

**MATTA presents**

**Maximilian Arnold**  
*Splinters*

**16th November - 15th December**  
**Via della Mercede, 12 - 00187 Rome (IT)**

- I. Nella creazione del dipinto, vengono applicati diversi strati di colore; e poi rimossi, strofinati, levigati, così che la materia stessa viene nuovamente grattata via. È trasferita, trasformata, stampata, impressa e condensata. Le passate sono piene, essendosi ispessite tridimensionalmente, mentre in alcune parti del quadro l'elevata densità della pittura le fa apparire unte e pesanti, come ferite che si aprono sulla tela. In altre parti, il colore si mostra traslucido, leggero e asciutto. A volte si ha la sensazione che la pittura che si dissecca sulla tela sia così densa da trasformarsi in un materiale. La luce che svela questi processi stratificati rivela una tale metamorfosi materiale. La pittura di Maximilian Arnold può essere intesa sia come stratificazione che come sequenziale processo di trasformazione. Oltre ai pennelli, l'artista si serve di un miscuglio di strumenti. La tela incontra allora stracci, taglierini, carta vetrata, spatole, spugne, e adotta oggetti di uso quotidiano – come lastre, tubi di vernice, coperchi e placche di plastica – per la stampa a trasferimento. L'artista crea le sue proprie matrici; un numero infinito di dati per trasformare l'acrilico su tessuto in poliestere. Si presume che un insieme di strumenti alla fine crei l'immagine. Eppure, prima di allora, c'era già un'immagine inerente ad esso. Libri, quotidiani e riviste tagliati a pezzi; volantini stradali, menu di ristoranti, biglietti da visita, mappe della città. Internet è infinito, così come la ricerca; si accumula un archivio per poi distruggerlo, arrivando all'immagine reale. Ciò che si ritaglia, si appropria e si inserisce diventa l'atto del collage, l'atto del dipingere, composizione, il punto di partenza dell'artista, la cui costruzione e immagine sono parte immanente della sua produzione pittorica. Nell'opera di Arnold, un collage non è un mezzo per raggiungere un fine, è una base strutturale. La pittura come processo senza gesti: per la pittura di Maximilian Arnold i gesti non sono di alcun interesse, in quanto ogni atto è concreto e quelli spontanei sono usati solo raramente. Tutto diventa parte del processo di trasformazione – nella sua idiosincrasia, anche la pennellata viene privata del pathos della pittura, poiché diventa visibile solo smerigliando la tela, grattando via la vernice. Diventa passiva e fastidiosa, bloccando il passaggio della vernice. Arnold taglia la vernice con il coltello, proprio come fa con il collage. Il coltello si trasforma in un pennello, una pennellata in un'immagine – nell'immagine di una pennellata.
- II. L'arte di Arnold diventa ontologica e lega così gli oggetti del mondo e dell'anima, connessioni che si cerca di leggere. Tagliata e ora sulla tela, l'immagine è in continua trasformazione. Solo nel momento in cui l'immagine è conclusa, essa entra in uno stato di materializzazione, e allo stesso tempo è sull'orlo della dissoluzione. È precisamente la tensione che si prova nel guardarla che rende l'arte di Maximilian Arnold completamente travolgente. Osservando da sinistra a destra, il linguaggio formale e chiaro del dipinto si corrode in una leggerezza trascendentale. La decifrazione diventa disorientante, e nel suo riconoscimento si scontrano l'ambiguità e l'impossibilità di lettura. L'occhio errante vede le proporzioni mutevoli in un ricordo altrimenti familiare, i punti di fuga scompaiono nell'interazione di luci e ombre, e un velo bianco brilla iconico sopra il rosso carminio. Nella sua densità, questo qualcosa, affollato di informazioni pittoriche e stipato nella sua cornice, vuole che l'occhio vaghi in giro; quel calcolo si rivela quasi lottando con l'immagine. Nella sicurezza della lettura, si destabilizza ripetutamente, trema e rilegge. L'immagine viene in essere. Nella contemplazione, viene in essere più e più volte. La pittura di Maximilian Arnold si distingue nel suo essere un archivio del divenire, degli accadimenti. Allarga gli orizzonti del presente, rendendolo ricettivo all'inaspettato e al nuovo. Sembrerebbe che quel che non può essere visto sia stato dipinto fuori dal quadro. Ripetutamente, anche il pittore esplora la tela nuovamente, garantendo, così, la possibilità di viverla nella sua interezza, come un quadro completo. Il dipinto viene successivamente cambiato da un processo pittorico intuitivo, è schiacciato sulla tela e riadattato; la fatica è evidente.
- La questione del dove inizia la pittura e finisce l'immagine rimane poco chiara nel lavoro di Arnold. Qui, la pittura diventa un metodo con cui raggruppa in un cosmo ciò che è visibile e fugace; diventa un metodo di archiviazione del reale effimero.

