

"attivi"  
di quartiere

## trasformazioni e "riforme"

a cura di  
guido boursier

Scrivevo (*Sipario* n. 291), in alcune note sul teatro nei quartieri torinesi, sul problema più importante affrontato dallo Stabile nella scorsa stagione, che sulla discriminante del decentramento doveva verificarsi la funzione di questo organismo (e degli altri analoghi) al servizio della comunità, il reale spostamento d'interesse d'un ente pubblico qual è uno Stabile verso i non privilegiati, da un teatro sostanzialmente elitario a un teatro al servizio della comunità, dei suoi problemi qui ed ora (senza maschere e filtri metaforici), ritrovando la validità, il vigore della scena nel suo essere strumento di aggressione di temi e istanze pressanti.

In questo senso avevano lavorato l'anno scorso — l'operazione era stata studiata da Fadini, Morteo ed altri responsabili dello Stabile — il gruppo di ricerca diretto da Giuliano Scabia e gli attivi teatrali, in particolare quello delle *Vallette* che aveva cercato un'immediata azione scenica (il *No stop* di 33 ore sulle istituzioni repressive, la figurazione provocatoria dell'*Alienante autobus 59*, sull'isolamento dei ghetti urbani), una forma rozza, povera e efficace che al valore spettacolare sostituisce il valore d'uso e politico, avvicinandosi a quel teatro "a scomparsa totale" indicato da Celant (*Sipario* n. 292-93). E ancora Celant si è fermato su Scabia che (in 600.000 sugli scioperi del luglio 1969 e la battaglia di Corso Traiano, e in *Un nome così grande*, sui problemi della scuola) ha fatto emergere come teatro la funzione di incontro-assemblea del processo teatrale, spostando l'accento dal momento della scrittura al momento del dibattito e della ricerca, dalla provocazione illuministica a quella continuamente analizzata in sala.

### un teatro "d'uso"

Lavoro, in entrambi i casi — Scabia e *Attivi* — che intendeva superare lo stadio del teatro-oggetto ben definito e ripulito e perciò destinato al commercio, del *teatro-scambio*, per essere per l'appunto *teatro d'uso*, fuori dal processo di produzione di una merce (lo spettacolo) ripetibile secondo le esigenze del mercato, per proporsi essenzialmente nella sua funzionalità ed intenzionalità politica (che ovviamente, non esclude affatto l'uso di certi materiali canonici ma ne vuole impedire la prevaricazione, li rifiuta come trucco e suggestione, intende semmai opportunamente strumentalizzarli).

Sulla discriminante del decentramento doveva verificarsi dunque, l'utilità e la necessità d'uno Stabile, al di là della distribuzione di una cultura preesistente, la sua capacità di scegliere una linea di condotta che ne avrebbe orientato tutta la vita futura, sbloccando o non sbloccando il momento di crisi di questi enti (crisi di fondo e non di abbonamenti, di partecipazioni e non di afflusso, beninteso). Doveva emergere o no la disponibilità a fare e non a ripetere la cultura, decidersi tra una scena viva e una morta, tra un teatro popolare (non perché vi accorra una gran massa di pubblico — enorme equivoco — ma perché vi intervenga effettivamente il popolo, sentendo interpretati i suoi bisogni, sentendosi stimo-

lato — è questo che conta — a cercare *come cambiare*) e la confezione, accurata, talvolta intelligente e più spesso astuta, fondamentalmente pacificante, e sterile in quanto tale. Quindi una scelta di linguaggio non codificato, aperto, continuamente smontato e sviluppato in uno spazio nuovo che non è semplicemente spazio fisico, ma propriamente uno spazio etico-ideologico-linguistico, quelle zone, cioè, dove sia possibile "reinventare il teatro, vale a dire la cultura: terreni non certo vergini, anzi profondamente sverginati dai mass-media, ma politicamente fecondi, ossia protesi verso una realtà di lotta e di autogestione della lotta e della cultura" (Scabia).

