

Ora debbo naturalmente giustificare ai vostri occhi il soggetto da me proposto: "Che cos'è un autore?"

Se ho scelto di trattare questa questione un po' strana, forse, è soprattutto perché volevo svolgere un certo lavoro critico nei confronti di ciò che mi è capitato di scrivere in passato. E rivedere alcune imprudenze che mi è capitato di commettere. Ne *Les Mots et les Choses*² avevo tentato l'analisi delle masse verbali, dei vari tipi di strati discorsivi che non erano ritmati dalle solite unità fra libro, opera e autore. Parlavo in maniera generica della "storia naturale," o dell'"analisi delle ricchezze" o dell'"economia politica," ma non di opere o di scrittori. Eppure in tutto quel testo ho adoperato con ingenuità, e quindi con malvagità, dei nomi d'autori. Ho parlato di Buffon, di Cuvier, di Ricardo, ecc., lasciando

¹ Il saggio *Che cos'è un autore?* è tratto da una conferenza-dibattito tenuta da Foucault il giorno 22 febbraio 1969 presso il *Collège de France*. A questa conferenza, presieduta da Jean Wahl, hanno preso parte, intervenendo nel dibattito, Goldmann, Ormesson, de Gaudillac, Ullmo, Lacan.

In questa sede si riporta soltanto la parte relativa alla comunicazione di Foucault, che si era proposto di elaborare il seguente tema: "Che importa chi parla?"

L'eclissarsi dell'autore è diventato ormai un tema quasi quotidiano per la critica. Ma l'importante non è di constatare per l'ennesima volta la sua scomparsa, bensì di individuare i luoghi vuoti in cui la sua funzione si esercita.

1. Il nome dell'autore: l'impossibilità di trattarlo come una descrizione definita; ma anche l'impossibilità di trattarlo come nome normale.

2. Il rapporto di appropriazione: l'autore non è né il proprietario né il responsabile dei suoi testi; non è né il loro produttore né il loro inventore. Qual è la natura dello *speech act* che permette di parlare di "opera."

3. Il rapporto di attribuzione. L'autore può indubbiamente essere colui al quale si può attribuire ciò che è stato detto o scritto. Ma l'attribuzione, anche quando si tratta di un autore conosciuto, è il risultato di operazioni critiche complesse e raramente giustificate. Le incertezze dell'*opus*.

4. La posizione dell'autore. La posizione dell'autore nel libro (impiego di inserti; funzione delle prefazioni; simulacri dello scrivente, del recitante, del confidente, del memorialista). La posizione dell'autore nei vari tipi di discorso (per esempio nel discorso filosofico). La posizione dell'autore a un livello discorsivo (cos'è il fondatore di una disciplina? Cosa può significare il "ritorno a..." come momento decisivo nella trasformazione di un campo discorsivo?). [N.d.C.]

² Ed. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, 1968.

funzionare questi nomi in un'ambiguità alquanto imbarazzante. Tanto da rendere possibile la formulazione di due tipi di critiche che in effetti sono state fatte. Da una parte mi è stato detto: "Lei non descrive né Buffon né l'insieme della sua opera come si deve, e ciò che lei dice di Marx è di un'insufficienza derisoria nei confronti del pensiero di Marx." Tali critiche erano evidentemente fondate, ma non credo che fossero del tutto pertinenti riguardo a ciò che avevo fatto; giacché il problema per me non era di descrivere Buffon o Marx, né di presentare ciò che essi avevano detto o voluto dire: io cercavo semplicemente di scoprire le regole secondo le quali essi avevano formato un certo numero di concetti o di entità teoriche che si riscontrano nei loro testi. Vi è stata anche un'altra obiezione: mi è stato detto: "Lei forma delle famiglie mostruose, accoppiando dei nomi così chiaramente incompatibili come Buffon e Linneo, mette Cuvier accanto a Darwin, e ciò in contraddizione con il giuoco più evidente delle parentele e delle somiglianze naturali." Anche qui, direi che l'obiezione non mi sembra applicabile, dato che non ho mai tentato di stabilire un albero genealogico delle individualità spirituali, non ho voluto costituire un dagherrotipo intellettuale dello studioso o del naturalista del XVII e XVIII secolo; non ho voluto costituire alcuna famiglia né santa né perversa, ho semplicemente ricercato — molto più modestamente — le condizioni del funzionamento di pratiche discorsive specifiche.

Ora, voi mi direte, perché aver adoperato, in *Les Mots et les Choses*, dei nomi di autori? Bisognava non adoperarne neanche uno, o definire la maniera di servirsene. Secondo me questa obiezione è assolutamente giustificata: ho tentato di misurarne le implicazioni e le conseguenze in un testo che sta per essere pubblicato, dove cerco di dare uno statuto a certe grandi unità discorsive come quelle che chiamiamo Storia Naturale o Economia Politica. Mi sono chiesto secondo quali metodi e quali strumenti si poteva individuarle, ritmarle, analizzarle e descriverle. È la prima parte di un lavoro intrapreso alcuni anni fa e oggi portato a termine.

Ma c'è anche un'altra questione: quella dell'autore — ed è appunto su questa che voglio intrattenermi ora con voi. Questa nozione di "autore" costituisce il punto forte dell'individualizzazione nella storia delle idee, delle conoscenze, delle letterature, nonché nella storia della filosofia e in quella delle scienze. Ancora oggi, quando si traccia la storia di un concetto o di un genere letterario o di un determinato tipo di filosofia, penso che si considerino ugualmente tali unità come scansioni relativamente deboli,

secondarie e sovrapposte riguardo all'unità originaria, solida e fondamentale che sarebbe quella dell'autore e dell'opera.

Lascero da parte, almeno nel mio esposto di stasera, l'analisi storico-sociologica del personaggio dell'autore. In che modo l'autore si è individualizzato in una cultura come la nostra, a partire da che momento, per esempio, ci si è messi a fare delle ricerche sull'autenticità e le attribuzioni, in quale sistema di valorizzazione è stato intrappolato l'autore, a quale punto ci si è messi a raccontare la vita non più degli eroi ma degli autori, in che maniera si è instaurata quella categoria fondamentale della critica "l'uomo-e-l'opera" — tutto ciò meriterebbe certamente di essere analizzato. Per il momento vorrei affrontare soltanto il rapporto del testo con l'autore, la maniera in cui il testo riporta a questa figura che gli è esteriore e anteriore, almeno in apparenza.