- I. Within the painting, coats are applied; removed, rubbed off, sanded, and paint scratched off again. It is transferred, transformed, printed, imprinted, and condensed. The coats are fat, having thickened three-dimensionally, while in parts of the picture the high density of paint makes them appear oily and heavy, like wounds gaping out of the canvas. In other parts, the paint seems translucent, light, and dry. At times, one feels that the paint drying upon the canvas is so thick, it turns into a material. Light unveiling those layered processes reveals this material metamorphosis. Maximilian Arnold's painting can be understood as layering and sequential processes of transformation. Beyond paintbrushes, a hodgepodge of tools is used. He treats the canvas with rags, cutters, sandpaper, spatulas, sponges, and everyday objects used for transfer printing such as plates, paint tubes, lids, and plastic plates. The painter creates his own stencils; endless data to transform acrylic upon polyester fabric. One assumes a set of tools ultimately creates the picture. Yet, prior to that, there was already an image inherent to it. Books, daily newspapers, and magazines – cut up. Street flyers, restaurant menus, business cards, city maps. The internet is infinite, and so is the search; an archive is accumulated to destroy it, leading to the actual image. What is cut up, appropriated, and inserted becomes the act of collaging, becomes the act of painting, becomes composition, becomes the artist's starting point, whose construction and image-making become an immanent part of his painterly production. In Arnold's work, a collage is not a means to an end, it is a structural basis. Painting as a process without gestures: to Maximilian Arnold's painting, gestures are of no interest, for each act is concrete and spontaneous ones only seldom used. Everything becomes part of the process of transformation – in its idiosyncrasy, even the brushstroke is deprived of the pathos of painting, as it becomes visible only by sanding the canvas, by scratching off paint. It becomes passive and bothersome, blocking the paint's way. Arnold cuts the paint with his knife, just like he cuts the collage. The knife turns into a brush, a brushstroke into a picture – into an image of a brushstroke.
- II. Arnold's art becomes ontological and thus links the objects of the world and soul, connections which one tries to read. In its cut-up state and now upon the canvas, the picture is constantly transforming. Only in the moment in which the picture is finalised, it enters a materialised state, while simultaneously being on the verge of dissolution. It is precisely that tension when gazing at it, that renders Maximilian Arnold's art completely overwhelming. While looking from left to right, the painting's clear, formal language corrodes into a transcendental lightness. Deciphering becomes disorienting, and within recognition lies the ambiguity and impossibility of reading. The wandering eye sees changing proportions in an otherwise familiar memory, vanishing points disappear within the interplay of light and shadow, and a white veil shines iconically above carmine red. In its density, this crowded something of pictorial information, which is crammed into its frame intends for the eye to stagger around; that calculation reveals itself amidst struggling with the picture. In the safety of reading, it destabilises repeatedly, it trembles and reads again. The picture comes into being. In contemplation, it comes into being again and again. Maximilian Arnold's painting thus emerges as an archive of coming into being, of happenings. It opens up the present, rendering it receptive to the unexpected and new. It seems as if what cannot be seen was painted out of the picture. Again and again, even the painter explores the canvas anew, enabling one to experience it constantly in its entirety, as a whole picture. It is successively changed by an intuitive painting process, it is squeezed onto the canvas, and made to fit; the struggle is evident.
- The question of where painting begins, and the image ends remains unclear in Arnold's work. Therein, painting becomes a method with which he bundles into a cosmos what's visible and fleeting; it becomes a method of archiving the ephemeral real.