### teatro "di" quartiere

Spazi sensibili, va detto, capaci di ricevere l'operazione *decentramento* con chiarezza esemplare: al termine della scorsa stagione e all'inizio di questa, l'assemblea del quartiere di corso Taranto ha rivendicato la continuazione dell'iniziativa *per la parte che l'ha direttamente interessato* (produzione di tipo sperimentale nei quartieri) e ha chiesto una maggiore dotazione di fondi e di strumenti per una politica alternativa rispetto a quella seguita dallo Stabile: politica che privilegi le periferie e i quartieri popolari sia sul piano qualitativo (temi scelti dagli abitanti attraverso il dibattito assembleare), sia sul piano quantitativo, (fondi e mezzi disponibili). Sono richieste che indicano una precisa presa di coscienza degli sbocchi a cui sarebbe dovuto arrivare il decentramento se l'operazione fosse stata condotta alle sue conseguenze senza ambiguità: la creazione di strutture adeguate (e per strutture non s'intende soltanto sale) per un teatro *di* (e non *in*) quartiere, interprete delle sue rivendicazioni, autogestito dal quartiere, fuori dai minuetti culturali e di prestigio-potere, dalla tranquillità dei prodotti garantiti e dagli impegni unanimistici e retrodatati.

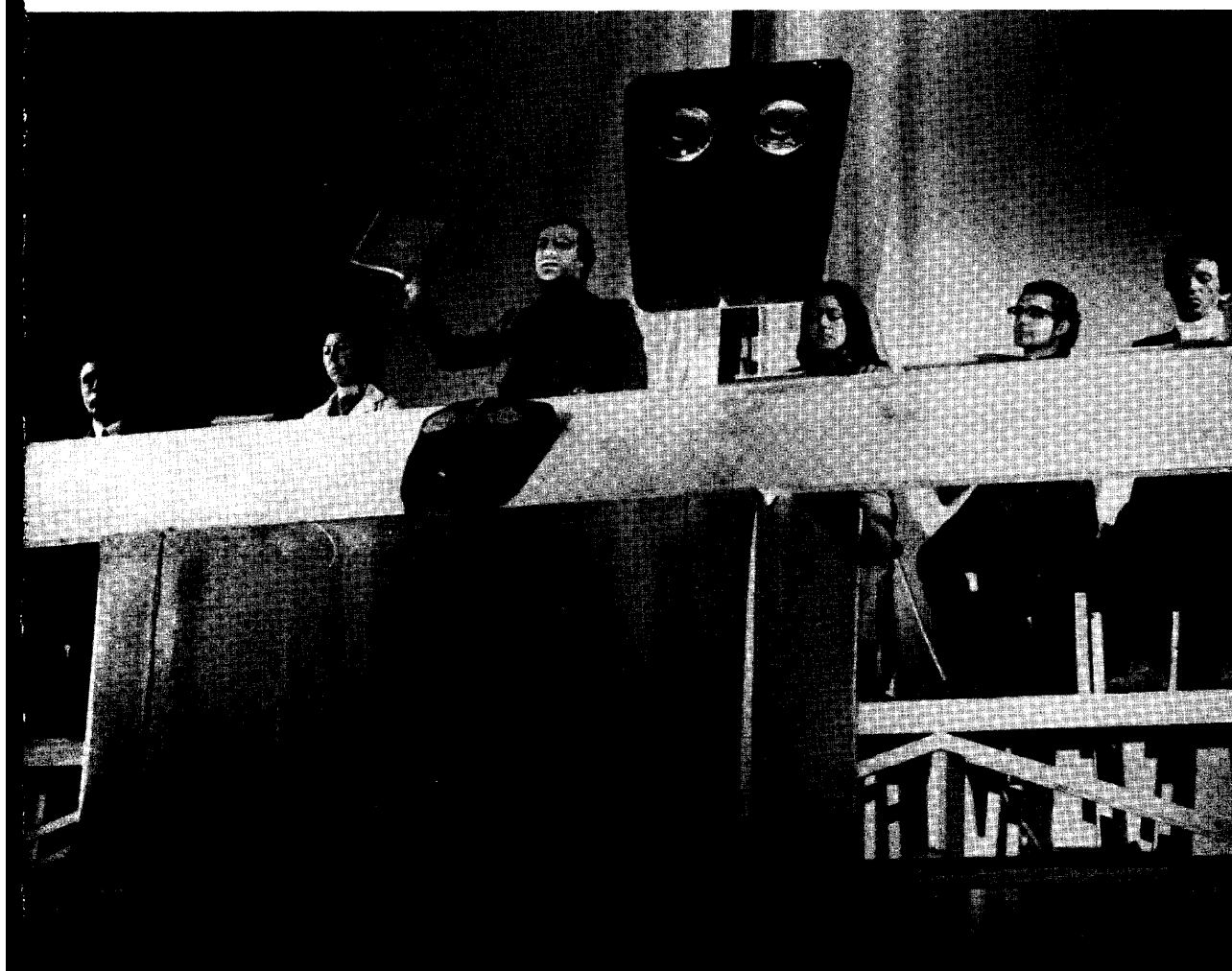
Teatro di quartiere che, naturalmente è teatro *cittadino*: un salto di qualità, un'inversione di tendenza che avrebbe coinvolto e dato fiato a tutta la cultura cittadina, alla capacità della città di animare e *fare cultura*. È chiaro, comunque, che al termine dell'esperimento dell'anno scorso lo Stabile torinese (l'esempio vale anche per tutti gli altri) doveva stabilire se fare questo salto di qualità, se essere un *centro di cultura* principalmente o un centro di potere. La prima scelta comportava un rinnovamento radicale dell'ente e dei suoi programmi attraverso una loro totale messa in discussione: andare avanti sui presupposti dell'anno scorso, accettare sul piano finanziario e organizzativo la mozione di corso Taranto, rischiare la logica corrosione nei riguardi di situazioni immobili e sclerotizzate.

