

**Le esperienze di Prato  
Metastasio e Laboratorio**

# PER UNA NUOVA ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA TEATRALE

Negli anni sessanta il rilancio a Prato della attività del teatro comunale Metastasio segnò il momento di inizio di una operazione che venne rapidamente interessando aree più vaste, fino a far diventare il teatro della cittadina toscana in molti casi addirittura l'antepresa di iniziative di livello nazionale.

Non è un episodio inedito nella storia dello spettacolo in Italia, sovente caratterizzata - a causa del suo policentrismo remoto - da prestigiose presenze « provinciali ». È inedito il meccanismo di riflessione che l'iniziativa mise in moto, determinando la crescita di una sensibilità teatrale che ha consentito ulteriori aggiustamenti di tiro. Ha, infatti, ormai un anno di vita l'esperienza varata nel 1976 di un laboratorio di sperimentazione teatrale, diretto da Luca Ronconi, sorretto politicamente dalla volontà dell'ente locale pratese di dare vita ad un coagulo delle strutture culturali della città, finanziariamente dalla partecipazione - oltre che del comune di Prato - della amministrazione provinciale di Firenze e della regione, ed anche dalla adesione di un gruppo di lavoratori dello spettacolo. In complesso, un *budget* di circa mezzo miliardo in due anni.

Per quale programma? Per un programma essenzialmente di laboratorio che verte sullo studio delle tecniche della espressività teatrale e sulla loro elabo-

razione da parte non solo del teatrante ma anche del futuro spettatore, concepito come soggetto di discussione fino all'allestimento e non come destinatario di un consumo più o meno privilegiato. Un programma che ha destato interessi vasti, soprattutto - com'era ovvio - di giovani, affluiti attorno al laboratorio fino da Bologna e che rappresentano il primo nucleo di un discorso certo non facile ma sostanzialmente già avviato. Un elemento in tanto più significativo in quanto innesta la nuova aggregazione toscana nell'alveo delle esperienze registrate negli ultimi anni nel capoluogo emiliano.

Se non sono mancate incomprensioni e persino qualche polemica sulle implicazioni dell'iniziativa, non sembra però che finora nella discussione di essa sia stato colto l'aspetto più ricco, che è quello del rapporto fra sperimentazione culturale e strutture tradizionali: un rapporto particolarmente problematico in Toscana, un rapporto che in ogni caso pone problemi di riflessione peculiarmente politici. Di qui le ragioni di questo intervento di « Politica e società », che accanto alla esplicitazione del programma di Luca Ronconi vede l'intervento, ad illustrazione delle posizioni del nostro partito non solo sulla vicenda di Prato ma sulle scelte generali di una politica culturale coraggiosa, del compagno Aldo Tortorella.



# Il programma di Luca Ronconi

Non solo è ormai storia, ma è storia in via di fatiscenza e come tale documentazione da salvare quella Prato paleoindustriale che a nonna Ernesta Dagomari del *Dono segreto* di Meoni strappava l'esclamazione: « Un po' alla volta, la città, l'avete fatta diventare una cloacca con le vostre fabbriche... ». Altri rischi oggi corre il tessuto urbano, ed è in una scheggia di superstita rivoluzione industriale italiana, la palestra di un istituto professionale, che andiamo ad intervistare Luca Ronconi sul suo laboratorio di progettazione teatrale, una iniziativa che garantisce alla città la convenzione di due anni con una *équipe* per l'allestimento di quattro spettacoli e soprattutto per la creazione di un rapporto di ricerca e didattica teatrale con la popolazione, nelle varie forme che il tessuto sociale della città consente. Prato, si sa, da una quindicina di anni ha nel teatro Metastasio e nella sua dignitosissima attività di cartelloni che si susseguono anno per anno a livelli sempre elevati una punta di diamante, valida a livello nazionale. Ed è di qui che prende le mosse la chiacchierata con Ronconi.