Il momento in cui un archivio inizia e il momento in cui finisce dipende dall'interesse che riceve.<sup>1</sup> La funzione fondamentale dell'archivio è la conservazione delle testimonianze del passato.<sup>2</sup> In quanto fonte di memoria, questa evidenza crea ordine e significato. L'archivio struttura così l'auto-concezione di una società. Pertanto, negli ultimi 2000 anni, i sistemi di archiviazione scritta si sono sempre più affermati sulle pratiche orali di commemorazione (collettiva).<sup>3</sup> Tuttavia, l'archivio e le sue funzioni si stanno trasformando dalla conservazione di base al riflesso del sé nella tarda modernità. Questa trasformazione può essere compresa e ricostruita nell'archivio pittorico del pittore Massimiliano Arnold. Nei tempi moderni è emersa un'opposizione tra gli sforzi di razionalizzazione e l'impossibilità di decodificare il libro della natura (la conoscenza). Questa polarità si riflette nel tentativo dell'archivio di abbassare il peso sociale delle aspettative.<sup>4</sup> Lo fa riducendo le opzioni e le possibilità di azione. Da un lato, quindi, la costruzione di un archivio ha la funzione strategica di raggruppare e consolidare le conoscenze. Dall'altra, ha invece la funzione strategica di prevenire le incertezze e facilitarne l'organizzazione. L'artista Giorgio de Chirico ha interiorizzato il continuo squilibrio della modernità.<sup>5</sup> Nelle sue opere, i luoghi e le situazioni apparentemente indisturbati sono sconvolti dall'imprevisto e dall'enigmatico: le aspettative sono sconvolte. Le opere di Maximilian Arnold aumentano questi spostamenti e collage. La sua metodologia è orientata verso un archivio pittorico; vuole aggrapparsi a qualcosa. Non è chiaro, tuttavia, cosa emerge in cima: trattenere o scomparire – tuttavia, le azioni vengono ritardate.<sup>6</sup> In ogni caso, Arnold ha l'intenzione di aprire mondi di possibilità.

Considerando i cambiamenti nelle sue opere, questi mondi di possibilità formano (possibili) orizzonti distinti. Di conseguenza, il titolo del suo dipinto "Mi mancano persone che non ho mai incontrato" diventa istruttivo e argomento di riflessioni successive.

La configurazione della modernità contiene insieme razionalità e indeterminazione. Come si può, allora, comprendere il paradosso della mancanza di qualcuno che non si conosce? C'è una connessione con la poesia universale del romanticismo, le cui opere sono caratterizzate da un significato decisivo del sé? Questo genere letterario, tuttavia, sembra essere un collegamento piuttosto che uno strumento chiave per comprendere il paradosso della mancanza di qualcuno che non si conosce. La mancanza di qualcuno che non conosca alimenta un'aspettativa che porta al centro un'ansia; un'ansia che incessantemente richiede connessioni. La fiducia, estesa all'ignoto, aumenta il potenziale di azione – di conseguenza, anche l'impossibile può essere soddisfatto. Allo stesso tempo, tuttavia, questi intrecci includono un perpetuo "come se".<sup>7</sup> Il soggetto potrebbe correre il rischio, in primo luogo, di subire una completa perdita di socialità spinta dall'impotenza ad agire o, in secondo luogo, di diventare impotente a causa di un'eccessiva compensazione. Per aggirare questo rischio, la fiducia e le aspettative devono essere collegate alle strutture. In effetti, l'archivio è una struttura così affidabile. A differenza degli archivi istituzionali, tuttavia, gli archivi artistici comprendono sia una componente fortemente anarchica che una riflessiva.<sup>8</sup> Per rendere giustizia a sé stessi e agli altri, l'uso della componente riflessiva si è intensificato nella tarda modernità. I media digitali automatizzano e archiviano il processo di riflessione generando retrospettive o archivi che ci vengono presentati in modo ready-made.<sup>9</sup> I dipinti di Arnold sono legati proprio a questo aspetto: uniscono il rispecchiarsi delle routine; sotto forma di aggiornamento costante, contengono inoltre il rovesciamento simultaneo delle routine. Più o meno allo stesso modo in cui il realismo magico e il surrealismo tentano di rendere presenti le rotture della razionalità, le opere di Arnold sono distaccate dalle pratiche comuni.