Del tema che sceglierei come punto di partenza trovo la formulazione in Beckett: "Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla." È in questa indifferenza, penso, che bisogna riconoscere uno dei principi etici fondamentali della scrittura contemporanea. Dico "etico" perché questa indifferenza non è tanto un tratto che caratterizza la maniera di parlare o di scrivere, quanto piuttosto una sorta di regola immanente, sempre ripresa e mai applicata del tutto, un principio che non segna la scrittura come risultato, ma che la domina come prassi. Questa regola è troppo conosciuta perché sia necessario analizzarla a lungo; basterà quindi specificarla qui attraverso due suoi grandi temi.

Anzitutto possiamo dire che la scrittura oggi si è liberata del tema dell'espressione: essa si riferisce solo a se stessa senza tuttavia essere presa nella forma dell'interiorità; essa si identifica con la propria esteriorità spiegata. Ciò significa che il linguaggio è un gioco di segni ordinato meno secondo il suo contenuto significativo che secondo la natura stessa del significante; ma anche che questa regolarità della scrittura è sempre sperimentata dalla parte dei suoi limiti; si trova sempre nell'atto di trasgredire e di invertire tale regolarità, che accetta sfruttandola; la scrittura si dispiega come un gioco che oltrepassa infallibilmente le proprie regole, passando così all'esterno. Nella scrittura il pericolo non sta nella manifestazione o nell'esaltazione del gesto di scrivere; non si tratta di incastare un soggetto in un linguaggio; si tratta dell'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessa di sparire.

Il secondo tema è più risaputo ancora, ed è quello della parentela della scrittura con la morte. Questo legame rovescia un tema millenario; il racconto o l'epopea dei Greci aveva lo scopo di per-

de c'ti spop. di
— Mrs. Curran

petuare l'immortalità dell'eroe, e se l'eroe accettava di morire giovane era perché la sua vita, così consacrata e magnificata dalla morte, passasse all'immortalità; il racconto riscattava questa morte accettata. In maniera diversa il racconto arabo — qui penso alle *Mille e una Notte* — aveva anch'esso come motivazione, come tema e pretesto, il non morire: si parlava, si narrava fino all'alba per evitare la morte, per rimandare quella scadenza che avrebbe chiuso la bocca del narratore. Il racconto di Schèhèrazade è il contrario accanito dell'assassinio, e lo sforzo ripetuto ogni notte per riuscire a mantenere la morte fuori del cerchio dell'esistenza. A questo tema del racconto o della scrittura fatti per scongiurare la morte, la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore. Guardate Flaubert, Proust, Kafka. Ma c'è anche dell'altro: questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente; attraverso i litigi che egli stabilisce fra se stesso e ciò che scrive, il soggetto scrivente mette in rotta tutti i segni della sua particolare individualità; la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura. Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell'autore.

Tuttavia non sono sicuro che siano state tratte con rigore tutte le conseguenze esatte da questo verbale, né che sia stata misurata con precisione l'ampiezza dell'avvenimento. Più precisamente, a me sembra che un certo numero di nozioni, che oggi sono destinate a sostituirsi al privilegio dell'autore, lo stiano in realtà bloccando, schivando tutto ciò che dovrebbe essere liberato. Prenderò semplicemente due di queste nozioni che sono, secondo me, oggi, di singolare importanza.

1. opera

In primo luogo la nozione di opera. Si dice in effetti (e anche questa è una tesi più che conosciuta) che il ruolo della critica non è di individuare i rapporti fra l'opera e l'autore, né di volere ricostituire attraverso i testi un pensiero o un'esperienza; essa dovrebbe invece analizzare l'opera nella sua struttura, nella sua architettura, nella sua forma intrinseca e nel gioco dei suoi rapporti interni. Ora un problema si pone immediatamente: "Che cos'è un'opera?", che cos'è questa strana unità alla quale diamo

strutturismo

il nome di opera? Quali elementi la compongono? Non è forse un'opera ciò che è stato scritto da colui che ne è l'autore? Vediamo subito sorgere le difficoltà. Se un individuo non fosse un autore potremmo dire che ciò che egli ha scritto o detto, ciò che egli ha lasciato fra le sue carte, ciò che è stato riportato dei suoi commenti potrebbe essere chiamata un'"opera"? Finché Sade non è stato un autore che cosa erano le sue carte? Solo dei rotoli di carta sui quali, all'infinito, durante le sue giornate in carcere, egli elaborava i suoi fantasmi.

Supponiamo invece che si abbia a che fare con un autore: tutto ciò che egli ha scritto o detto, tutto ciò che egli ha lasciato, fa parte della sua opera? Il problema è insieme teorico e tecnico. Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche, dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo "tutto"? Tutto ciò che è stato pubblicato da Nietzsche stesso, certamente. Gli abbozzi delle sue opere? Senza altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando, dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l'indicazione di un appuntamento o di un indirizzo, oppure il conto della lavanderia: è un'opera o non è un'opera? E perché no? E avanti così all'infinito. Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un'opera? La teoria dell'opera non esiste, e coloro che ingenuamente intraprendono la pubblicazione delle opere non posseggono una simile teoria, il che paralizza ben presto il loro lavoro empirico. E si potrebbe proseguire: possiamo dire che le *Mille e una Notte* costituisce un'opera? E gli *Stromata* di Clemente Alessandrino o le *Vite* di Diogene Laerzio? Subito ci accorgiamo della profusione di domande che si pongono a proposito di questa nozione di opera. Quindi non basta affermare: facciamo a meno dello scrittore, facciamo a meno dell'autore e andiamo a studiare l'opera in se stessa. La parola "opera" e l'unità che essa designa sono probabilmente tanto problematiche quanto l'individualità dell'autore.

Secondo me c'è anche un'altra nozione che blocca il verbale di scomparsa dell'autore e ferma per così dire il pensiero sull'orlo di questa eclisse; sottilmente essa mantiene ancora in vita l'esistenza dell'autore. È la nozione di scrittura. Nel senso più rigoroso, essa dovrebbe consentirci non solo di fare a meno di ogni riferimento all'autore, ma anche di dare uno statuto a questa sua nuova assenza. Nello statuto attribuito attualmente alla nozione di scrittura non si tratta, infatti, né del gesto dello scrivere né dell'impronta (sin-

tomo o segno) di ciò che qualcuno avrebbe voluto dire; si cerca di pensare con notevole profondità la condizione in genere di qualsiasi testo, la condizione dello spazio in cui esso si disperde e del tempo in cui esso si dispiega.

Io mi chiedo se, ridotta a volte a un uso corrente, questa nozione non trasponga, in un anonimato trascendentale, i caratteri empirici dell'autore. Accade che ci si accontenti di cancellare le tracce troppo visibili dell'empiricità dell'autore facendo agire, ora, parallelamente in contrapposizione, due maniere di caratterizzarla. La modalità critica e la modalità religiosa.