## Il gusto del fare teatro

D. *Se permetti apro con una provocazione. Nelle vie intorno al Metastasio si legge sui muri che o Metastasio o sperimentazione teatrale è la stessa cosa, tanto per il proletario emarginato c'è solo il bar di periferia. Cosa ne pensi?*

R. Non sono mica d'accordo. Ti devo precisare subito che non debbono esserci equivoci: noi facciamo un lavoro indubbiamente difficile, e che non vuole mistificare le proprie scelte prendendo in giro l'ascoltatore, lo spettatore. Noi non prendiamo uno del pubblico, per farci un discorso pur che sia e

poi dirgli: ecco, questo è teatro. No, questo no: facciamo, ripeto, un lavoro difficile, ci proponiamo cioè di smontare un testo, di analizzare la funzione della rappresentazione e di crearne i presupposti di realizzazione scenica insieme ad un uditorio partecipe, disancorato dalla ufficialità della tradizione in cui compra un biglietto e va a gratificarsi davanti ad un bello spettacolo; e questo vuol dire portare in primo piano la dimensione della professionalità teatrale, entrare nel vivo della problematica. Ma detto questo, non vedo che cosa in tutto ciò sia fatto per allontanare il proletario e relegarlo nel bar di periferia...

D. *Il mio scopo, ti ripeto, era di provocarti sui rapporti fra questa iniziativa di sperimentazione che è il laboratorio e la città. Prima di tutto, qual è il vostro programma?*

R. In senso generale, noi ci proponiamo di lavorare in questi due anni ad una ricerca sperimentale sui mezzi espressivi del fatto teatrale. L'idea non è certo nuova, e la si associa immediatamente ai programmi culturali dell'avanguardia storica; è forse nuovo il modo di applicarla in una situazione in cui in qualche misura nella discussione sul fatto teatrale il tema dei rapporti col pubblico era diventato predominante sui fattori espressivi in sé e per sé, che a noi invece interessano maggiormente proprio come strumento di studio del rapporto fatto teatrale-spettatore. Per questo il nostro modo di lavorare e di organizzare la discussione sia con gruppi cittadini che con gli studenti che vengono da fuori punta più a creare modalità di rappresentazione che non ad interessarsi al carattere delle manifestazioni in cui le rappresentazioni avranno luogo. Questa, potrei dire, è la sintesi sommaria del lavoro a Prato del nostro laboratorio:

un privilegiamento assoluto del momento dell'incontro e dello scambio teatro-pubblico.

## Da Euripide a Pasolini

In senso stretto, stiamo lavorando ad una speranza di laboratorio su quattro testi: le *Baccanti*, la *Torre*, *La vita è sogno*, *Calderón*. Non vogliamo, è chiaro, pasticciare i testi di quattro autori la cui gamma va da Euripide a Pasolini, ma è una proposta di studio delle connessioni che legano l'uno all'altro dal punto di vista delle possibilità di rappresentazione scenica. Uno degli obiettivi della ricerca è verificare il tipo di scontro che potrà esserci con un uditorio abituato ad una « cerimonia » teatrale del tutto diversa...

D. *E tutto questo che cosa significa e cosa implica, nello specifico pratese?*

R. Dal momento che questo rapporto è tutto impostato sulla sperimentazione, questo significa individuare una nuova utenza. È chiaro che Prato è una situazione privilegiata: quindici anni di presenza del Metastasio ne hanno fatto una città che ha visto molto teatro, in particolare il meglio del teatro ufficiale, nel quale comprendo naturalmente anche il teatro d'avanguardia, che tende sempre più a diventare il teatro ufficiale. Ma la nostra ricerca tende proprio, se possibile, a fare un passo in più...

