

***Dipingere il Silenzio, Dipingere l'Eterno***  
***Una lettura zen dell'opera di Giorgio Morandi***  
***di Massimo S. Shidō***

Tra le ragioni che mi portano con piacere a questo nostro incontro annuale, giunto al terzo, oltre al vedere volti ormai noti, ed io preferisco conversare con persone che conosco, e oltre alla fraterna, trentennale amicizia con Giovanna, con la quale condivido esperienze importanti, c'è un aspetto divertente e anche un po' misterioso che vi voglio dire.

Quando, a ottobre, Giovanna ed io iniziamo a parlare del possibile incontro di primavera, lei mi dà una rapidissima descrizione del vostro tema dell'anno ed io (probabilmente) le dico un possibile argomento della conversazione; poi non parliamo più di nulla fino a marzo, quando scopriamo che tra quello che lei aveva inteso e quello che poi io ho pensato davvero (magari non ricordando i labili accordi iniziali, se ci sono stati...), c'è un'abissale differenza!

Per oggi, lei pensava che io avrei parlato del "Vero Uomo" di Lin Chi, cioè di un concetto cruciale del pensiero del fondatore del buddhismo zen Rinzai... io ho ragionato intorno all'opera pittorica di Giorgio Morandi, in una lettura zen.

Siamo un po' matti? Non lo escluderei! Ma, comunque, vista anche l'ora pomeridiana, e domenicale, è probabile che Lin Chi si sarebbe rivelato un mattone terrificante e che, invece, le misteriose opere del maestro bolognese siano un piatto più digeribile.

Certo è che di questi *misunderstanding*, probabilmente di fondo voluti e spero alla fine a voi non sgraditi, io non mi lamento perché posso fare quello che raramente mi è permesso in occasioni tipo questa, e cioè parlare di quello che più mi piace, che mi ha coinvolto, magari in tempi recenti, con parole e immagini, e dividerlo con altri.

\* \* \*

Bene... che cosa c'è nel menu? Le celebri nature morte di Morandi, alcuni capolavori di grandi artisti che l'hanno preceduto e con i quali ci sono legami importanti, anche se magari poi da lui sconosciuti (Cézanne, dia 3-11, Carrà, dia 12/14, De Chirico, dia 15/17), alcuni esiti della ricerca artistica successiva (Burri, dia 40/41, Fontana, dia 38/39, Pollock, dia 42/43, Kandinsky, dia 44/46).

Morandi attraverso lo Zen, lo Zen attraverso Morandi (Giorgio, eh!, non Gianni!).

Ci si potrebbe subito chiedere: lo Zen? Ma che c'entra lo Zen, la sua severa pratica meditativa, la sua origine e sensibilità squisitamente orientali? Quali aspetti della visione del mondo dello Zen possono mai incrociare il pensiero e l'opera di questi pittori, e in particolare di Morandi?

Il tema/koan lo avevamo sfiorato alla fine dell'incontro dell'anno scorso, e lo riprendiamo perché ci dà un buon punto di partenza del ragionamento (dia 2).

*Un monaco chiese al Maestro: "Si dice che il cielo e la terra (vale a dire l'intero universo) sono della sola e identica radice del mio sé, e tutte le cose sono una cosa sola con me. Io non lo capisco!"*

*Il Maestro, indicando con un dito un fiore del campo, osservò: "Gli uomini ordinari vedono questo fiore come se stessero sognando".*

Ricordo che il koan è un brevissimo racconto, o uno scambio di battute, o un'affermazione apodittica, che il Maestro zen dà al discepolo in meditazione, e dal quale si attende la dimostrazione del suo significato profondo.

Diceva Eraclito: *Il Dio non risponde, accenna*. I Maestri Zen non sono Dei ma la tendenza irresistibile ad accennare molto cripticamente non li abbandona mai!

"Nascosto" all'interno di questo koan c'è il grande tema, per dirla in termini più vicini alla nostra semantica, del rapporto con la "Cosa" o, detto in altri termini, del rapporto funzionale tra Soggetto e Oggetto, tra Conoscente e Conosciuto.

Secondo lo Zen, dobbiamo prendere consapevolezza di due aspetti: il primo è che il fiore che vediamo normalmente nel campo deve essere paragonato a un fiore visto in sogno; il secondo è che solo se possiamo distarci dal sogno potremo vedere il fiore com'esso è realmente.