In effetti, attribuire alla scrittura uno statuto originario non è forse un modo di ritradurre in termini trascendentali, da una parte l'affermazione teologica del suo carattere sacro e dall'altra l'affermazione critica del suo carattere creativo? Ammettere che la scrittura è in qualche modo, per via della storia stessa che essa ha reso possibile, sottoposta alla prova dell'oblio e della repressione, non equivale forse a rappresentare in termini trascendentali il principio religioso del significato nascosto (con la necessità di interpretare) e il principio critico dei significati impliciti, delle determinazioni silenziose, dei contenuti oscuri (con la necessità di commentare)? Infine, pensare la scrittura come assenza non è nient'altro che ripetere in termini trascendentali il principio religioso della tradizione, allo stesso tempo inalterabile e mai completamente adempiuta, e il principio estetico della sopravvivenza dell'opera, della sua conservazione al di là della morte e del suo eccesso di enigma nei confronti dell'autore.

Secondo me, tale uso della nozione di scrivere rischia di conservare i privilegi dell'autore sotto l'egida dell'*a priori*: essa mantiene in vita, nella grigia luce della neutralizzazione, il gioco delle rappresentazioni che hanno creato una certa immagine dell'autore. La scomparsa dell'autore, che dai tempi di Mallarmé è un avvenimento che non si arresta più, si trova sottomessa alla prigionia trascendentale. Non è forse vero che vi è oggi una linea importante che divide coloro che credono di poter ancora pensare le rotture di oggi secondo la tradizione storico-trascendentale del XIX secolo, e coloro che cercano di liberarsene una volta per tutte?

* * *

Ma evidentemente non basta ripetere, come affermazione vuota, che l'autore è scomparso. Ugualmente non basta ripetere indefinitamente che Dio e l'uomo sono morti d'una morte comune. Bis-

gnerebbe invece individuare lo spazio lasciato vuoto dall'autore scomparso, seguire con lo sguardo la ripartizione delle lacune e delle crepe e scrutare i luoghi e le funzioni liberi che tale scomparsa ha reso visibili.

Per cominciare, vorrei accennare in poche parole ai problemi posti dall'uso del nome d'autore. Che cosa è un nome d'autore? Come funziona? Lungi dal darvi una soluzione, indicherò soltanto alcune delle difficoltà che si presentano.

Il nome d'autore è un nome proprio, che pone gli stessi problemi di quest'ultimo. (Qui mi riferisco fra tante analisi diverse, a quelle di Searle.) Non è possibile, ovviamente, fare di un nome proprio un riferimento puro e semplice. Le funzioni del nome proprio (e così anche del nome d'autore) non sono soltanto indicatrici. Esso, più che un'indicazione, è un gesto, un dito puntato verso qualcuno; fino a un certo punto esso equivale a una descrizione. Quando si dice "Aristotele," si adopera una parola che è l'equivalente di una descrizione o di una serie di descrizioni specifiche di questo tipo: "l'autore degli Analitici" o "il fondatore dell'ontologia" ecc. Ma non possiamo fermarci lì; un nome non ha un significato puro e semplice; quando si scopre che Rimbaud non ha scritto la *Chasse spirituelle*, non si può pretendere che questo nome proprio o questo nome d'autore abbia cambiato significato. Il nome proprio e il nome d'autore si situano fra i due poli della descrizione e della designazione; hanno senz'altro un certo rapporto con ciò che essi nominano, ma non hanno completamente, nel modo di designare né nel modo di descrivere, un legame specifico. Tuttavia — ed è qui che appaiono le difficoltà specifiche del nome d'autore — il legame del nome proprio con l'individuo nominato e il legame del nome d'autore con ciò che esso nomina non sono isomorfi e non funzionano allo stesso modo. Ecco alcune di queste differenze.

Se mi accorgo, per esempio, che Pierre Dupont non ha gli occhi azzurri o non è nato a Parigi o non è medico ecc., rimarrà comunque il fatto che questo nome, Pierre Dupont, continuerà sempre a riferirsi alla stessa persona; il legame di designazione non ne sarà modificato. I problemi posti dal nome d'autore sono invece molto più complessi: se io scopro che Shakespeare non è nato nella casa che oggi si visita, ecco una modificazione che, evidentemente, non cambierà il funzionamento del nome d'autore; ma se venisse dimostrato che Shakespeare non ha scritto i *Sonetti* attribuitigli, il cambiamento è di tipo diverso: esso non lascia intatto il funzionamento del nome d'autore. E se venisse dimostrato che Shakespeare ha

scritto l'*Organon* di Bacone semplicemente perché lo stesso autore ha scritto le opere di Bacone e di Shakespeare, questo sarebbe un terzo tipo di cambiamento che modificherebbe totalmente il funzionamento del nome d'autore. Il nome d'autore non è quindi esattamente un nome proprio come tanti altri.

Molti altri fatti rivelano la singolarità paradossale del nome d'autore. Non è affatto la stessa cosa dire che Pierre Dupont non esiste e dire che Omero o Ermete Trismegisto non sono mai esistiti; nel primo caso si dice che nessuno porta il nome di Pierre Dupont; nel secondo caso si dice che più persone sono state confuse sotto un unico nome o che il vero autore non ha nessuno dei tratti attribuiti tradizionalmente al personaggio di Omero o a quello di Ermete. Inoltre, non è la stessa cosa dire che Pierre Dupont non è il vero nome di X, che si chiama invece Jacques Duran, e dire che Stendhal si chiamava Henri Beyle. Potremmo anche interrogarci sul significato e il funzionamento di una proposizione come questa: "Bourbaki è un tale, un tale, ecc." o "Victor Eremita, Climaco, Anticlimaco, Frater Taciturnus, Constantin Constantius, sono Kierkegaard."

Tali differenze sono dovute forse al fatto seguente: un nome d'autore non è semplicemente un elemento in un discorso (che potrebbe essere soggetto o complemento, il quale può essere sostituito da un pronome ecc.); esso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria; un tale nome permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri. Inoltre esso costruisce un rapporto fra gli stessi testi; Ermete Trismegisto non esisteva, Ippocrate neanche — nel senso che si potrebbe dire che Balzac esiste —, ma il fatto che più testi siano stati posti sotto un unico nome indica che fra loro si è stabilito un rapporto di omogeneità o di filiazione o di autenticazione degli uni attraverso gli altri, o di reciproca spiegazione o di utilizzazione concomitante. Infine il nome d'autore funziona per caratterizzare un certo modo di essere del discorso: il fatto, per un discorso, di avere un nome di autore, il fatto che si possa dire "questo è stato scritto da un tale," o "un tale ne è l'autore," indica che questo discorso non è una parola quotidiana, indifferente, una parola che se ne va, che vola e passa, una parola immediatamente consumabile, ma che si tratta di una parola che deve essere ricevuta in un certo modo e che, in una data cultura, deve ricevere un certo statuto.