D. *Sulla via di sollecitazioni che vengono dal pubblico, o stimolandole?*

R. ...beh, da questo punto di vista, data la sperimentazione dell'iniziativa, le richieste diciamo così « spontanee » sono state quelle che forse era giusto aspettarsi, che potrei compendiare nella for-



mula: richiesta di un servizio teatrale. Ma sarebbe stato un doppione, perchè questo è compito del Metastasio, che già lo assolve egregiamente. Noi viceversa possiamo fornire strumenti di ricerca teatrale, con gruppi appartenenti alla città, e in questa direzione abbiamo cercato di indirizzare i nostri stimoli, creando nuovi collegamenti anche fuori dalla città. Molti dei giovani che ci seguono vengono da Bologna, da aree culturali già fortemente interessate a problemi di estetica teatrale.

### Sperimentazione e conservatorismo

*D. Dalla Scala per il Wozzeck di Berg alla palestra del « Gaetano Magnolfi » di Prato per sperimentare strumenti di comunicazione teatrale. Cosa ne pensa il Luca Ronconi che fa un tale salto della*

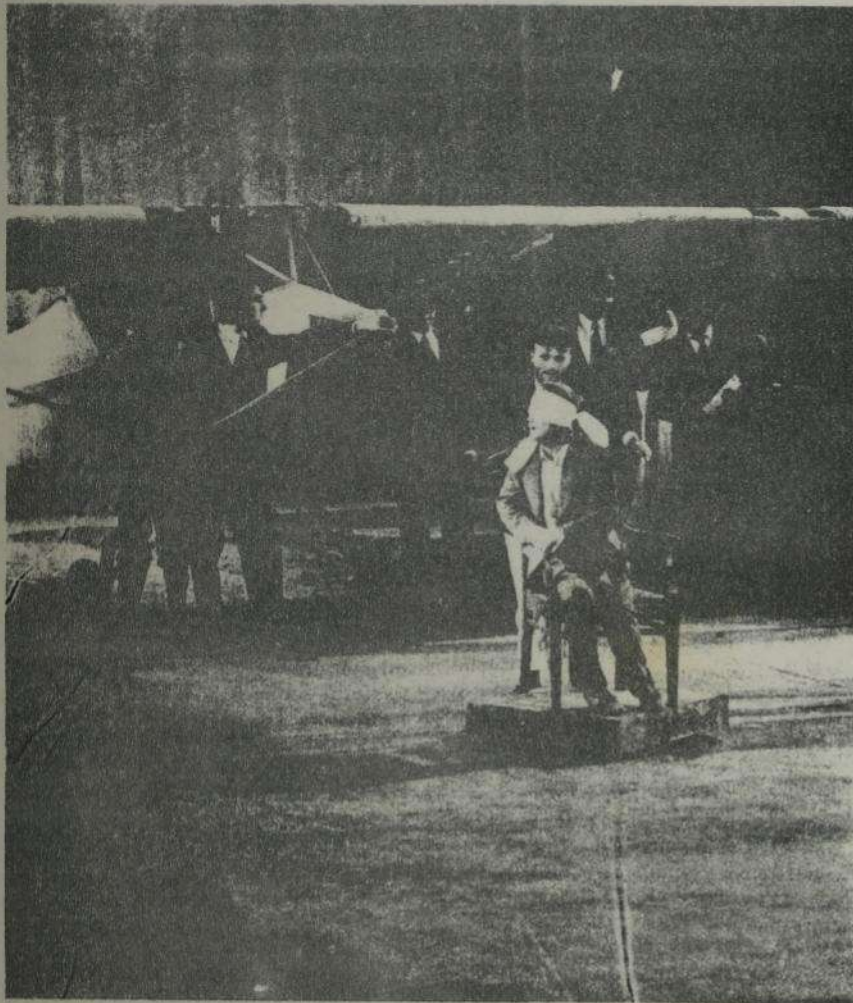
*Toscana in cui a iniziative di questo genere tocca di operare in contesti sovente connotati da grande conservatorismo culturale?*