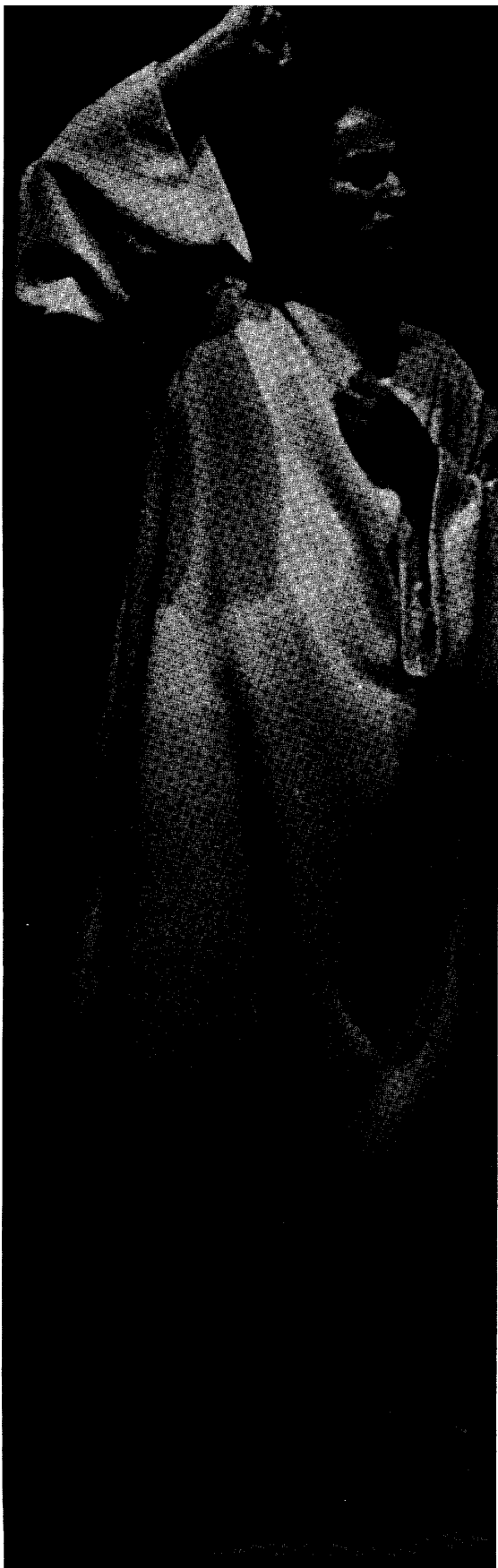
*Nella pagina accanto, un momento di Un nome così grande, uno degli spettacoli realizzati lo scorso anno da uno degli Attivi di un quartiere di Torino. Una delle "novità" di quest'anno riguardanti le iniziative di decentramento promosse dallo Stabile è il depennamento di una sezione sperimentale prevista l'anno scorso e una revisione della politica teatrale dell'Ente torinese.*