Si potrebbe arrivare, in conclusione, all'idea che il nome d'autore non proceda come il nome proprio dall'interno di un discorso

verso l'individuo reale ed esteriore che lo ha prodotto, ma che esso giri, in un certo senso, al limite dei testi, conformandoli, seguendone le asprezze, manifestandone il modo di essere o almeno caratterizzandolo. Esso manifesta l'avvenimento di un certo gruppo di discorsi e si riferisce allo statuto di tale discorso all'interno di una società e all'interno di una cultura. Il nome d'autore non si situa nello stato civile degli uomini, ma non è neanche situato nella finzione dell'opera; esso è situato nella rottura che dà vita a un certo gruppo di discorsi e al suo modo particolare di essere. Si potrebbe dire, dunque, che ci sono in una civiltà come la nostra un certo numero di discorsi che sono dotati della funzione "autore," mentre altri ne sono sprovvisti. Una lettera privata può benissimo avere un firmatario ma non ha un autore; un contratto può benissimo avere un garante ma non ha un autore. Un testo anonimo che si legge per strada su un muro avrà un suo redattore, ma non un suo autore. La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società.

* * *

Bisognerebbe ora analizzare questa funzione-autore. Come si caratterizza, nella nostra cultura un discorso portatore della funzione-autore? In che cosa questo discorso si diversifica da altri discorsi? Credo che si possa, se si prende in considerazione soltanto l'autore di un libro o di un testo, riconoscergli quattro differenti caratteristiche.

1. proprietà

Per prima cosa si tratta di oggetti di appropriazione; la forma di proprietà da cui queste caratteristiche prendono risalto è di un tipo del tutto particolare; è una proprietà che è stata codificata, ora, dopo un certo numero di anni. Bisogna tener presente che detta proprietà è stata storicamente seconda, in rapporto a ciò che si potrebbe chiamare l'appropriazione penale. I testi, i libri, i discorsi hanno cominciato ad avere realmente degli autori (invece che personaggi mitici, invece che grandi figure sacralizzate e sacralizzanti) nella misura in cui l'autore poteva essere punito, vale a dire nella misura in cui i discorsi potevano essere trasgressivi. Il discorso, nella nostra cultura (e in altre probabilmente), non era, all'origine, un prodotto, una cosa, un bene; era essenzialmente un atto — un atto posto nel campo bipolare del sacro e del profano, del lecito e dell'illecito, del religioso e del blasfemo. Il discorso è stato storicamente un gesto carico di rischi prima di essere

2. riguarda i testi letterari

un bene assunto in un circuito di proprietà. E quando si è instaurato un regime di proprietà per i testi, quando si sono decretate regole rigide sui diritti di riproduzione, ecc. — vale a dire alla fine del XVIII secolo e all'inizio del XIX — è da quel momento che la possibilità di trasgressione che apparteneva all'atto di scrivere ha preso sempre più l'andamento di un imperativo proprio alla letteratura. Come se l'autore, a partire dal momento in cui è stato collocato nel sistema di proprietà che caratterizza la nostra società, compensasse lo statuto che riceveva ritrovando in questo modo il vecchio campo bipolare del discorso, praticando sistematicamente la trasgressione, ripristinando il pericolo di una scrittura alla quale per un altro verso si garantissero i benefici della proprietà.

D'altra parte la funzione-autore non agisce affatto in una maniera uniforme e costante su tutti i discorsi. Nella nostra civiltà non sono stati sempre gli stessi testi ad esigere un'attribuzione. Vi fu un tempo in cui quei testi che noi oggi chiamiamo "letterari" (narrazioni, racconti, epopee, tragedie, commedie) erano ricevuti, messi in circolazione, valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore; il loro anonimato non costituiva difficoltà; la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza. In compenso i testi che noi ora definiremmo scientifici, in quanto concernevano la cosmologia e il cielo, la medicina e le malattie, le scienze naturali o la geografia non erano accolti nel Medio Evo, e non costituivano valore di verità che alla condizione di essere segnati dal nome del loro autore. "Ippocrate ha detto," "Plinio racconta" non erano specificamente le formule di un argomento d'autorità; erano le indicazioni con le quali venivano contrassegnati i discorsi destinati ad essere accolti come provati. Un chiasmo si è prodotto nel XVII o nel XVIII secolo; si è cominciato a percepire i discorsi scientifici per se stessi, nell'anonimato di una verità stabilita o sempre di nuovo dimostrabile; è la loro appartenenza ad un insieme sistematico che conferisce loro garanzia, e non la referenza all'individuo che li ha prodotti. La funzione-autore si cancella, il nome dell'autore servendo tutt'al più a battezzare un teorema, una proposizione, un effetto notevole, una proprietà, un corpo, un insieme di elementi, una sindrome patologica. Ma i discorsi "letterari" non possono più essere accolti se non sono dotati della funzione-autore: ad ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze o a partire da quale oggetto.

Il senso che gli si dà, lo statuto o il valore che gli si riconosce dipendono dal modo con cui si risponde a queste domande. E se,

in seguito a un incidente o a una volontà esplicita dell'autore, esso ci perviene nell'anonimato, il gioco consiste subito nel ritrovare l'autore. L'anonimato letterario non ci è sopportabile; noi lo accettiamo solo come enigma. La funzione-autore svolge in pieno il suo ruolo ai nostri giorni per quel che riguarda le opere letterarie. (Naturalmente, bisognerebbe vedere i particolari di tutto ciò: la critica ha cominciato, da un certo tempo, a considerare le opere secondo il loro genere e il loro tipo, secondo gli elementi ricorrenti che vi figurano, secondo le loro variazioni proprie, intorno ad una invariante che non è più il creatore individuale. Allo stesso modo, se la referenza all'autore non è più in matematica che una maniera di nominare dei teoremi o degli insiemi di proposizioni, in biologia e in medicina l'indicazione dell'autore, e della data del suo lavoro, svolge un ruolo abbastanza diverso: non si tratta semplicemente di una maniera di indicare la sorgente, ma di dare un certo indice di "credibilità" in rapporto con le tecniche e gli oggetti di esperienze utilizzati in una data epoca e in un dato laboratorio.)

