come dispositivo del potere giudiziario, si veda naturalmente la ricerca di Foucault portata avanti in particolare in una serie di lezioni degli anni Settanta al Collège de France: *Gli Anormali* (Foucault 1999).

Spostandoci alla storia più recente, rinveniamo come la tecnica si presti facilmente ai fini propagandistici di quell' "estetizzazione della politica" denunciata nel saggio del '36 sull'opera d'arte (Benjamin 1989, p. 49). È sufficiente pensare ai filmati delle grandi adunate dei regimi totalitari, di cui solo il movimento della cinepresa e non il "fermo immagine" di un affresco – per quanto esteso questi possa essere – poteva restituire il "sublime" a un tempo matematico e *dinamico* della folla.

Dall'altro lato, la stessa tecnica, specifica Benjamin, "può essere utilizzata variamente per altri scopi" (Benjamin 1999, p. 25). D'altronde, la fotografia in misura minore e poi il cinema in misura maggiore, fungono da traino per quel processo storico che conduce gradualmente le masse a portarsi sempre più vicine le cose, senza bisogno di autorità intermedie, e quindi a congedarsi definitivamente da quell'aura che è "apparizione unica di una lontananza" (Benjamin 1931, 1989), "sogno" (Benjamin 1999). Alla distruzione di questo sogno seguirebbe il risveglio delle classi subalterne, il cui sguardo diviene "desto", "insistente", come non lo è mai stato nella storia, capace di sostituire il disprezzo verso i propri oppressori a un atteggiamento di docile sottomissione paragonabile alla devozione dell'amata per l'amato (*Ibidem*). Questo sguardo che si desta potrebbe guadagnare notevoli *spazi di gioco* (Hansen 2004). Benjamin rivela come la conquista di questi spazi e il conseguente utilizzo in direzione rivoluzionaria ed emancipatrice per l'uomo in generale, prima ancora che dipendere da una precisa volontà politica, sia una possibilità insita già nelle peculiarità tecniche dello stesso medium fotografico.

Come abbiamo già osservato, la metamorfosi dello sguardo introdotta dalla fotografia distrugge l'aura come manifestazione di quella κοίνοια magico-onirica che lega l'uomo alle cose.

Tuttavia, lo sguardo restituito dal medium fotografico è pur sempre uno sguardo ampliato sino a cogliere l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo del reale: in questo ampliamento può risiedere un'altra possibilità di ricondurre il soggetto umano alla natura vivente e inanimata, nel medium di un linguaggio alternativo al dispotismo asettico del λόγος scientifico.

Nella recensione alla raccolta fotografica di Karl Blossfeldt, *Novità sui fiori* (1928), primo testo benjaminiano dedicato interamente alla fotografia, emerge come quest'ultima apra a una visione inedita del mondo naturale. La tecnica dell'ingrandimento e dell'inquadratura ravvicinata, utilizzata da Blossfeldt per catturare i dettagli delle forme vegetali, conduce lo sguardo dell'uomo direttamente in quei "punti dell'esistenza" dove di solito non si sofferma e da cui invece "zampilla un geyser di nuovi mondi di immagini" (Benjamin 1928, p. 222). Ed è proprio l'immagine, in quanto dimensione linguistica alternativa alla parola, a tradurre adeguatamente quella lingua muta della natura fraintesa dalla ciarla e dall'iperdenominazione in cui cade la comunicazione umana dopo aver perso l'immediatezza paradisiaca.

Il silenzio dell'immagine appare rispettoso di un altro silenzio: quello della natura. Nell'immagine si gioca la possibilità di rispondere all'imbarazzo che coglie la parola nel suo dire troppo o troppo poco, nel suo cozzare con l'inespresso



della lingua di fronte alla complessità del mondo. Adamo nel dare un nome a viventi e non viventi non fa che tradurre la loro lingua muta, ma denominare gli esseri con un suono, è comunque chiamarli al proprio cospetto, costringerli a staccarsi gli uni dagli altri.