La seconda scelta, del tutto prevedibile, trova invece espressione nel programma di quest'anno: "La periferia, per almeno due quartieri, sarà fornita di strutture che permettano non soltanto di approfondire in concreto il lavoro culturale già iniziato tra lo Stabile e i quartieri, ma anche di ampliare gli interessi culturali e le esigenze di rapporto dei quartieri stessi. Questo rapporto si verrà definendo attraverso esperienze diverse e aperte, in modo da dar all'organismo un'agilità e una duttilità che gli consentano di migliorare anche qualitativamente il lavoro, oltre che fornire ad altri occasioni di stimolo e di ricerca". Note congegnate con sufficiente fumosità che tuttavia appaiono decisamente orientate dal centro verso la periferia: lo Stabile non sembra prevedere che proprio dalla periferia potrebbe trarre utile occasione di ampliare i suoi interessi culturali, che ugualmente dai quartieri dovrebbero arrivare allo Stabile salutarie occasioni di stimolo e di ricerca. In effetti il programma dello Stabile è *trasportare* alcuni degli spettacoli del cartellone — formato unilateralmente in centro — nella cupola di plastica costruita alle *Vallette* e nel nuovo teatro ricavato negli scantinati della parrocchia di *Mirafiori*. Questo ovviamente, non è decentramento, ma scarico delle eccedenze, operazione di colonizzazione paternalistica — a meno che non si preferisca parlare di "missione culturale" — e magari — posto

che la cupola è ricca, confortevole, dotata delle migliori attrezzature — invito a viaggi snobistici del pubblico del centro al teatro in quartiere. Un'operazione che ha già suscitato qualche reazione: è probabile che si cerchino, allora, certi alibi, portando in quartiere oltre ai prodotti di tutto riposo — *Afene anno zero* o *l'Orestide* — anche lavori sperimentali e più vivaci mentre si è parlato, al termine di una burrascosa assemblea fra gli amministratori dello Stabile e il comitato di quartiere delle *Vallette*, di far autogestire dallo stesso comitato — non so bene come, né con quali mezzi — la cupola quando sia libera dagli spettacoli dell'ente.

È forse questa l'unica piccola falla nel disegno revisionistico che toccherà al quartiere allargare, se è come gli sarà possibile, mentre lo Stabile, dopo essersi mosso l'anno scorso tra diversi equivoci, elude questa volta chiaramente il problema posto dal decentramento: uscire, ripeto, dalla mercificazione, imporre un discorso di fondo sul teatro, evitare che esso si tramuti in una più o meno rapida, disinvoltata manovra di "socializzazione" populista, uscire, cioè, dalla intuizione consumistica del *pocket teatrale* (Celant), dal ciclo consumistico della società dello spettacolo. In questo dibattito, e in questo soltanto, il decentramento trova il suo autentico significato, attraverso la lingua, la voce, la continua discussione e le idee del quartiere.