R. Non mi fai una domanda cui sia semplice rispondere. In Toscana c'è stata e c'è, nel nostro campo, una grande attività dei gruppi di base; con una battuta, si potrebbe dire che forse ce n'è anche troppa. Voglio dire che, come osservavo prima, esaurito il momento della organizzazione politico-amministrativa dei rapporti fra il teatro e il suo pubblico, esiste poi la fase in cui è necessario il recupero della professionalità dello specifico teatrale. Ora, mentre le esperienze dei gruppi di base sono servite a mettere a fuoco assai bene il problema di una diversa organizzazione dei circuiti teatrali, che li sottraesse alla miniaturizzazione di una logica di sottogoverno, a me pare che sarebbe giunto il momento di un serio confronto e scambio di esperienze culturali in senso stretto, attraverso

una riflessione sul fare teatro. Qui ancora i passi da fare sono molti, perchè bisogna uscire dalla logica un po' amministrativa e meccanica di circuiti che non si sostanziano di una adeguata professionalità. Il senso del passaggio dal teatro ufficiale del *Wozzeck* (e a giorni sarò a Firenze per un *Nabucco*) alla sperimentazione di Prato sta un po' in questo: nel riuscire ad elaborare attraverso una ricerca militante strumenti di intervento teatrale. I volontari che abbiamo aggregato sono utilizzabili solo nel contesto di una programmazione rigorosa, e questa può essere garantita solo da una non meno rigorosa capacità di progettazione intellettuale: di qui il nostro richiamo al lavoro sui testi. Questo è possibile, lasciami dire una battuta, perchè al concetto di operare culturalmente sul territorio noi annettiamo non un significato burocratico (a chiunque si occupi di teatro tu vada a chiedere cosa stia facendo, ti risponderà che opera culturalmente sul territorio), ma reale, di utilizzo cioè di un deposito storico di sedimentazioni culturali. Qui sta il senso delle aggregazioni che riusciamo a promuovere.

### La cultura è un lusso?

C'è chi ha detto che la sperimentazione è un lusso, di questi tempi, che un comune già indebitato non si può permettere. Il laboratorio di progettazione teatrale di Prato costa con i suoi due anni di attività prevista (è in piedi da un anno) circa mezzo miliardo. Dà come contropartita di investimento l'allestimento di quattro testi e il calendario di lavoro di una attività continuata che ambisce ad individuare indicazioni di direzione nell'ambito della produzione teatrale, garantendo un recupero della sua professionalità. Ronconi, parte in causa nella polemica, non si sbilancia; Ferdinando Bertini, socialista, presidente del Metastasio, ex assessore alla cultura, dopo averci illustrato con accenti positivi i reciproci rapporti di integrazione fra Metastasio e Laboratorio, sbotta che in fondo un solo spettacolo decente con meno di duecento milioni non lo si allestisce, e che non vale la pena di cercare ragioni di polemica dove non ci sono. Non sarà forse, più che il peso di un bilancio tutto sommato modesto, quello di una presenza scomoda, ad aver determinato il brusco sobbalzo che nelle settimane scorse ha scosso una esperienza già arrivata organicamente al giro di boa?





# Il teatro nella politica delle istituzioni

## Una conversazione con Aldo Tortorella

*D. Una quindicina di anni fa si parlava di morte del teatro, sia come potenzialità espressiva che come capacità di rapporto con lo spettatore. Oggi la situazione è rovesciata e assistiamo ad un pullulare di iniziative, ad un arricchimento dell'espressività teatrale, soprattutto ad un collegamento di tali iniziative con espressioni della democrazia di base. Questo forse ha portato in qualche caso ad una perdita o ad un affievolimento della dimensione specifica professionale, talvolta persino culturale. Il programma del Laboratorio di progettazione teatrale di Prato, diretto da Ronconi, piuttosto ambiziosamente vuole intervenire su questa dimensione del problema. Dando cioè per acquisito il frutto dello sviluppo di questi anni, vuole reintervenire dall'interno per studiare le forme espressive teatrali. In questo modo, si dà per scontato l'automatismo di meccanismi socioculturali che forse non sono così perfettamente lubrificati come il progetto sembra ritenere, ma forse proprio per questo diviene di particolare interesse l'impatto di una iniziativa del genere con la realtà. Quale è la tua opinione in proposito?*

### La ripresa dell'interesse per il teatro

*R.* Senza dubbio la ripresa dell'interesse per il teatro è data da due elementi che vanno entrambi valutati; uno è il lavoro che fu fatto per molti anni da una parte del teatro pubblico e cioè dai Piccoli teatri, con uno sforzo sia di qualità che di contenuto. L'altro è legato ad un fenomeno diverso, la nascita e lo sviluppo di un'attività di base sia di carattere sperimentale sia di carattere direttamente e immediatamente politico, che ha in effetti avuto un peso di grande rilevanza.