Il nome, pur costituendosi come *punto zero* della comunicazione, è già in un certo senso una prima forma di astrazione, uscita dall'unità edenica della natura.

Da novello Adamo, lo scienziato separa gli esseri nelle tassonomie, stacca la foglia dal ramo per portarla sotto la lente del microscopio, lasciandosi sfuggire il principio naturale e creativo per eccellenza: la variazione che si dà nel *continuum* organico delle forme, la verità somma "natura non fecit saltus", che Benjamin in maniera significativa trova preservata nei ritratti vegetali di Blossfeldt, nelle immagini restituite dalla tecnica fotografica.

Il saggio *Sulla lingua*, pur includendo nel linguaggio l'altro dall'uomo, presentava un residuo di antropocentrismo nel configurare il nome come la dimensione in cui Adamo completa la creazione dando parola agli altri esseri altrimenti muti, in una raffigurazione affine a quella della Genesi che lo vede signore della natura (Hanssen 2004, p. 59).

In *Novità sui fiori*, invece, nell'immagine fotografica si prospetta la figura di un umano trasformato in "lillipuziano" (Benjamin 1928, p. 224), pronto a chinare l'orecchio al cospetto della lingua silenziosa della natura, a prendere nota dalla stupenda varietà delle sue forme.

È la tecnica dell'uomo che ingrandendo ridefinisce le proporzioni tradizionali: dischiude tesori nel piccolo e ridimensiona il grande. Ingrandire attraverso l'obiettivo fotografico non significa inseguire i "giganti", ma scovare i "folletti": intercettare il minuscolo, l'insignificante, il dimesso, il marginale.

In questo sguardo educato, richiamato all'appello dai dettagli quotidiani, risiede forse l'opportunità della tecnica più carica di risvolti politici.

In *Piccola storia della fotografia* (1931), Benjamin riserva grande spazio al "Busoni della fotografia": il francese Eugène Atget (Benjamin 1931). Perché la sua opera è nella prospettiva del filosofo capitale?

Nelle foto di Atget sparisce l'ultimo residuo auratico che caratterizzava le primissime foto e che le rendeva affini ai ritratti dell'arte "culturale" del passato: il volto umano, il più delle volte immobile, ripreso in posizione frontale, incorniciato in una forma ovale<sup>6</sup>. Le foto di Atget sono piuttosto ambienti deserti come "scene del delitto" (Ivi, p. 244): strade parigine abbandonate, vicoli in cui l'occhio addestrato del fotografo scova "stoviglie non ancora rigovernate, tavole ancora apparecchiate" (Ivi, p. 238), particolari di vita quotidiana delle classi subalterne. Raramente ospitano soggetti umani e mai in primo piano. La presenza dell'uomo assume in queste foto un carattere quasi irrisorio, "accidentale": la sua

6 Sulla persistenza di un residuo auratico che Benjamin individua nei primi ritratti fotografici e che invita a riconsiderare la tradizionale dicotomia tra aura e fotografia, si veda la riflessione di Duttlinger (Duttlinger 2008).

apparizione è pienamente legata alla vita delle cose e soprattutto alla loro rovina, agli scarti di quel processo produttivo da cui è spesso escluso e che tuttavia ha un effetto potente sulla sua vita quotidiana, come testimonia il cenciaiolo, che compare *quasi per errore* rispetto al cumulo di stracci che domina l'inquadratura (Solla 2013, p. 12).

Ma il carattere eversivo dell'opera di Atget non consiste esclusivamente nell'eleggere a "soggetto" dei propri ritratti lo *chiffonier* di baudeleriana memoria, il resto umano che l'Industria ha relegato ai margini della metropoli assieme al proprio resto materiale.