L'idea fondamentale è che in condizioni normali, nel corso di tutta la vita ordinaria, il fiore è un oggetto che sta *davanti* al soggetto, è un qualcosa di ontologicamente *diverso* dalla creatura che lo sta guardando.

Non solo, e ancor più: il fiore è visto dalla persona attraverso occhiali, invisibili a lei stessa, che glielo fanno vedere non come esso è nella sua esistenza assoluta, primigenia, ma come lei l'ha *già* pensato, e quindi come un oggetto costituito, definito, determinato da *relazioni* con altri oggetti, comunque distinto, anche solo per l'atto della nominazione.

Per capire meglio che cosa s'intende per "*assenza di qualsiasi relazione*" può essere utile immaginare questa scena... (*Entra in questa sala una persona e chiede a ognuno di voi... segue parte del commento al Caso n. 8 dello Zenshin roku sulla domanda "Ma tu chi sei?"*; <http://www.zenshinji.org/home/?p=1773>).

Solo il risveglio dal sogno, e quindi dal sonno dell'ignoranza, mostra il fiore nella sua essenza originaria, in linguaggio zen si direbbe "*l'intero universo concentrato nel fiore*"; svela che il fiore non è distinto, non è distinguibile dalla creatura che lo vede, non è né soggetto né oggetto, ma è, allo stesso momento, sia soggettivo sia oggettivo, e ambedue vivono in un'unità metafisica assoluta.

La "Cosa", qui il fiore, si offre, si presenta, *lì*, potremmo dire, nuda, interamente visibile, ma la persona ordinaria, non possedendo l'occhio per vedere la realtà così com'è, la vede soltanto attraverso dei veli.

Ecco... l'opera pittorica di Giorgio Morandi, il pensiero che vi soggiace, incrocia costantemente questo tema del rapporto con la Cosa, e ora vi dico come (e lo vediamo).

\* \* \*

Ma prima, due parole su di lui, sulla sua biografia da autentico asceta laico, una biografia che è stata definita "senza notizie". Nasce nel 1890 e muore nel 1964.

Il suo volto era questo (dia n. 18); nella dia n. 19 c'è un pensiero che molto dice del suo percorso artistico/esistenziale). Era un uomo molto alto, dinoccolato, elegante, estremamente riservato, piuttosto ombroso.

Sull'ombrosità c'è un aneddoto divertente: il suo più importante biografo critico è stato Francesco Arcangeli, che dirigeva la Galleria d'Arte Moderna e aveva la cattedra di Storia dell'Arte a Bologna; dopo la lettura di un saggio in cui lo avvicinava all'informale ... Morandi non gli permise più di entrare nel suo studio!

Vivrà sempre a Bologna, con una vita quotidiana monotona, cadenzata dall'insegnamento all'Accademia delle Belle Arti, passeggiate sotto i portici con pochi amici, quasi nessuna mondanità; abiterà, con le tre sorelle, per tutta la vita, in una casa in affitto e solo verso la fine comprenderà, meglio, lo faranno le sorelle per lui, una casa di campagna.

A proposito di quest'acquisto, un'altra micro storia: quando le sorelle si resero conto di quanto il c/c fosse lievitato in virtù dei quadri, decisero di comprare una casa di campagna; pare che il fratello se ne sia completamente disinteressato. Affidarono l'incarico a un architetto, il quale, consapevole della grande fama del pittore, fece ogni sforzo per sviluppare un progetto innovativo. Una sera portò i fogli a casa dei committenti. Sparecchiata la tavola, Morandi vi distese sopra il progetto, lo osservò a lungo e poi disse: "La casa per me è un'altra cosa". Prese un foglio da disegno e vi tracciò un rettangolo grande (il corpo della casa), poi altri rettangoli più piccoli (porta e finestre), sopra un trapezio (il tetto) e sul trapezio un triangolino (il comignolo). Poi disse: "Ecco, questa è la casa". E finirà proprio così (dia 20/21).