Terzo carattere di questa funzione-autore. Essa non si forma spontaneamente come l'attribuzione di un discorso ad un individuo. È il risultato di un'operazione complessa che costruisce un certo essere ragionevole che chiamiamo autore. Senza dubbio a questo essere ragionevole si cerca di dare uno statuto realista: ci sarebbe nell'individuo, una istanza "profonda," un potere "creatore," un "progetto," che costituirebbe il luogo originario della scrittura. Ma in realtà, ciò che nell'individuo è designato come autore (o ciò che fa di un individuo un autore) non è che la proiezione, in termini sempre più o meno psicologizzanti, del trattamento che si fa subire ai testi, dei paragoni che si operano, dei tratti che si stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si ammettono o delle esclusioni che si praticano. Tutte queste operazioni variano secondo le epoche, e i tipi di discorso. Non si costruisce un "autore filosofico" come un "poeta"; e non si costruiva l'autore di un'opera romanzesca nel XVIII secolo allo stesso modo di come si fa oggi. Tuttavia, si può ritrovare attraverso il tempo una certa invariante nelle regole di costruzione dell'autore.

Mi sembra, per esempio, che la maniera con cui la critica letteraria ha, per molto tempo, definito l'autore — o piuttosto costruito la forma-autore a partire dai testi e dai discorsi esistenti —, sia derivata abbastanza direttamente dalla maniera con cui la tradizione cristiana ha autenticato (o al contrario rifiutato) i testi di cui disponeva. In altri termini, per "ritrovare" l'autore nell'opera, la critica moderna usa degli schemi molto vicini all'esegesi

operazione

cristiana quand'essa voleva provare il valore di un testo con la santità dell'autore. Nel *De viris illustribus*, San Girolamo spiega che l'omonimia non è sufficiente a identificare in modo legittimo gli autori di opere diverse: individui diversi hanno potuto portare lo stesso nome, oppure l'uno ha potuto, abusivamente, prendere in prestito il patronimico dell'altro. Il nome, come marchio individuale, non è sufficiente quando ci si rivolge alla tradizione testuale. Come dunque attribuire molti discorsi a un solo e medesimo autore? Come far agire la funzione-autore per sapere se si ha a che fare con uno o con più individui? San Girolamo espone quattro criteri: se in mezzo a vari libri attribuiti a un autore, uno è inferiore agli altri, bisogna ritirarlo dalla lista delle sue opere (l'autore allora è definito come un certo livello costante di valore); allo stesso modo, se alcuni testi sono in contraddizione di dottrina con le altre opere di un autore (l'autore è allora definito come un certo campo di coerenza concettuale o teorica); bisogna ugualmente escludere le opere che sono scritte in uno stile differente, con parole e giri di frasi che non s'incontrano generalmente sotto la penna dello scrittore (è l'autore come unità stilistica); infine si devono considerare come interpolati i testi che si riferiscono ad avvenimenti o che citano personaggi posteriori alla morte dell'autore (l'autore è allora momento storico definito e punto d'incontro di un certo numero di avvenimenti). Ora la critica letteraria moderna, anche quando non è preoccupata di autenticazione (che è la regola generale), non definisce affatto l'autore in maniera diversa: l'autore è ciò che permette di spiegare tanto bene la presenza di alcuni avvenimenti in un'opera quanto le loro trasformazioni, le loro deformazioni, le loro diverse modificazioni (e questo attraverso la biografia dell'autore, il riconoscimento della sua prospettiva individuale, l'analisi della sua appartenenza sociale o della sua posizione di classe, la messa in luce del suo progetto fondamentale). L'autore è ugualmente il principio di una certa unità di scrittura, — tutte le differenze dovendo essere livellate almeno per quel che riguarda i principi dell'evoluzione, della maturazione o dell'influenza. L'autore è inoltre ciò che permette di sormontare le contraddizioni che possono svilupparsi in una serie di testi: ci deve appunto essere — a un certo livello del suo pensiero o del suo desiderio, della sua coscienza o del suo inconscio — un punto a partire dal quale le contraddizioni si risolvono; gli elementi incompatibili si susseguono finalmente gli uni agli altri oppure si organizzano intorno a una contraddizione fondamentale o originaria. Infine, l'autore è un certo centro di espressione che, sotto

forme più o meno compiute, si manifesta altrettanto bene, e con lo stesso valore, in opere, in brogliacci, in lettere, in frammenti, ecc. I quattro criteri dell'autenticità secondo San Girolamo (criteri che sembrano molto insufficienti agli esegeti di oggi) definiscono le quattro modalità secondo le quali la critica moderna fa agire la funzione-autore.

Ma la funzione-autore non è, in realtà, una pura e semplice ricostruzione che vien fatta di seconda mano a partire da un testo dato come un materiale inerte. Il testo porta sempre in se stesso un certo numero di segni che rinviano all'autore. Questi segni sono ben conosciuti dai grammatici: sono i pronomi personali, gli avverbi di tempo e di luogo, la coniugazione dei verbi. Ma bisogna tener presente che questi elementi non svolgono lo stesso ruolo nei discorsi che sono provvisti della funzione-autore e in quelli che ne sono sprovvisti. In questi ultimi, tali "innesti" rinviano al reale locutore e alle coordinate spazio-temporali del suo discorso (quando alcune modificazioni possono prodursi: e quando si riferiscono discorsi in prima persona). Nei primi, al contrario, il loro ruolo è più complesso e più variabile. Si sa bene che in un romanzo che si presenta come il racconto di un narratore, il pronome in prima persona, il presente indicativo, i segni della localizzazione non rinviano mai esattamente allo scrittore, né al momento in cui egli scrive né al gesto stesso della sua scrittura; ma ad un alter ego la cui distanza nei riguardi dello scrittore può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera. Sarebbe altrettanto falso cercare l'autore dalla parte dello scrittore reale quanto dalla parte di quel locutore fittizio; la funzione-autore si effettua nella scissione stessa — in questa divisione e a questa distanza. Si dirà, forse, che si tratta soltanto di una proprietà particolare del discorso romanzesco o poetico: un gioco in cui non si impegnano che questi "quasi discorsi." Infatti, tutti i discorsi che sono provvisti della funzione-autore comportano questa pluralità di ego. L'ego che parla nella prefazione di un testo di matematica — e che ne indica le circostanze di composizione — non è identico né nella sua posizione né nel suo funzionamento a colui che parla nel corso di una dimostrazione e che appare sotto la forma di un "Io concludo" o "Io suppongo": in un caso, l'"io" rinvia a un individuo senza equivalente che, in un luogo e in un tempo determinati, ha compiuto un certo lavoro; nel secondo, l'"io" designa un piano e un momento di dimostrazione che ogni individuo può occupare, purché egli abbia accettato lo stesso sistema di simboli, lo stesso gioco di assiomi, lo stesso insieme di dimostrazioni preliminari. Ma si

potrebbe anche, nello stesso trattato, rintracciare un terzo ego; quello che parla per dichiarare il senso del lavoro, gli ostacoli incontrati, i risultati ottenuti, i problemi che ancora si pongono; questo ego si situa nel campo dei discorsi matematici già esistenti o ancora da venire. La funzione-autore non è assicurata da uno di questi ego (il primo) a spese degli altri due, i quali non ne sarebbero più allora che lo sdoppiamento fittizio. Bisogna dire al contrario che in tali discorsi, la funzione-autore ha un tale ruolo che provoca la dispersione di questi tre ego simultanei.