Il silenzio di queste foto, di queste strade vuote, il "rischiamento del particolare" (ivi, p. 239), si contrappone idealmente alle immagini roboanti presentate da qualsiasi utilizzo propagandistico della tecnica. Il piccolo sfida il monumentale; il consueto, catturato da uno sguardo insolito, l'unicità epica. Le inquadrature decentrate, le riprese di sbieco, la prospettiva tradita col suo effetto straniante, di grande ispirazione per i surrealisti, sono il perfetto contraltare delle riprese aeree, dei grandi quadri di quelle immagini inserite nel contesto delle narrazioni celebrative e trionfali dei totalitarismi. Anche qui a "risuonare" è sempre la lingua muta delle cose, dettagli di quella materia in cui è costantemente immersa l'esistenza quotidiana dell'uomo nella sua interazione con l'ambiente sociale e materiale, in un utilizzo del medium fotografico che corre in parallelo rispetto all'operazione della critica materialista del reale.

Ma qual è la caratteristica peculiare dell'immagine fotografica (e in seguito cinematografica) che la rende più adeguata di quella pittorica nel tradurre la lingua muta della materia?

In fondo anche un disegno, un'illustrazione o un dipinto è un'immagine silenziosa del mondo. Tuttavia, la rappresentazione pittorica tradisce sempre l'impronta soggettiva di chi crea, impronta che si riversa nel tratto peculiare del *genio*, nello sguardo personale sulla natura da cui possono sbocciare i girasoli vibranti di un Van Gogh o i fiori animati di Grandville, la cui arte è l'emblema di quel "procedimento così poco obiettivo" per cui "sui puri figli della natura viene impresso il marchio d'infamia del volto umano" (Benjamin 1928, p. 222)<sup>7</sup>.

La fotografia invece non si pone come mera rappresentazione della realtà, né si limita ad una sua semplice interpretazione (pur presente nel tipo di inquadratura o nella prospettiva scelta dal fotografo), ma è piuttosto una sua "miniatura", appare a tutti gli effetti come un "pezzo di mondo" (Sontag 1973, p. 4), ottenuto in un passaggio dal reale all'*obiettivo* della fotocamera che è automatico, privo dell'intervento umano, mediato esclusivamente dalla tecnica. Il saggio sulla lingua, riferendosi alla pratica scultorea e pittorica, alludeva a una "lingua materiale",

7 Quello di Benjamin su Grandville non è di certo un giudizio di valore negativo: la sua arte è anzi riconosciuta dal filosofo come geniale. L'intento è piuttosto mostrare la differenza sostanziale che intercorre tra il suo lavoro e quello di Blossfeldt che non è altro che la differenza tra il linguaggio fotografico e quello pittorico come traduzioni più o meno fedeli del linguaggio del reale.

“inacustica”, ad “un’affinità materiale delle cose nella loro comunicazione”, a cui l’uomo sembrerebbe non prendere parte (Benjamin 1955, p. 69).

Paradossalmente, nello statuto della fotografia, è proprio grazie a questa “comunicazione materiale” che avviene tra l’oggetto e la fotocamera, a prescindere dalla mediazione umana, che si instaura una vicinanza inedita tra l’uomo e le cose.

In questo venire incontro dell’oggetto al soggetto della percezione, nel rapporto maggiormente ravvicinato che si instaura tra la collettività e il reale grazie all’espontività maggiore data dalla riproducibilità tecnica, le masse non si determinano come soggetti passivi della visione. Semmai, per la prima volta nella storia, potrebbero partecipare realmente di una comunicazione col mondo umano e materiale che, pur essendo mediata dagli *apparatur* della tecnica, può assurgere a una dimensione comunicativa pienamente democratica e universale e pertanto maggiormente immediata, secondo l’auspicio della filosofia benjaminiana.

### 3. Interrompere e partecipare

Nella concezione benjaminiana della lingua come *medium* in cui ogni cosa nominata *si* comunica a sua volta, non trovano posto categorie come oggetto di denotazione, mittente e destinatario.

Una maggiore potenzialità di fluidificazione di queste categorie della teoria della comunicazione classica è insita ancor di più nella tecnica di due media in particolare: il cinema e la radio, le cui modalità di fruizione interattiva *potrebbero* congedare la classica separazione pubblico/interprete.