I) L'animazione teatrale non è oggi più soltanto una formula operativa, è anche una prospettiva culturale, e come tale essa insidia e coinvolge beneficamente l'operatività teatrale a livello strumentale-organizzativo e non soltanto a livello artistico. In effetti la strumentazione e l'organizzazione del teatro pubblico (meglio, per noi, a gestione pubblica) in questo ventennio si sono sorrette ora su una definizione di teatro d'arte ora su quella di servizio pubblico, bilanciandosi le responsabilità che da tali definizioni provengono obiettivamente e necessariamente: la prima, di fornire spettacoli artistici, la seconda di servire la città con prodotti culturali. E se lo spettacolo artistico è stato il punto d'appoggio e d'impegno contro lo spettacolo commerciale-evasivo delle compagnie private nell'immediato dopoguerra (in un momento di apparente e comunque propulsiva *mobilità* politica a livello di sovrastrutture), il prodotto culturale è stato il punto d'appoggio e di impegno verso una richiesta di società sulla via dell'industrializzazione (in un momento di apparente chiarificazione e di effettiva *immobilità* della vita politica a livello anche di sovrastrutture).

Così lo spettacolo artistico era affidato alla regia, contro il capo-comico, per una mediazione idealistica di poesia e non poesia, il cui ragguaglio-offerta era determinato e svolto dal regista appunto; mentre il prodotto culturale venne poi affidato alla compagnia prevalentemente come confezione-assunzione di un modo di intendersi apparentemente organico (peraltro acquisendo implicitamente un concetto di lavoro a catena ove ognuno è pedina di un gioco-repressione).

Parallelamente il prodotto culturale come servizio pubblico, dieci anni dopo, accusava il colpo di questa intellettualizzazione univoca, trasferendo all'intera compagnia il mandato dell'interpretazione e della trasmissione del testo-spettacolo, con un apporto peraltro non più di recupero di tradizione scenica ma di assimilazione della contemporaneità, via via acquisendo moduli di espressione da varie esperienze teatrali in corso (ma con il risultato di una manipolazione culturale asettica).

II) In ambedue i casi comunque la strumentalizzazione organizzativa era quella di centralizzare sia lo spettacolo artistico che il prodotto culturale (sui quali non veniva applicato alcun dubbio rispetto alla reale autonomia ed autenticità considerandoli soltanto funzionalmente e operativamente); ossia di garantire tali spettacoli-prodotti indifferentemente come costruzione e distribuzione, in quanto ritenuti in grado di produrre e di elargire un modo di far teatro e cultura ed al tempo stesso di ideologizzare-moralizzare tutti quelli che per abbonamento a prezzi bassi, o per interesse saltuario di consumatore a prezzo normale, partecipassero alle rappresentazioni. Tale centralizzazione organizzativa si appaiava dunque alla centralizzazione artistica, contando su una autonomia del lavoro teatrale e su una autenticità del messaggio da trasmettere. La autonomia-autenticità passava allora diritto diritto attraverso la maglia organizzativa obbligando ed esponendo quest'ultima a raccogliere il "meglio" della città (o della regione) attorno al luogo teatrale architettonico, per un'elargizione-consumo

dello spettacolo-prodotto: intendendo per "meglio" insegnanti, studenti, gruppi aziendali, organismi ricreativi, professionisti e tecnici indifferentemente, con un margine di smagliatura tra ceto e ceto secondo la stagione e le iniziative, e però con un criterio di scelta-accoglimento tendenzialmente univoci come offerta, salvo la preferenza-differenza dei prezzi del biglietto di entrata.