Probabilmente l'analisi potrebbe rintracciare ancora altri tratti caratteristici della funzione-autore. Ma oggi mi atterrò ai quattro che ho rilevato, poiché essi appaiono i più visibili e al tempo stesso i più importanti. Li riassumerò così: la funzione-autore è legata al sistema giuridico e istituzionale che racchiude, determina, articola l'universo dei discorsi; essa non si esercita uniformemente e nella stessa maniera su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutte le forme di civilizzazione; essa non è definita dall'attribuzione spontanea di un discorso al suo produttore, ma da una serie di operazioni specifiche e complesse; non rinvia puramente e semplicemente ad un individuo reale; può dar luogo simultaneamente a molti ego, a molte posizioni-soggetto che classi diverse di individui possono occupare.

* * *

Ma io mi rendo conto che finora ho limitato il mio tema in maniera ingiustificabile. Avrei dovuto a colpo sicuro parlare di ciò che è la funzione-autore nella pittura, nella musica, nelle tecniche, ecc. Tuttavia, supponendo anche che uno si attenga, come vorrei fare questa sera, al mondo dei discorsi, credo di aver dato al termine "autore" un senso troppo ristretto. Mi sono limitato all'autore inteso come autore di un testo di un libro o di un'opera di cui si può legittimamente attribuirgli la produzione. Ora è facile vedere che, nell'ordine del discorso, si può esser l'autore di ben più che di un libro — di una teoria, di una tradizione, di una disciplina all'interno delle quali altri libri e altri autori potranno a loro volta prender posto. Dirò, in una parola, che questi autori si trovano in una situazione "transdiscorsiva."

Questo è fenomeno costante — altrettanto vecchio certamente quanto la nostra civiltà. Omero o Aristotele, i Padri della Chiesa hanno svolto questo ruolo; ma anche i primi matematici e coloro che sono stati all'origine della tradizione ippocratica. Mi sembra

che siano apparsi nel corso del XIX secolo in Europa dei tipi d'autore abbastanza singolari e che non potremmo confondere né con i "grandi" autori letterari, né con gli autori di testi religiosi canonici, né con i fondatori di scienze. Chiamiamoli, in maniera un po' arbitraria, "fondatori di discorsività."

Detti autori hanno questo di particolare, che non sono soltanto gli autori delle loro opere, dei loro libri. Essi hanno prodotto qualcosa di più: la possibilità e la regola di formazione di altri testi. In questo senso, essi sono molto diversi, per esempio, da un autore di romanzi, che non è mai, in fondo, che l'autore del suo proprio testo. Freud non è semplicemente l'autore della *Traumdeutung* o del *Motto di spirito*; Marx non è semplicemente l'autore del *Manifesto* o del *Capitale*: essi hanno stabilito una possibilità indefinita del discorso. Evidentemente, è facile fare un'obiezione. Non è vero che l'autore di un romanzo non sia che l'autore del suo proprio testo; in un certo senso, anche lui, previsto che sia, come si dice, un po' "importante," dirige e regola molto di più che il suo stesso romanzo. Per fare un esempio molto semplice, si può dire che Ann Radcliffe non ha soltanto scritto *Il castello dei Pirenei* e un certo numero di altri romanzi; essa ha reso possibile i romanzi del terrore dell'inizio del XIX secolo e, in questa misura, la sua funzione d'autore sovrasta la sua stessa opera. Soltanto, a questa obiezione credo che si possa rispondere: ciò che questi instauratori di discorsività rendono possibile (prendo ad esempio Marx e Freud, poiché credo che siano al tempo stesso i primi e i più importanti), ciò che essi rendono possibile è tutt'altra cosa di ciò che rende possibile un autore di romanzi. I testi di Ann Radcliffe hanno aperto il campo a un certo numero di somiglianze e analogie che hanno il loro modello o principio nella sua opera specifica. Questa contiene dei segni caratteristici, delle figure, dei rapporti, delle strutture che hanno potuto essere riutilizzati da altri. Dire che Ann Radcliffe ha fondato il romanzo del terrore vuol dire in fin dei conti: nel romanzo del terrore del XIX secolo, si ritroverà, come in Ann Radcliffe, il tema dell'eroina presa nella trappola della sua propria innocenza, la figura del castello segreto che funziona come una contro-città, il personaggio dell'eroe nero, male-detto, destinato a fare espiare al mondo il male che gli si è fatto, ecc. Al contrario, quando io parlo di Marx o di Freud come "instauratori di discorsività," voglio dire che essi non hanno reso semplicemente possibile un certo numero di analogie, ma hanno reso possibile (in maniera altrettanto completa) un certo numero di differenze. Essi hanno aperto lo spazio per qualcosa d'altro che

per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato. Dire che Freud ha fondato la psicoanalisi, non vuol dire (non vuol semplicemente dire) che si ritrova il concetto di libido, o la tecnica di analisi dei sogni in Abraham o Melanie Klein, ma vuol dire che Freud ha reso possibile un certo numero di differenze in rapporto ai suoi testi, ai suoi concetti, alle sue ipotesi, che traggono origine tutte dal discorso psicoanalitico in se stesso.