Cosa c’entra in tutto questo il gesto? E che funzione ha la tecnica nel ridare il gesto all’uomo, nel riportarlo a una modalità comunicativa per così dire primitiva, *animale*?

La nostra ipotesi è che, nonostante le apparenze che portano ad associare al cinema l’espressione dell’immagine<sup>8</sup>, e alla radio quella della parola, entrambi i media possono essere analizzati entro il paradigma del gesto. Ciò è possibile a patto di intendere con questi non solo una forma di comunicazione alternativa al linguaggio verbale, ma innanzitutto una modalità peculiare di inserirsi nel tempo e partecipare attivamente ai suoi accadimenti, di ritmare diversamente il reale (Solla 2023, pp. 118-138). Insomma, il gesto non dovrebbe essere considerato semplicemente una declinazione particolare dell’agire che non risponda a un fine ad esso esteriore, affine alla pratica del gioco.

Come si legge nella prima stesura del testo dedicato a Brecht, *Che cos’è il teatro epico* (1931), il gesto non risponde nemmeno alla funzione di “illustrare un’azione”, come generalmente si pensa, bensì di “interromperla” (Benjamin 1977, p.

8 Considerando che le immagini del cinema non sono né “pose eterne”, né “sezioni immobili del movimento”, bensì immagini che sono esse stesse in movimento, “immagini-movimento” (Deleuze 1983), “la rigidità mistica dell’immagine è spezzata” e ad essa è necessario sostituire il concetto di “gesto” (Agamben 1992).

373). Piuttosto, il suo principio coincide quindi con quello del montaggio discontinuo delle immagini nel film, principio che rende “l’intermittenza la misura temporale del cinema” (Benjamin 1982, p. 421). C’è però una figura in cui si condensa e si mostra nel suo massimo splendore questo rapporto del gesto col montaggio filmico: Charlie Chaplin.

Cos’ha di particolare la mimica di Chaplin? Prima dell’avvento delle sue pellicole, non esisteva al di fuori del cinema una gestualità propriamente teatrale? O potremmo dire che prima di Charlot l’uomo non conosceva il gesto? Niente affatto. Semplicemente Chaplin, a differenza del tradizionale mimo, “monta l’uomo nel cinema”. Il suo gesto in quanto tale esiste solo nel *medium* del linguaggio cinematografico:

Il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggior successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena [...]. Chaplin monta l’uomo nel cinema. La novità della gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell’espressività umana in una serie di piccole innervazioni [...]. È sempre la stessa brusca successione di movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica delle immagini a legge della comicità umana (Benjamin 1974, pp. 51-52).

Perciò, ancor di più del teatro, il linguaggio del cinema eleva il gesto a legge della motricità umana e – ai fini del nostro discorso – oseremmo aggiungere, della comunicazione generale. È il carattere intermittente, il procedere a scossoni delle immagini cinematografiche che espone l’inserirsi nella temporalità peculiare del gesto, che rivela la sua natura di interruzione dell’agire e di opposizione al divenire come flusso continuo.

Pertanto, è possibile rinvenire nel gesto il linguaggio paradigmatico di un contesto comunicativo, mediale e soprattutto artistico, in cui predomina il montaggio come procedimento di “cucitura” chirurgica del prodotto che pone fine a qualsiasi aspirazione di totalità dell’opera d’arte e mina in questo modo la ricezione passiva del pubblico, la contemplazione immersiva, l’immedesimazione che a teatro culmina nella catarsi aristotelica. Il gesto, in quanto interruzione (Marchesoni 2018, pp. 63-66), instaura un rapporto alternativo e per certi versi innovativo tra autore e pubblico, tra il “mittente” e il “destinatario” della comunicazione tradizionale che a questo punto non possono definirsi più tali.