Allora l'autonomia-autenticità si consolidava e realizzava proprio attraverso l'apparato tecnico-organizzativo per il numero degli abbonati-presenze e per la quantità delle rappresentazioni di ogni spettacolo-prodotto stesso; la fiducia dell'operare e rivelarsi di questi ultimi essendo confortato come già si è detto da una sottintesa fiducia-programmazione di rappresentazione come forma d'arte e di teatro come comunicazione di spettacolo-prodotto. L'autenticità autonomia allora doveva costituire la apparente ma solida salvaguardia contro il commercialismo, e il prodotto-spettacolo di conseguenza doveva essere *finito e perfetto* per autenticare quelle qualità anzidette. E così si è attinto da più parti al *finito* e al *perfetto* per imitazione oltre che per esaurimento: in questa direzione perdendosi sia quella forma-rispetto della tradizione scenica esistente nell'immediato dopoguerra ed instaurata dal regista dapprima, sia quella forma-rispetto stessa dell'assimilazione-descrizione che era stata di guida alla compagnia come trascrizione di esperienza.

Il *finito* ed il *perfetto*, pertanto, per il regista, divenivano alla lunga un modo di dimostrare la pochezza di quanto velleitariamente egli chiamava impegno ed artisticità, e per la compagnia, il modo di offrire l'imitazione della realtà e della cultura senza far partecipare lo spettatore all'una ed all'altra.

III) Ora l'animazione culturale richiede non tanto una comunicazione estetica quanto sociale, e non si riferisce più ad un prodotto-spettacolo quanto ad una relazione-informazione; e come tale essa si situa in posizione dialettica-contraddittoria positivamente, alla comunicazione artistica dello spettacolo. Inoltre l'animazione culturale si decentralizza per sua natura e per sua composizione e per sua finalità, e cioè trova il suo pubblico nella periferia, nei quartieri popolari all'interno delle aziende, dei circoli ricreativi, nelle aule scolastiche, nella sale parrocchiali, cercando come già si è detto di conquistarsi un pubblico tendenzialmente omogeneo (secondo elementi della drammatizzazione come gioco improvvisato, della sperimentazione come anomalia comunicativa, e della decentralizzazione come omogeneità ricettiva-espansiva, tanto per citare alcuni elementi a cui per codesta animazione culturale si può far riferimento).

L'animazione culturale peraltro si pone in modo sperimentale, a livello di organismo di servizio pubblico, nel senso che ha bisogno immediato di essere verificata onde mostrare la sua validità e la sua natura, e nel senso che va intesa "liberamente" nella situazione attuale come attività parallelo-accompagnatrice. La sua attualità e la sua esperienza sono mutate del resto dalla caratterizzazione stessa che gli organismi a servizio pubblico vanno prendendo negli ultimi anni; come tale potendo accrescersi ed espandersi nella misura in cui si pone in alternativa-scambio con lo

spettacolo-prodotto, e nella misura in cui socialmente propone una comunicazione diversa in quanto contrappositrice tout court alla comunicazione artistica. Così da un lato bisogna cominciare a prospettarsi un organismo di servizio pubblico che si rifaccia istituzionalmente a questa "liberalizzazione" della comunicazione e della forma della rappresentazione; dall'altro la comunicazione sociale come relazionalità intersoggettiva, fuori dall'artisticità per se stante dovrà dar credito alla spontaneità-creatività. Con queste finalità e su questi strumenti infatti si è in grado di resistere all'ideologizzazione e alla moralizzazione che sta dentro e dietro l'artisticità di prodotto-spettacolo; e di conseguenza dovrà rivestirsi codesta spontaneità-creatività non certo di norme e di schemi, ma di indicazioni attraverso cui far irrompere l'informazione, come suo intendimento-modello di rapporti.

Abbiamo visto che l'informazione si può svolgere attraverso diverse direzioni e in diversi campi: ossia ha già dinanzi a sé una gamma di elementi-esperienze con cui confrontarsi e a cui rifarsi per saggiare operativamente la spontaneità-creatività nei singoli momenti espressivi: la costruzione-liberazione nel gioco drammatizzato per bambini, la configurazione-deflagrazione nella anomalia della sperimentazione, la fisionomia e la localizzazione dei momenti di incontro-scambio nella decentralizzazione in genere.

E tutte queste nozioni operative già aggrediscono la realtà organizzativa tutta quanta con una serie di richieste-indicazioni alle quali non si può non dare risposta concretamente e in prospettiva.