A me sembra che l'esperienza del gruppo di Ronconi a Prato abbia un

interesse grande proprio perché si sforza di intervenire su un terreno non ancora pienamente dissodato e senza dubbio in grande parte nuovo, anche se non sono mancate e non mancano esperienze non eguali ma analoghe, condotte da altri gruppi nell'ambito del circuito democratico. È una esperienza che mi pare voglia tendere ad un accordo tra il lavoro di un gruppo altamente qualificato dal punto di vista intellettuale (e anche dal punto di vista della tecnica teatrale) e coloro i quali sono chiamati e saranno chiamati ad essere protagonisti del fatto teatrale in quanto spettatori. Questo sforzo per riaccordare il montaggio di un testo e di uno spettacolo teatrale con la capacità e la possibilità di intenderne il significato e i meccanismi intimi da parte di coloro che successivamente parteciperanno allo spettacolo come spettatori non è esso stesso un'idea che non abbia precedenti, ma è certamente una delle prime volte che ci si sforza di realizzare un'iniziativa di questo genere. La sua originalità mi pare consista in una diversità da altre iniziative le quali o puntano, non diversamente dal teatro tradizionale, su una pura e semplice modificazione dei contenuti, oppure tentano di fingere che lo spettacolo in quanto tale ponga sullo stesso piano coloro che rappresentano e coloro che invece ne fruiscono: in realtà le cose non possono mai stare così, è solo un lavoro lungo, paziente, come quello che si sforza di fare il Laboratorio di Prato, che può cercare un diverso raccordo e di conseguenza può avere la caratteristica di un effettivo sforzo innovativo in questo campo.

Come è logico, la novità del tentativo comporta, in particolare, una difficoltà concettuale grandissima: è, cioè, trasmessa da molto tempo una idea della cultura come cosa data e di conseguenza una idea dello spettacolo, in quanto fatto culturale, come prodotto che deve essere consumato. Modificare