Subito nasce, io credo, una nuova difficoltà, o peraltro un nuovo problema: non è forse questo il caso, dopo tutto, di ogni fondatore di scienza, o di ogni autore che, in una data scienza, abbia introdotto una trasformazione che può dirsi feconda? In fondo, Galileo non ha soltanto reso possibile coloro che hanno ripetuto dopo di lui le leggi che egli aveva formulato, ma ha reso possibile degli enunciati ben diversi dai suoi. Se Cuvier è il fondatore della biologia, o Saussure quello della linguistica, non è perché sono stati imitati, non è perché si è ripreso, qui o là, il concetto di organismo o di segno, è perché Cuvier ha reso possibile in una certa misura quella teoria dell'evoluzione che era termine per termine opposta al suo proprio fissismo; e nella misura in cui Saussure ha reso possibile una grammatica generativa che è molto diversa dalle sue analisi strutturali. Dunque, l'instaurazione della discorsività sembra essere dello stesso tipo, al primo sguardo, in ogni caso, della fondazione di una qualsiasi scientificità. Tuttavia, io credo che ci sia una differenza, e una differenza notevole. In effetti, nel caso di una scientificità, l'atto che la fonda si trova allo stesso livello delle sue trasformazioni future; in qualche modo fa parte dell'insieme delle modificazioni che rende possibile. Quest'appartenenza, naturalmente, può assumere molte forme. L'atto di fondazione di una scientificità può apparire, nel corso delle trasformazioni ulteriori di questa scienza, come nient'altro, dopo tutto, che un caso particolare di un insieme molto più generale che in quel momento si scopre. Può apparire anche come viziato di intuizione e di empiricità; bisogna allora formalizzarlo di nuovo, e farne l'oggetto di un certo numero di operazioni teoriche supplementari che lo fondano più rigorosamente, ecc. Infine può apparire come una generalizzazione precoce, che bisogna limitare e di cui bisogna rintracciare il dominio ristretto di validità. Detto altrimenti, l'atto di fondazione di una scientificità può sempre essere reintrodotta all'interno del macchinario delle trasformazioni che ne derivano.

Ora io credo che l'instaurazione di una discorsività sia eterogenea nei confronti delle sue ulteriori trasformazioni. Estendere

un tipo di discorsività come la psicoanalisi quale è stata instaurata da Freud, non vuol dire darle una generalità formale che essa non avrebbe ammesso all'inizio, ma semplicemente aprirle un certo numero di possibilità di applicazione. Limitarla è, in realtà, cercare di isolare nell'atto instauratore un numero eventualmente ristretto di proposizioni o di enunciati, ai quali soli si riconosce valore fondatore e in rapporto ai quali tali concetti o teorie ammesse da Freud potranno essere considerati come derivati, secondari, accessori. Infine, nell'opera di questi instauratori non si riconoscono alcune proposizioni come false, ci si contenta, quando si cerca di afferrare questo atto d'instaurazione, di scartare gli enunciati che non sarebbero pertinenti, sia che li si consideri come inessenziali, sia che li si consideri come "preistorici" e provenienti da un altro tipo di discorsività. Detto altrimenti, a differenza della fondazione di una scienza, l'instaurazione discorsiva non fa parte di queste trasformazioni ulteriori, ma rimane necessariamente nascosta o sovrastante. La conseguenza è che si definisce la validità teorica di una proposizione in rapporto all'opera di questi instauratori — mentre nel caso di Galileo e di Newton, è in rapporto a ciò che sono, nella loro struttura e nella loro normatività intrinseca, la fisica o la cosmologia, che possiamo affermare la validità di tale proposizione che essi hanno potuto esporre. Per parlare in maniera molto schematica: l'opera di questi instauratori non si situa in rapporto alla scienza e nello spazio che essa disegna; ma è la scienza o la discorsività che si riportano alla loro opera come a delle coordinate primarie.

Si capisce in questo modo che s'incontra, come una necessità inevitabile in tali discorsività, l'esigenza di un "ritorno all'origine." Qui, ancora, è necessario distinguere quei "ritorni a..." dei fenomeni di "riscoperta" e di "riattualizzazione" che si producono frequentemente nelle scienze. Per "riscoperte," intenderei gli effetti di analogia o di isomorfismo che, a partire dalle forme attuali del sapere, rendono percepibile una figura che è stata confusa, o che è scomparsa. Direi per esempio che Chomsky, nel suo libro sulla grammatica cartesiana, ha riscoperto una certa figura del sapere che va da Cordemoy a Humboldt: essa non è costituibile, a dire il vero, che partendo dalla grammatica generativa, poiché è quest'ultima che ne detiene la legge di costruzione; in realtà, si tratta di una cifratura retrospettiva dello sguardo storico. Con "riattualizzazione," intenderei tutt'altra cosa: il reinserimento di un discorso in un regno di generalizzazione, di applicazione o di trasformazione che è per lui nuovo. E in quel caso, la storia delle

matematiche è ricca di tali fenomeni (rinvio qui allo studio che Michel Serres ha consacrato alle anamnesi matematiche). Per "ritorno a," che cosa bisogna intendere? Credo che si possa designare così un movimento che ha la sua propria specificità e che caratterizza giustamente le instaurazioni di discorsività. Perché ci sia ritorno, infatti, è necessario, dapprima, che ci sia stata dimenticanza, non dimenticanza accidentale, non occultamento per una qualche incomprensione, ma dimenticanza essenziale e costitutiva. L'atto di instaurazione, in effetti, è tale, nella sua stessa essenza, che non può essere dimenticato. Ciò che lo manifesta, ciò che ne deriva, è al tempo stesso ciò che stabilisce la diversità e ciò che lo traveste. Bisogna che questa dimenticanza non accidentale sia investita in operazioni precise, che si possano situare, analizzare e ridurre attraverso il ritorno stesso a questo atto instauratore. Il chiavistello della dimenticanza non è stato aggiunto dall'esterno, fa parte della discorsività in questione, è questa qui che gli dà la sua legge; l'instaurazione discorsiva così dimenticata è al tempo stesso la ragione d'essere del chiavistello e la chiave che permette di aprirlo, in maniera tale che la dimenticanza e l'impedimento del ritorno stesso non possano essere aboliti che dal ritorno. Inoltre, questo ritorno s'indirizza a ciò che è presente nel testo, più precisamente si ritorna al testo stesso, al testo nella sua nudità e, nello stesso tempo, pertanto, si ritorna a ciò che è segnato a vuoto, come assenza, come lacuna nel testo. Si ritorna a un certo vuoto che la dimenticanza ha sottratto o mascherato, che ha ricoperto con una falsa o cattiva pienezza, e il ritorno deve riscoprire questa lacuna e questa mancanza; di lì il gioco perpetuo che caratterizza questi ritorni all'instaurazione discorsiva, gioco che consiste nel dire da una parte: tutto questo c'era, bastava leggere, tutto vi si trova, bastava che gli occhi fossero ben chiusi e le orecchie ben tappate perché non lo si vedesse né intendesse; e, inversamente: no, non è affatto in questa parola qui, né in quella parola là, nessuna delle parole visibili e leggibili dice ciò che è adesso in questione, si tratta piuttosto di ciò che è detto attraverso le parole, nel loro spazio, nella distanza che le separa. Ne segue naturalmente che questo ritorno, che fa parte del discorso stesso, non cessa di modificarlo, che il ritorno al testo non è un supplemento storico che verrebbe ad aggiungersi alla discorsività stessa e la raddoppierebbe di un ornamento che, dopo tutto, non è essenziale; è un lavoro effettivo e necessario di trasformazione della stessa discorsività. Il riesame del testo di Galileo può ben cambiare la conoscenza che noi abbiamo della storia della meccanica, ma non