IV) A questo punto c'è da chiedersi se per tale spontaneità-creatività il pubblico, sempre più "libero" in quanto non "prescelto", non soltanto non possa essere sgravato alla distanza dal prezzo del biglietto, ma anche possa restringersi-approfondirsi in termini di collaborazione-invenzione; se poi per questa stessa spontaneità-creatività l'esistenza di una scrittura teatrale abbia minore o addirittura alcuna concretezza, nel momento in cui la stesura non può non nascere che nel luogo del lavoro e nel modo dettato dall'azione, come addestramento informativo-inventivo e non più come finalità ideologico-moralizzante.

L'azione spontaneo-creativa concentrandosi per gruppi e dilatandosi per individui allora non può che inserirsi e proiettarsi in zone-rapporti sempre più estesi e concreti socialmente e culturalmente, in tal modo "liberandosi" al suo interno, senza operare discriminazioni ideologiche o suggestioni moralistiche, e di conseguenza aprendosi all'"esterno" sulla fiducia della propria qualità di incontro e di relazione a livello di informazione, come salvaguardia e fermentazione della stessa realtà. Così un benefico scontro dell'informazione in atto con la formatività cristallizzantesi non può che rimettere in discussione l'operatività tutta quanta, quale individuazione di un modo di far teatro e più ancora di pensare teatro che si presenti non per essere oggetto di una contaminazione quanto di un'alternativa, in un movimento "generale" dell'attività artistico-produttiva e della condizione tecnico-organizzativa del fare teatro in Italia a livello di dialettica-contraddizione.

# SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv  
anno venticinquesimo  
dicembre 1970 numero 296

## I testi di Sipario:

**Michael McClure**  
**LA BARBA**

(Traduzione di Ettore Capriolo)

**Peter Hacks**  
**LA BATTAGLIA DI LOBOSITZ**  
(Traduzione di Emilio Picco)

**Edward Bond**  
**STRETTA VIA AL PROFONDO NORD**  
(Traduzione di Silvia Codecasa)

**SIPARIO** SPECIALISSIMO



In copertina:  
Una scena del "Re Lear, da  
un'idea di gran teatro di  
William Shakespeare", realizzato  
dal Gruppo "G.S.T.O 15"  
diretto da Mario Ricci.

tema e momenti  
esemplari del  
TEATRO  
ITALIANO  
alla svolta degli  
anni settanta

Numero specialissimo L. 1.500. Un numero L. 700. Numeri arretrati il doppio. Abbonamento annuale L. 6.500 (studenti L. 5.500). Estero L. 7.500.

Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Cesare Sugli**. Redattore di Roma: **Fabio Mauri**. Direzione, redazione, amministrazione, ufficio abbonamenti: **Casa Editrice Bompiani**, via Pisacane 26, 20129 Milano (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, via G. Carcano 32, Milano - Stampato dalla **Leschiera**, via Maniago 8 Milano - Tipi e veline della **Linotipia Tagliabue**, s.r.l., via Friuli 40 Milano - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6564 - Pubbl. inf. al 70%.

## sommario

### SPECIALISSIMO: TEMI E MOMENTI ESEMPLARI DEL TEATRO ITALIANO ALLA SVOLTA DEGLI ANNI SETTANTA

<b>Editoriale</b> (di Mario Serenellini)	<b>2-3</b>
<b>Gli alibi del Teatro italiano</b>	<b>4-33</b>
<b>1) IL DECENTRAMENTO</b>	<b>4-11</b>
<b>IL PICNIC DEI TEATRI STABILI</b>	
<b>Impulso alle forze centrifughe</b> a cura di Egidio Volterrani	<b>6-7</b>
<b>Una contraddizione dialettica</b> a cura di Giuseppe Bartolucci	<b>8-9</b>

<b>Trasformazioni e "riforme":</b> a cura di Guido Boursier	<b>10-11</b>
<b>2) BRECHT</b> <b>PER CHI SE LO PUÓ PERMETTERE</b>	<b>12-21</b>