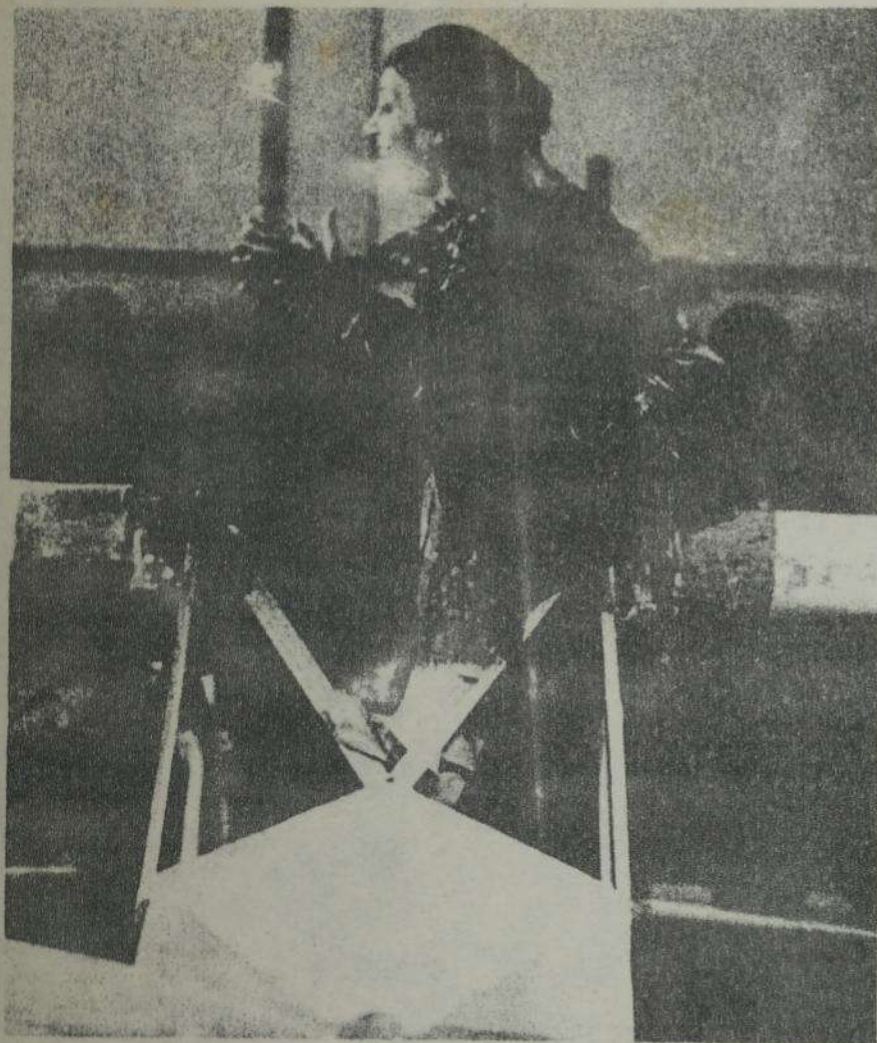
questo punto di vista è impresa di lunga lena, non c'è quindi da meravigliarsi se possono esservi state ed esservi tuttora incomprensioni. Pensiamo che intorno all'episodio di Prato sia dunque giusto suscitare un dibattito più ampio di quello che non riguardi soltanto lo specifico fatto teatrale, ma che investa la nozione stessa del fatto culturale e di conseguenza serva alla crescita di una idea di cultura che tenda ad essere diversa da quella tradizionalmente ereditata.

### L'originalità di una iniziativa

*D.* Mi pare che la sperimentazione in quanto tale, in situazioni come quella complessiva della Toscana — connotata da preoccupanti aspetti di tradizionalismo culturale — può portare al rischio della fuga in avanti, mentre, date le sue potenzialità innovative, essa è per altro verso resa irrinunciabile proprio dallo specifico in cui la si tenta. Ora, quale è la dimensione in cui una sperimentazione si collega organicamente alla democrazia e all'ampiezza delle esperienze di dibattito che le stanno d'intorno e la consentono?

*R.* Questo è certamente difficile a dirsi in linea astratta e può essere scoperto soltanto lavorando concretamente: ora, l'esperienza di Ronconi ha proprio il pregio di porre a disposizione (e non soltanto ovviamente del comune di Prato o della regione Toscana, ma più ampiamente) una delle prime esperienze che tendano a verificare tale possibilità di raccordo. Bisogna tener conto che in questo come in altri campi della cultura, una delle difficoltà più grandi è quella di definire bene quale debba essere il rapporto tra istituzione democratica, intel-





lettuali, o come si dice adesso operatori culturali, e larghe masse.

### Il rapporto fra istituzioni e masse

Le soluzioni possono essere diverse, ed ognuna di esse si presta effettivamente a delle critiche. Una soluzione molto tradizionale è che la istituzione democratica si presenti, rispetto ad una operazione culturale, nelle vesti del principe illuminato, del mecenate, di chi cioè attiva una esperienza culturale come finanziatore, dando a questo o a quel gruppo di intellettuali (poniamo di teatranti) la possibilità di esprimersi. È una forma che stabilisce un rapporto fra istituzione democratica e gruppo culturale segnato da tutto il corso della tradizione. Ma la critica non deve vertere solo sulla sua tradizionalità: molte cose ereditate dalla tradizione possono essere in sé utili o positive. Il difetto sta piuttosto in una reciproca estraneità, in un rapporto di pura e semplice commessa, con le conseguenze che ne derivano.