Il lavoro d'archivio incoraggia questo riferimento introspettivo: i collage di Arnold affrontano la necessità di una consapevolezza del tempo (relazionale) e della pressione sociale: "Mi mancano persone che non ho mai incontrato" sottolinea il rapporto tra aspettative e processi decisionali in misura insopportabile. Interiorizza un approccio pratico che comprende diverse caratteristiche: archiviazione e gestione ad alta velocità (fotografia e videografia); comunicazione su tutti i canali. Questo approccio previene una perdita di fiducia o di connessione. Nei suoi dipinti, Arnold si infila nei quasi incomprensibili processi di aspettativa e di decisione a cui siamo sottoposti. Il suo processo pittorico (il tempo), i suoi spostamenti e molti accumuli sono segni che oscillano tra lo sferico e l'oggettuale.

Esaminano inequivocabilmente l'argomento e ne rivelano le condizioni e le opzioni per l'azione. Alla fine, ci rimane una domanda quasi banale: non ci si sta dimenticando di qualcosa?

<sup>1</sup> Schenk, Dietmar (2022) Archivkultur, 26.

<sup>2</sup> Assmann, Jan (1993) Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.

<sup>3</sup> Meynen, Gloria (2003) Routen und Routinen, in: Europa. Kultur der Sekretäre (Hg.) Joseph Vogl und Bernhard Siegert, 195-219. Meynen si concentra sul trasferimento della contabilità Doppik (partita doppia) dal regno indo-arabo al regno europeo.

<sup>4</sup> Luhmann, Niklas (1984) Soziale Systeme. Luhmann lo chiama una riduzione della complessità.

<sup>5</sup> Földényi, László (2021) Raum, Zeit, Licht. Die Vielschichtigkeit der Melancholie in De Chiricos metaphysischen Bildern <https://www.hamburger-kunsthalle.de/online-raum-zeit-licht-die-vielschichtigkeit-der-melancholie-de-chiricos-metaphysischen-bildern&gt;>.

<sup>6</sup> Vogl, Joseph (2007) Über das Zaudern.

<sup>7</sup> Luhmann, Niklas (1984) Soziale Systeme, 180.

<sup>8</sup> Folie, Sabine (2020) Idiosynkrasie und Systematik in KünstlerInnenarchiven. Fallbeispiel: VALIE EXPORT Center Linz, in: Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik (Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer Vol. 4 in this series).

<sup>9</sup> Stalder, Felix (2016) Kultur der Digitalität.

The moment an archive begins and the moment it ends depends on the interest it receives. 1 The fundamental function of the archive is the preservation of evidence of the past. 2 As a source of memory, this evidence creates order and meaning. The archive thus structures the self-conception of a society. Hence, written storage systems have increasingly become established over oral practices of (collective) memorialisation over the past 2000 years. 3 Nonetheless, the archive and its functions are being transformed from basic preservation to the reflection of the self in late modernity. This transformation can be understood and reconstructed in the pictorial archive of the painter Maximilian Arnold.