<b>Brecht come bandiera, medicina e strenna</b> a cura di Ettore Capriolo	<b>14-17</b>
<b>Il caso Strehler</b> a cura di Italo Moscati	<b>18-21</b>
<b>3) I CIRCUITI "ALTERNATIVI"</b> <b>UN CIRCUITO SEMPRE PIÙ CHIUSO</b>	<b>22-33</b>
<b>Un aggancio al presente</b> colloquio di Mario Mela con Enrico Manelli	<b>24-27</b>
<b>Teatro missionario?</b> a cura di Valerio Fantinel	<b>28-29</b>
<b>Un teatro radicato nella comunità</b> a cura di Massimo Castrì	<b>30-33</b>

<b>La situazione dei teatri di ricerca in Italia</b> <b>UNO SPAZIO DI INVENZIONI E DI FOLLIA</b>	<b>34-59</b>
<b>Abbandono alle regole del gioco contro</b> <b>quelle della vita</b> a cura di Italo Moscati	<b>36-40</b>
<b>L'infanzia che diventa teatro</b> materiali raccolti da Lynda C. Taylor	<b>40-59</b>
<b>A partire da zero</b> a cura di Germano Celant	<b>50-55</b>
<b>Gesti di liberazione ("Vitalità del negativo")</b> a cura di Achille Bonito Oliva	<b>56-59</b>

<b>I temi del nostro tempo:</b> <b>DISTINZIONI DI COMODO E</b> <b>ASSOCIAZIONI SBAGLIATE</b>	<b>60-67</b>
<b>Teatro in vetrina (Editoria e teatro)</b> a cura di Sandro Bajini	<b>62-63</b>
<b>Ragioni di distinzione</b> a cura di Gianfranco Bettetini	<b>64-66</b>
<b>Il gap teatrale</b> a cura di Laura Bonin	<b>67</b>

<b>Il problema del "testo"</b> <b>TEATRO SENZA AUTORE O AUTORE</b> <b>SENZA TEATRO?</b>	<b>68-79</b>
<b>Ideologia e parola</b> "Sipario" a colloquio con Alberto Moravia	<b>70-72</b>
<b>Il gioco dell'autodistruzione</b> a cura di Cesare Milanese	<b>73</b>
<b>L'ordine prima e dopo il caos</b> colloquio di M. Serenellini con Mario Missiroli	<b>74-78</b>
<b>Lode della scrittura</b> a cura di Giuliano Scabia	

<b>DUE MODI PER CONCLUDERE?</b> <b>Una risposta da non dare</b> di Roberto Rebora	<b>130-133</b> <b>131</b>
<b>Tempo di malafede</b> di Nicola Chiaromonte	<b>132-133</b>

**Le fotografie:** Naretto "La Fotografia", Torino (p. 4, 5, 6, 7); I. Colombo, Torino (p. 11); Ciminaghi, Milano (p. 12, 13, 16, 17, 18, 19, 94, 95, 113); Publifoto, Genova (p. 16); Cucciolla, Roma (p. 22, 23, 28, 29); M. Ghiglia, Roma (p. 24, 25); W. Zambianchi, Bologna (p. 24, 25, 26, 27, 38, 39); F. Ventura, Milano (p. 29); A. Concarì, Parma (p. 32, 33); A. Cesareo, Roma (p. 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47); R. Orsini, Roma (p. 51, 52); G. Mantegna, Roma (p. 54); C. Abate, Roma (p. 56, 58, 59); E. Catalano (p. 57); Zappaterra, Milano (p. 60, 61); D. Vidmar, Trieste (p. 68, 69, 130); M. Canalis, Roma (p. 70, 71, 72); C. Cerati, Milano (p. 74, 75, 76, 77, 78); L. Martinez, Catania (p. 132).

**La composizione fotografica** di p. 33 del n. 284 di Sipario (Ottobre 1970) è tratta dall'ultimo numero della rivista **Attuale** (Agosto-Settembre '70).