Al polo opposto, si pone invece l'atteggiamento di quegli intellettuali che (per evitare i rischi o di sottogoverno o di dirigismo culturale che il rapporto di pura committenza potrebbe implicare) tendono a considerare l'istituzione democratica unicamente come una sorta di contenitore, un luogo da cui debbono essere forniti determinati servizi tecnici e mezzi di espressione.

Entrambe queste posizioni peccano naturalmente di schematicismo, la seconda, in particolare, considera l'istituzione democratica come una sorta di luogo acipite, dove non si pensa, non si riflette, dove in definitiva non si rispecchia una volontà politica. Il punto di equilibrio è molto difficile, ma non può essere trovato in operazioni di pura diplomazia o di mero aggiustamento tecnico: anche per questo mi sembra utile l'esperienza di Prato, poiché qui non vi è un puro e semplice rapporto di commessa e nello stesso tempo non vi è una considerazione della istituzione democratica e del luogo dato come un semplice contenitore, ma c'è uno sforzo di rapporto reciproco che garantisce

l'autonomia del gruppo intellettuale che compie questo esperimento, mentre garantita è di contro anche l'autonomia dell'istituzione locale. Tra i due protagonisti ci si sforza di avere un rapporto dialettico che coinvolga il terzo polo, che è appunto quello rappresentato dalle masse (lavoratori, cittadini, il patrimonio culturale da essi ereditato e accumulato) che sono poi la base dell'uno e dell'altro momento, cioè dell'istituzione democratica e anche della esperienza culturale. Questo sforzo di stabilire un rapporto diverso è condotto mi sembra in modo non demagogico. Il comune parte da un'esperienza culturale accumulata, il gruppo teatrale di cui si parla da un'alta professionalità: entrambi ricercano un rapporto serio con i cittadini, con i lavoratori (io preferisco sempre questa espressione a « territorio », parola che non mi pare renda veramente il senso dello spessore umano di ciò che esprime).

Così, mi sembra, si tende ad evitare quel tanto di demagogico o di improvvisato o di culturalmente rozzo, infondo, che qualche volta può esservi in esperienze di questo genere.

### Politica culturale e crisi del paese

*D. Resta da chiarire un ultimo punto: c'è stata qualche incomprensione su questa iniziativa pratese dal punto di vista della gestione finanziaria. Non interessa qui affatto stare a precisare il dettaglio di un budget che fra l'altro è suddiviso fra molti soggetti di partecipazione e che quindi, tutto sommato, si risolve in un onere di partecipazione abbastanza modesto. Interessa piuttosto riprendere la tematica di fondo di una riflessione di questo genere: in che senso — cioè — nella fase di crisi che il paese attraversa si può formulare il concetto di*



*una politica culturale come investimento culturale, come contributo alla soluzione positiva della crisi stessa?*

R. Adesso non desidererei entrare nella polemica diretta intorno al costo della operazione: mi sembra, per quello che ne so, che per quanto riguarda questo aspetto, più limitato, della questione bisogna essere molto attenti e partire dalla considerazione che per un solo spettacolo di valore di un teatro d'opera o anche d'un teatro di prosa spesso i costi sono saliti alle centinaia di milioni. Di conseguenza, il costo di questa operazione mi sembra, relativamente parlando, estremamente modesto, perché non si tratta soltanto del montaggio di quattro spettacoli, ma dell'attività permanente della durata di due anni nei termini di una indicazione culturale.