Davanti a un dramma che non è propriamente “*δράμα*”, in quanto l’azione scenica è costantemente interrotta, davanti a una rappresentazione quale quella del teatro epico brechtiano che rinuncia alla messa in scena totale per comporsi di frammenti, didascalie, lo spettatore non può immedesimarsi, piuttosto è continuamente stratonato, interpellato, costretto a interrogarsi, a partecipare attivamente all’azione scenica e comunicativa in senso lato<sup>9</sup>.

9 Tipico del teatro brechtiano sarebbe l’effetto di *straniamento* da non confondersi con la distanza auratica dell’arte tradizionale: esso rompe l’illusione ingenua dell’identità tra la cosa

Allo stesso modo, nell'ascolto di un radiodramma che monta assieme voci, suoni e rumori più disparati, l'uditore può instaurare un rapporto maggiormente interattivo col medium radiofonico, pervenendo a un superamento di quella separazione ancora imperante tra operatore e pubblico che Benjamin depreca nel frammento *Riflessioni sulla radio* (1930 circa), in quanto assolutamente contraria agli stessi "fondamenti tecnici" del medium radiofonico:

È proprio dello spirito della radio il fatto di condurre dinnanzi al microfono un numero qualsivoglia di persone per una qualsivoglia occasione; di trasformare il pubblico in testimone di interviste e dialoghi in cui prende la parola ora questo ora quello. Mentre in Russia si stanno tirando le naturali conseguenze dagli apparati, da noi domina il campo in modo pressoché incontestato il monotono concetto della "presentazione" [,] sotto il cui segno l'operatore si contrappone al pubblico (Benjamin 1991, p. 293).

In questo senso anche la radio dovrebbe prendere le mosse dal teatro brechtiano o dal cinema chapliniano, riponendo nel montaggio l'opportunità di una maggiore popolarizzazione e di una messa in atto del suo potenziale dialogico e democratico. Ciò sarebbe possibile recuperando un linguaggio prettamente "gestuale", laddove gestuale in questo caso non coincide con "muto", ma con un'interruzione dell'agire comunicativo dell'operatore, del paradigma "monologico" della presentazione, che pertanto lascia spazio all'interazione col pubblico, alla *comunicazione* in quanto tale.

Inoltre, proprio il gesto in quanto tale si pone come la sfida più coraggiosa nei confronti di quella lingua piegata alla comunicazione di significati specifici. Nella sua contrapposizione all'agire guidato da un fine e quindi orientato a un preciso significato, il gesto può definirsi come *mezzo puro* (Agamben 1992; 2017, pp. 115-138; 2018), oppure, utilizzando un termine che si addice ad esso in misura maggiore di quanto non avvenisse per il nome, *pura medialità*.

Proprio il gesto, nel suo non riferirsi a nessuna cosa in particolare, esibisce la pura *medialità* della lingua, a patto di intendere questa *medialità* semplicemente come il luogo ontologico di incontro tra gli esseri, "con l'altro in quanto altro" (Moroncini 1984, p. 205) e, in un senso eminentemente politico, come spazio che si apre alla comunità partecipata della collettività, soprattutto nell'orizzonte dei nuovi linguaggi inaugurati dalla tecnica.

## Bibliografia

Agamben G.  
1978 *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.

e la sua rappresentazione e invita perciò ad aguzzare la vista per avere accesso alla distanza, alla differenza delle cose (Didi-Huberman 2009, cap. II).