Un manifesto del suo pensiero lo ritroviamo in queste parole (dia 22) che possiamo così tradurre:

*Si può viaggiare in tutto il mondo e non vedere niente. Capire non dipende da quante cose si vedono ma da quanto profondamente si vede.*

Dipingerà molte "nature morte" (anche se ci sono pure fiori, dia 23, paesaggi, e qualche raro ritratto). I motivi del suo dipingere si assottigliano sempre di più con il passare degli anni; diamo una prima occhiata all'insieme (dia 24/37): bicchieri, caraffe, teiere, caffettiere, bottiglie; sempre meno oggetti sui suoi quadri; quello che ha lasciato

sul cavalletto, alla sua scomparsa, ha soltanto una bottiglia, un mattone, un rocchetto o qualcosa di simile (dia 37).

\* \* \*

Ma prima di entrare nello specifico, parliamo un momento dello strumento "serie pittoriche".

L'utilizzo di serie pittoriche ha antecedenti illustri: da Monet con i suoi Covoni, le Cattedrali di Rouen, i Ponti sul Tamigi, le Ninfee, ai girasoli di Van Gogh, alle vedute del monte Saint-Victoire di Cézanne.

La "serie", come particolare modo di espressione e d'indagine pittorica, è presente anche nel mondo artistico giapponese, basta pensare a Hokusai, a Hiroshige, alle cento vedute di Edo, alle cento vedute del monte Fuji, e altre.

Diamo un'occhiata alla montagna Saint-Victoire di Cézanne, massiccio calcareo nella valle nei pressi di Aix-en-Provence, luogo molto familiare all'autore fin dall'infanzia (dia 3-11; le dia 3/6 sono uguali ma la luce è leggermente diversa).

Cézanne lavorerà questo "soggetto" per oltre vent'anni, operando un incessante tentativo di portare alla luce ciò che in natura è immutabile, eterno, per cogliere, riflesso nell'occhio che lo contempla, seppure per un istante, e qui siamo anche al cuore dello zen, la medesima *sacra* proprietà.

Questo legame tra percezione, rappresentazione e conoscenza porterà alla demolizione della forma operata dalle avanguardie novecentesche, in particolare dal cubismo: lo spazio dell'arte pittorica non sarà più dell'occhio ma della mente.

Si avverte la densità speculativa, come sarà poi in Morandi, l'intensità, da qualcuno (Caroli) definita "spaventosa", che sono direttamente figlie di un affare "mentale", come diceva dell'arte Leonardo da Vinci.

Nella reiterazione dell'oggetto, diversamente dagli Impressionisti come Monet, che v'indagavano il mutare dell'"attimo luminoso", Cézanne ricerca verità percettive non temporanee, da istante magico, ma eterne; mette al centro della sua pittura la "materia", "l'oggetto", e lo fa, come poi lo stesso Morandi, anzi, in modo ancor più radicale da Morandi, dipingendo "con il cono, con il cilindro e con la sfera".

Per il pittore francese la realtà è solida, non liquida come per gli Impressionisti, ma la sua indagine sistematica deve poter portare chi l'osserva a vedere *l'oltre*, il volto originario dell'Essere, in terminologia Zen, "*il vero volto che avevamo prima che nascessero i nostri genitori*".

C'è, infine, sotteso a questo "modo" di guardare il mondo, una nuova idea del Tempo, figlia del pensiero di Bergson: Tempo come esperienza interiore, soggettiva, flusso di stati di coscienza ("durata" per usare il suo lessico) e non meccanica successione d'istanti misurabili, come lo pensava il Positivismo.

\* \* \*

Torniamo a Morandi (dei futuristi, come Carrà, e dei metafisici, come De Chirico, e sulla loro influenza su Morandi, vi dirò alla fine se ci saranno domande): la sua idea di fondo è che l'arte, la pittura, non debba tanto puntare al visibile, essere una mera illustrazione del Reale, quanto rendere visibile ciò che sfugge alla visione, dipingere l'invisibile, dar figura al non raffigurabile.

Quello che vediamo con la nostra funzione visiva, secondo Morandi, non è mai "l'evento" dell'esistenza dell'oggetto, non è mai, come direbbe Wittgenstein, il "mistico" del suo semplice essere.

La densa nebbia delle nostre abitudini, dei nostri schemi preconetti, delle strutture fisse del nostro modo di relazionarci al mondo, costituisce un velo di Maya che impedisce la retta visione, per esprimerci con un lessico buddhista.

Influenzato dalla fenomenologia di Husserl, con il celebre detto "Tornare alle cose!", la pittura di Morandi sospende ogni giudizio per recuperare una percezione originaria, da inizio del mondo, che demolisca barriere, diaframmi, coperture che velano il Reale.