Al di là di questo, tuttavia, il problema più generale è quello della spesa per la cultura. Viviamo ancora in un regime che affonda le sue radici in un lontano passato in cui la parola cultura era sinonimo di puro e semplice intrattenimento e svago, per cui per esempio la nostra legge comunale e provinciale considera ancora oggi facoltative le spese per la cultura. La società capitalista e borghese pensava che queste attività costituissero una sorta di ornamento da affidarsi soprattutto alla iniziativa dei singoli o al mecenatismo privato. La situazione è profondamente modificata nei fatti; oggi non vi è nessuna attività culturale di rilievo in nessun campo la quale si potrebbe sorreggere senza l'intervento pubblico. Il problema quindi della spesa per la cultura va riguardato con occhio diverso, innanzi tutto dal punto di vista della sua finalità: se la cultura veniva considerata un ornamento, ciò dipendeva dal fatto che veniva e viene tuttora considerata scopo prevalentemente la finalizzazione ai consumi di carattere individuale, sottoposti alle esigenze della produzione capitalistica.

Mi pare che oggi la critica a questa concezione non sia più un patrimonio di noi comunisti soltanto e che di conseguenza sia abbastanza chiaro il concetto che la spesa per la cultura è una spesa, come tu dici, di investimento, nel senso che non c'è dubbio che l'elevamento della coscienza critica delle masse, della conoscenza scientifica, della consapevolezza storica e così via dicendo vengono ormai ampiamente, se pure ancora non generalmente, considerate strumento della stessa possibilità di incivilimento progressivo, di sviluppo di un paese.

### « Istruiamoci, perché avremo bisogno di tutta la nostra intelligenza »

Tuttavia, anche questa concezione strumentale non è sufficiente: bisogna intendere che la cultura è anche un fine in se stesso, cioè che — ad esempio — determinante è la sostituzione di certi modelli di consumo con altri modelli di consumo. Qui vi è il campo per una battaglia molto vasta, che in definitiva è una battaglia politica generale nel paese. Naturalmente noi non pensiamo che tutte le forme di consumo individuale, solo per il fatto di essere individuali, siano per ciò stesso distorte: questa è una contraffazione un po' volgare delle nostre posizioni, perché siamo egualmente convinti che masse immense di uomini siano state e siano escluse da consumi individuali essenziali, che debbono ancora pienamente essere conquistati o difesi.

Detto questo, tuttavia, è piuttosto il consumo di certi beni materiali che deve essere considerato strumentale a qualche cosa d'altro e questo qualche cosa d'altro non può che essere un arricchimento delle facoltà sia dei singoli che della società. In questo senso appunto ci siamo battuti e ci battiamo perché la spesa per la cultura sia considerata come una delle finalità

fondamentali. Se rettamente intesa, naturalmente, perché vi può essere una spesa per la cultura non solo distorta, ma sbagliata; consideriamo sbagliata, ad esempio, una spesa la quale sia gestita con criteri puramente clientelari, che determinano in definitiva una non corrispondenza del titolo alla qualità della spesa.

### Consumi individuali e consumi sociali

Anche da questo punto di vista, bisogna risalire una china molto dura, perché il vero è che l'ammontare della spesa per la cultura è modesto sul piano statale. È vero però, contemporaneamente, che dentro questa cifra modesta lo spreco, il clientelismo, come a dire la non produttività culturale, è grandissima e di conseguenza non sono ingiustificate alcune delle critiche (noi stessi siamo protagonisti di alcune di esse) che si fanno per il modo di destinazione della spesa sul piano nazionale. Sovente non si è fatto alcuno sforzo perché la spesa per la cultura potesse significare un reale accrescimento della vita culturale del paese. Detto questo, e detto che il lavoro da fare per ridare dignità anche a questa spesa è molto grande, noi riteniamo che il punto dal quale si deve partire è che questa non è una spesa di carattere accessorio, a cui per esempio si debba rinunciare in un periodo di crisi: si deve anche in questo campo, in un periodo di crisi (ma non solo in un periodo di crisi, naturalmente!), rinunciare a tutto ciò che è elargizione clientelare e spesa parassitaria e corporativa, mentre si deve invece non soltanto sorreggere ma incrementare ogni iniziativa culturale la quale — e il caso dell'esperienza pratese è tipicamente uno di questi — si sforzi di dare un contributo di innalzamento e comunque di rinvigorimento al patrimonio complessivo della vita culturale del paese.