- 1983 *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Walter Benjamin* in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- 1992 *Note sul gesto*, in “Traffic”, vol.1, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.
- 2017 *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2018 *Per un'ontologia e una politica del gesto* in “Giardino di studi filosofici”, <https://www.quodlibet.it/toc/404>.
- Baldi M, Desideri F.
- 2010 *Benjamin*, Carocci Editore, Roma.
- Bazin A.
- 1945 *Ontologie de l'image photographique* in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, Parigi 1990, pp. 9-17.
- Benjamin W.
- 1921 *Der Begriff der Kustkritik in der deutschen Romantik*, Verlag A. Francke, Berna, tr. it. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* in *Opere Complete I*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-449.
- 1928 *Neues von Blumen* in “Die literarische Welt”, IV, n. 47, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Novità sui fiori*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-224.
- 1931 *Kleine der Geschichte der Photographie* in “Die Literarische Welt”, n. 38-39-40, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Piccola storia della fotografia* in Id. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 225-244.
- 1933 *Erfahrung und Armut* in “Die Welt im Wort”, I, n. 10, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Esperienza e povertà* in Id. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 364-369.
- 1936 *Der erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskov*, in “Orient und Occident”, vol. III, tr. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov* in *Angelus Novus*, cit., pp. 247-274.
- 1939 *Über einige Motive bei Baudelaire* in “Zeitschrift für Sozialforschung”, vol. VIII, n. 1/2, tr. it. di B. Chitussi, *Su alcuni motivi in Baudelaire* in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2019, pp. 853-893.
- 1955 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* in *Schriften*, a cura di G. Adorno, T. Adorno, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70.
- Über das Mimetische Vermögen in Schriften*, a cura di G. Adorno, T. Adorno, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di R. Solmi, *Sulla facoltà mimetica* in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 71-74.
- 1971 *Was Ist das Epische Theater* in R. Tiedeman (a cura di), *Versuche über Brecht*, Suhrkamp, Francoforte, tr. it. di E. Ganni, *Che cos'è il teatro epico* in Id., *Opere Complete IV*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, pp. 359-373.
- 1974 *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I/3, tr. it. di B. Chitussi, *La Parigi del Secondo Impero in Charles Baudelaire* in Id., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit., pp. 633-715.
- Appendici a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedeman, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Francoforte, vol. I/3, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 50-55.

- 1989 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)* in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. VII/1, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima stesura dattiloscritta) in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 17-49.
- 1991 *Reflexionen zum Rundfunk* in *Gesammelte Schriften*, cit., vo. II/3, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, *Riflessioni sulla radio in Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 293-294.
- Contadini D.A.
- 2014 *Lingua traduzione comunità. Sulla filosofia del linguaggio di Walter Benjamin* in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", numero monografico *Walter Benjamin, Gerschom Scholem e il linguaggio*, pp. 43-58.
- Dall'Asta M.
- 2012 *Benjamin/Bazin: dall'aura dell'immagine all'aura dell'evento* in A. Canadè (a cura di), *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza, 2012.
- Deleuze G.
- 1983 *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Parigi, tr. it. *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
- Didi-Huberman G.
- 2009 *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, vol. I, Les Editions de Minuit, Parigi, tr. it. *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, Mimesis, Milano 2018.
- Duttlinger C.
- 2008 *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography* in "Poetics Today", vol. XXIX, n. I, pp. 79-101.
- Foucault M.
- 1999 *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Parigi, tr. it. di V. Marchetti, A. Salomon, G. Ferrari, *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2019.
- Hansen M.B.
- 2004 *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema* in "October", vol. CIX, *Summer 2004*, pp. 3-45.
- Hanssen B.
- 2004 *Language and mimesis in Walter Benjamin's work* in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 54-72.
- Marchesoni, S.
- 2018 *Gesto* in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino, cit., pp. 63-66.
- Moroncini B.
- 1984, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Cronopio, Napoli, 2009.
- 2000 *La lingua muta. Benjamin, Celan e il problema della lingua* in Id., *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Filema, Napoli, pp. 11-34.
- Pinotti A.
- 2012 *Introduzione* (con Somaini) a W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. IX-XXIII.
- 2016 *Benjamin e l'ipotesi di un'altra percezione. Pre e post-storia di una questione controversa* in M. Montanelli e M. Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, pp. 93-108.

- Solla G.  
2013 *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame*, Ombre Corte, Verona.
- 2023 *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano.
- Somaini A.  
2018 *Medium e apparat* in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di W. Benjamin*, cit., pp. 103-106.
- Sontag S.  
1973 *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Taussig M.  
1993 *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, Routledge, New York.