\* \* \*

Rivediamo le opere, cercando di cogliere le peculiarità generali.

La struttura di fondo è, come detto, geometrica: le composizioni sono formate da cono, cilindri, sfere (secondo l'intuizione già di Galileo, poi di Cézanne, "il mondo è scritto in lingua matematica e il suo alfabeto è composto di figure geometriche").

L'oggetto sulla tela non è mai illustrativo, anzi è assolutamente all'opposto, non rappresenta mai ciò che esiste: mentre, infatti, l'illustrazione rappresenta la realtà così come appare, piegata e soffocata dalle immagini convenzionali, la "figurazione radicale" opera una sottrazione estrema, sgombra il campo, per far emergere, sola, la realtà assoluta, l'evento; non bisogna mai cadere in quello che è comunemente chiamato "il pregiudizio realistico", come ci ricorda il celebre, brevissimo, episodio della visita di una signora allo studio del grande pittore Braque, uno dei creatori del cubismo novecentesco

*Una signora visita il suo studio, si ferma davanti a un quadro e dice: "Maestro, ma questa donna ha un braccio più lungo dell'altro". E Braque risponde: "Ma signora, questa non è una donna. Questo è un quadro".*

Davanti agli occhi della signora non c'era, appunto, una donna ma una superficie dipinta; insomma, il rapporto di quanto viene rappresentato con la realtà è un rapporto complesso, non ha niente d'immediatamente raccordabile o traducibile automaticamente, non è una fotografia, non si può ricondurre a un'equazione.

Il numero degli oggetti rappresentati, come detto, si assottiglia sempre più; la semplificazione è esasperata, riducendosi a pochissime forme disposte con minime ma continue variazioni. Un perimetro pittorico estremamente limitato, quasi disadorno (Arika: "qualche bottiglia, del vasellame, delle ciotole, un brandello, un niente"), che però ha in sé una magia: le forme, le sagome sfumano quasi una dentro l'altra in una fusione di luci e colori, sembrano in qualche modo "inattese", paiono emergere da una superficie misteriosa, statica e dinamica a un tempo, senza alcuno spazio negativo (anche in composizioni centrate, è stato rilevato, lo spazio è attivo).

Riduzione al minimo e armonia cromatica; non vedremo mai confusioni informali o di colori primari (rosso, blu e giallo), quasi mai colori saturi, ma relazioni cromatiche di raffinatezza estrema.

Un elemento comune a tutte: l'orizzonte. Nel reale è una linea dritta, che separa la terra dal cielo; qui la separazione si apre su dimensioni immateriali, su spazi mentali che oltrepassano il tempo; la linea di Morandi è un confine a doppia valenza: mette a fuoco l'esistenza (gli oggetti), rimanda a un confine interiore, all'oltre, all'assoluto, senza inoltrarsi nelle significazioni che l'uomo ha pensato (Dio, Natura, Infinito, Spazio, Tempo; per lo Zen "Vuoto"). Una linea – quella morandiana – che pare quasi un arco, quasi un arcobaleno monocromo, che avvicina l'osservatore al mistero.

L'atmosfera è silenziosa, suscita la calma e conduce a un'introspezione quasi buddhica (l'ha detto Arika, un critico non buddhista!), quasi chiedesse di essere contemplata e non osservata, quasi che fossero gli oggetti a osservare.

In nessuna, e non solo di quelle che vi mostro, c'è la figura umana; ma, se le osserviamo con l'occhio interiore, ci accorgiamo che quelle bottiglie sono un'umanità senza volto, figlie di un processo progressivo di ascesi; la loro solenne e silenziosa "postura" pare avere al suo interno il "vivente", senza connotati visibili; paiono monaci in meditazione, quasi una rappresentazione del celebre koan zen "Nell'Uno ci sono i Molti, nei Molti c'è l'Uno"; a guardare questi quadri par di scorgere una sala di meditazione, monaci in zazen, monaci in silenzio, un silenzio "dipinto" con grande suggestione e coinvolgimento; monaci disincarnati, smaterializzati, nell'istante che precede quello che lo Zen chiama "la separazione tra corpo e mente".