potrà mai cambiare la meccanica stessa. Al contrario, il riesame dei testi di Freud modifica la psicoanalisi stessa e quelli di Marx, il marxismo. Ora, per caratterizzare questi ritorni, bisogna aggiungere un'ultima caratteristica: essi si orientano verso una sorta di ricucitura enigmatica dell'opera e dell'autore. In effetti, è appunto in quanto esso è testo dell'autore, e di quest'autore, che il testo ha valore instauratore, ed è per questo, poiché è il testo di quest'autore, che bisogna ritornare a lui. Non c'è alcuna possibilità che la riscoperta di un testo sconosciuto di Newton o di Cantor modifichi la cosmologia classica o la teoria degli insiemi, così come sono state sviluppate (tutt'al più questa esumazione è suscettibile di modificare la conoscenza storica che noi abbiamo della loro genesi). Al contrario, la riscoperta di un testo come lo *Schizzo* di Freud — e nella misura stessa in cui è un testo di Freud — rischia sempre di modificare non la conoscenza storica della psicoanalisi, ma il suo campo teorico — non foss'altro che spostandone l'accento o il centro di gravità. Con simili ritorni, che fanno parte della loro stessa trama, i campi discorsivi di cui io parlo comportano, nei confronti del loro autore "fondamentale" e mediato, un rapporto che non è identico al rapporto che un testo qualsiasi intrattiene col suo autore immediato.

Ciò che sto per abbozzare a proposito di queste "instaurazioni discorsive" è, beninteso, molto schematico. In particolare l'opposizione che mi sono sforzato di tracciare tra una simile instaurazione e la fondazione scientifica. Non è forse sempre facile decidere se si ha a che fare con questo o con quello: e niente prova che si tratti di due procedure esclusive l'una dell'altra. Ho tentato questa distinzione a un solo fine: mostrare che questa funzione-autore, già complessa quando si prova a reperirla a livello di un libro o di una serie di testi che portano una firma definita, comporta anche nuove determinazioni, quando si prova ad analizzarla all'interno di insiemi più vasti — di gruppi d'opera, di intere discipline.

Sono molto spiacente di non aver potuto apportare, al dibattito che adesso seguirà, nessuna proposizione positiva: tutt'al più delle direttive per un lavoro possibile, delle vie di analisi. Ma devo almeno dire qualche parola, per terminare, sulle ragioni per le quali io vi attribuisco una certa importanza.

Una simile analisi, se fosse sviluppata, permetterebbe forse l'avvio a una tipologia dei discorsi. Mi sembra, in effetti, almeno al primo approccio, che una simile tipologia non potrebbe esser fatta soltanto partendo dai caratteri grammaticali dei discorsi, delle

loro strutture formali, o addirittura dei loro oggetti; senza dubbio esistono delle proprietà o delle relazioni propriamente discorsive (irriducibili alle regole della grammatica e della logica, come alle leggi dell'oggetto) ed è a queste che bisogna indirizzarsi per distinguere le grandi categorie dei discorsi. Il rapporto (o il non-rapporto) con un autore, e le differenti forme di questo rapporto, costituiscono — e in modo abbastanza visibile — una di queste proprietà discorsive.

Credo, d'altra parte, che si potrebbe trovare qui un'introduzione all'analisi storica dei discorsi. Forse è tempo di studiare i discorsi non più soltanto nel loro valore espressivo o nelle loro trasformazioni formali, ma nelle modalità della loro esistenza: i modi di circolazione, di valorizzazione, di attribuzione, di appropriazione dei discorsi variano con ogni cultura e si modificano all'interno di ciascuna; la maniera in cui si articolano su dei rapporti sociali si decifra in modo, mi sembra, più diretto nel gioco della funzione-autore e nelle sue modificazioni piuttosto che nei temi o nei concetti che essi mettono in opera.

Non è forse a partire da analisi di questo tipo che si potrebbero ugualmente esaminare i privilegi del soggetto? So bene che interpretando l'analisi interna e architettonica di un'opera (che si tratti di un testo letterario, di un sistema filosofico, o di un'opera scientifica), mettendo tra parentesi le referenze biografiche o psicologiche, si è già rimesso in questione il carattere assoluto e il ruolo fondatore del soggetto. Ma bisognerebbe forse ritornare su questo sospeso, non per instaurare il tema di un soggetto originario, ma per afferrare i punti d'inserzione, i modi di funzionamento e le dipendenze del soggetto. Si tratta di rivoltare il problema tradizionale. Non porre più la domanda: come può la libertà di un soggetto inserirsi nello spessore delle cose e dare loro un senso, come può animare, dall'interno, le regole di un linguaggio e chiarire così le finalità che le sono proprie? Ma porre piuttosto queste domande: come, secondo quali condizioni e sotto quali forme, qualcosa come un soggetto può apparire nell'ordine dei discorsi? Quale posto può occupare in ogni tipo di discorso, quale funzione esercitare, ed obbedendo a quali regole? In breve, si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso.

L'autore — o ciò che ho provato a descrivere come la funzione-autore — è probabilmente soltanto una delle specificazioni possibili della funzione-soggetto. Specificazione possibile o neces-

saria? Guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato del mormorio. Non si ascolterebbero più le domande così a lungo proposte: "Chi ha realmente parlato? È veramente lui e nessun altro? Con quale autenticità o con quale originalità? E che cosa ha espresso dal più profondo di se stesso nel suo discorso?" Ma altre come queste: "Quali sono i modi di esistenza di questo discorso? Da dove viene tenuto, come può circolare e chi può appropriarsene? Quali sono le ubicazioni predisposte per dei soggetti possibili? Chi può riempire queste diverse funzioni del soggetto?" E dietro a tutte queste domande non si capterebbe altro che il rumore di un'indifferenza: "Cosa importa chi parla?"

"Bulletin de la Société française de Philosophie," luglio-settembre 1969

Autore → una delle specificazioni
possibili della funzione-
soggetto

} !!!