Come non c'è esplicitamente "l'Uomo", non c'è nemmeno la "Storia", che negli anni in cui è vissuto il pittore bolognese ha portato a tragedie inenarrabili: genocidi, campi di sterminio, bombe atomiche; ma Morandi non defletterà dal suo anacronismo, dalla sua posizione, definita da molti all'epoca (futuristi, metafisici), "antiquata", che però è carsicamente riemersa ben oltre la sua morte; la "semina" ha prodotto numerosi frutti (Thiebaud, dia 51, Duker, dove il vuoto si fa forma; la dimensione atemporale e metafisica dell'oggetto nelle foto di Adika, Meyerowitz, dia 52, Zanin; i silenzi colorati degli acquerelli di Holland); vi faccio vedere solo uno sviluppo recentissimo, la mostra che si è chiusa in settimana a Milano della fotografa altoatesina Brigitte March (dia 47/48), che gioca sulla "non messa a fuoco", sullo sfuocato per evocare con la macchina fotografica l'atmosfera morandiana.

E poi c'è l'elemento "polvere", che nelle diapositive non è facilmente distinguibile (almeno nelle mie!) ma che è

un protagonista delle opere e pare fosse presentissimo nel suo studio, che non doveva mai essere pulito nella zona di posizionamento degli oggetti; la polvere, segno apparente di caducità, nasconde in sé il silenzio, il silenzio metafisico. Pur coperti dalla polvere, gli oggetti riescono a non dissiparsi, a resistere all'annientamento del tempo. Rimane in loro una scintilla di vita assoluta, e la polvere si muta in un medium verso *l'oltre*.

\* \* \*

Per concludere.

Le parole dello stesso Morandi (dia 22) sono perfette per sintetizzare quello che abbiamo già detto, e ci portano alla fine del nostro discorso

*Per me non vi è nulla di astratto: peraltro ritengo che non vi sia nulla di più surreale e di più astratto del reale.*

La sua poetica non può che operare esclusivamente sul visibile per tentare la rappresentazione dell'invisibile; come dice lui stesso, il protagonista unico, totale, onnipervadente, rimane il visibile, non cade mai nell'astrattismo, per dire, di un Kandinsky, dia 44/46, che rifiuta l'oggetto, nella convinzione che solo la sua scomparsa apra la porta "all'al di là".

Non vi è raddoppio dell'immagine, che rimane una sintesi suprema d'immanenza e trascendenza; l'assoluto, per Morandi, e qui c'è una consonanza piena con la visione zen, non è al di là del mondo, ma è totalmente immerso nel mondo: lo zen esprime questa posizione con la celebre espressione "*nirvana è samsara, samsara è nirvana*". Lo spirituale è nel carnale, nella natura stessa del mondo: la forma è vuoto, il vuoto è forma, com'è scritto nella Prajna Paramita.

*L'esistenza delle cose è il miracolo*, il vero segreto; la trascendenza è eternamente intrecciata all'immanenza; e se un enigma c'è, è il mondo stesso a esserlo, con il suo mistero, con il suo silenzio eterno che Morandi cerca di dipingere; è lo stesso silenzio della pratica di meditazione, dello zazen, nel quale i praticanti lasciano scorrere il flusso dei pensieri, senza porre alcuna resistenza, per *vederenonvedere* il fondale eterno sul quale i fiori sbocciano, gli uccelli volano, i fiumi scorrono, i soli brillano.

E il *metodo*, come abbiamo visto prima in Cézanne, è la ripetizione, "*la variazione millimetrica su un motivo dato di composizione*" (Arcangeli), la reiterazione infinita, il girotondo inesauribile intorno all'oggetto, non diverso dalla pratica della meditazione zen che spinge prima ad "attaccare" razionalmente il koan da tutti i punti di vista, per poi metterlo "dentro la pancia" e "viverlo" in ogni inspirazione e in ogni espirazione, se necessario anche per sempre.

Finiamo, ma davvero! con due parole sul Tempo: il pensiero pittorico di Morandi cercherà una declinazione impossibile: recuperare l'eternità degli enti sottraendoli all'erosione del Tempo; ma questo non attraverso una scissione, un *qui* transeunte e un *là* eterno (paradiso, nirvana, ecc.), ma attraverso una loro rappresentazione nel Tempo: nel divenire si nasconde l'eterno; è un metodo di ricerca che ha forti echi zen.

Vediamo un celebre e fondamentale koan (dia 49):

*Un monaco chiese al Maestro Ta Lung:  
"Com'è l'eterno, indistruttibile Darmakaya?"*

*Il Maestro rispose: "I fiori della montagna  
hanno il colore del broccato,  
l'acqua del fiume è blu come l'indaco".*

Traducendo, il monaco chiede al Maestro com'è, cos'è, dov'è l'eternità del mondo; si attende una risposta "alta", e riceve invece due immagini del tutto ordinarie, quotidiane ma anche controintuitive: l'eternità è presente nel fiore di montagna, come anche nell'acqua del fiume. In un ente in apparenza sostanzialmente stazionario, e comunque destinato presto a sfiorire, cioè a morire e a scomparire, come il fiore, c'è, per Ta Lung, la dinamica eternità; lo stesso, nell'acqua, che continuamente si muove, sarebbe acquattata l'immobile eternità.

Eppure siamo portati a pensare che tutto quello che nasce sia destinato a perire, che quello che è intero prima o poi si romperà, che ogni inizio non potrà che avere una fine, che l'acqua scorre e il ponte è fermo.

La rottura di questo schema percettivo/interpretativo della natura dell'universo e di noi stessi costituisce uno dei cuori dello Zen, e penso sarebbe piaciuto al pittore bolognese.

C'è anche un koan di scrittura moderna, per opera del maestro zen italiano Engaku Taino, (dia 50), che dice

*Un discepolo chiese: "Tutti i maestri predicano di vivere nell'eterno, come si può realizzare?". Il maestro disse: "Mia moglie ha comprato due calendari, uno con le foto di cuccioli di cane e l'altro con i fiori d'ogni stagione".*

*Un fiore dura pochi giorni,  
un calendario si butta dopo dodici mesi,  
i cani vivono al massimo quindici anni,  
eppure sfogliando attentamente si rivela l'eterno.*

Nel commento Taino – per quanto è dicibile - scioglie i nodi:

*"Ha comprato due calendari, uno con le foto di cuccioli di cane e l'altro con i fiori di ogni stagione". Allora è in questo l'eterno? Non è possibile, i fiori appena visti già non sono più come prima; i cuccioli diventano grandi e li vedi abbandonati in mezzo a una strada. I fiori richiamano l'idea della freschezza, della fragrante bellezza, ma solo per un po', e così i cuccioli. Com'è possibile vedere la bellezza eterna o perlomeno l'eternità nel fiore? Certo, l'eternità non è bella né brutta, è eternità e basta. Quando si è nel respiro [...], la mente si ferma, e si realizza inspiegabilmente che il tempo è fermo. Però non si può fermarlo, è impossibile tirarlo fuori per farlo vedere agli altri. Nell'istante in cui si contano i respiri c'è una relatività nella ripetizione. Nello stesso tempo, esattamente nello stesso tempo, nella ripetitività c'è un'unicità, che pur essendo immersi nel respiro, si riesce a vedere. È proprio quest'unicità che il maestro vorrebbe che si vedesse mentre si sfoglia il calendario coi cuccioli e coi fiori. Il mese successivo saranno altri, sempre diversi, ma è importante l'istante in cui si osserva, perché proprio in quell'istante si può cogliere l'eternità.*

\* \* \*

Mia moglie, uscendo dal museo di Bologna, mi ha detto che per lei Morandi è stato fondamentalmente un pittore bambino, che ha giocato tutta la vita con i suoi silenziosi e misteriosi balocchi, *"sicuro del suo sentire e del suo vedere"*, senza timore alcuno del giudizio degli altri, accademici e no; si potrebbe tradurre: *mente zen, mente di principiante*; non so se è stato così, ma è un punto di vista interessante.

In ogni modo: la poetica pittorica di Giorgio Morandi può fermare il nostro occhio, fermare la nostra mente, far vacillare il quadro stabile della nostra realtà e la "costruzione" che ci siamo formati nel corso della vita.

Non so se conoscesse lo Zen, nei suoi materiali non mi risulta che ce ne sia traccia, probabilmente ne avrà letto in occasione di qualche incontro con l'arte orientale.

Ma questo è di nessuna importanza: questi quadri, vero pensiero dipinto, come anche lo zen, parlano al nostro cuore, ci coinvolgono, ci provocano, possono aprire nella nostra mente, e nel nostro cuore, un varco che conduce *"all'oltre"* ... e di questo siamo grati.

Grazie dell'attenzione!