In modernity, an opposition emerged between rationalisation efforts and the impossibility to decode the book of nature (knowledge). This polarity is reflected in the archive's attempt to lower the societal weight of expectation. 4 It does so by reducing options and possibilities for action. Thus, on the one hand the building of an archive has the strategic function of bundling and consolidating knowledge. On the other hand, it has the strategic function of averting uncertainties and to facilitate their organisation. The artist Giorgio de Chirico has internalised the constant disbalance of modernity. 5 In his works, ostensibly undisturbed places, and situations are unsettled by the unexpected and the enigmatic – expectations are disrupted. Maximilian Arnold's works increase these shifts and collages. His methodology is oriented towards a pictorial archive; he wants to hold on to something. It remains unclear, however, what emerges on top: holding on or disappearance – nevertheless, actions are delayed. 6 In any case, Arnold has the intention to open worlds of possibilities. Considering the shifts in his works, these worlds of possibilities form (possible) distinct horizons. Consequently, the title of his painting 'I am missing people who I've never met' becomes instructive, and the topic of subsequent thoughts.

The configuration of modernity contains both rationality and indeterminacy. How, then, can the paradox of missing someone you do not know be understood? Is there a connection to the universal poetry of romanticism, the works of which are characterised by a decisive significance of the self? This literary genre, however, appears to be a link rather than a key tool for understanding the paradox of missing someone you do not know. Missing someone you do not know propels an expectation which carries an anxiety at its core; an anxiety that incessantly demands connections. Trust, extended to the unknown, increases the potential for action – as a result, even the impossible can be satisfied. At the same time, however, these entanglements include a perpetual 'as if'. 7 The subject might face the risk of, first, suffering a complete loss of sociability prompted by powerlessness to act or, second, becoming powerless through overcompensation. To circumvent this risk, trust and expectations must be connected to structures. Indeed, the archive is such a reliable structure. In contrast to institutional archives, however, artistic archives encompass both a highly anarchic as well as a reflexive component. 8 To do justice to the self and to others, the use of the reflexive component has become intensified in late modernity. Digital media automate and store the process of reflection by generating retrospectives or archives which are presented to us in a ready-made way. 9 Arnold's paintings are linked to this point: they unify the reflection of routines; in the form of a constant update, they furthermore contain the simultaneous overthrow of routines. In much the same way that magic realism and surrealism attempt to make the ruptures of rationality present, Arnold's works are detached from common practices. Archival work encourages this introspective reference – Arnold's collages address the need for an awareness of (relational) time and social pressure: "I am missing people who I've never met" stresses the relationship between expectations and decision-making processes to an unbearable degree. It internalises a practical approach which is comprised of several characteristics: high-speed storage and management (photography and videography); communication on all channels. This approach pre-empts a loss of trust or of a connection. In his paintings, Arnold infiltrates the almost incomprehensible processes of expectation and decision-making to which we are subjected. His pictorial process (time), his shifts and many accumulations are signs that oscillate between the spherical and the object-like. They unambiguously examine the subject and reveal its conditions and options for action. In the end, we are left with an almost banal question: is not something being forgotten here?

<sup>1</sup> Schenk, Dietmar (2022) *Archivkultur*, 26.

<sup>2</sup> Assmann, Jan (1993) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*.

<sup>3</sup> Meynen, Gloria (2003) *Routen und Routinen*, in: *Europa. Kultur der Sekretäre* (Hg.) Joseph Vogl und Bernhard Siegert, 195-219. Meynen focuses on the transfer of Doppik (double-entry) bookkeeping from the Indo-Arabic to the European realm.

<sup>4</sup> Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme*. Luhmann calls this a reduction of complexity.

<sup>5</sup> Földényi, László (2021) *Raum, Zeit, Licht. Die Vielschichtigkeit der Melancholie in De Chiricos metaphysischen Bildern*, &lt;<https://www.hamburger-kunsthalle.de/online-raum-zeit-licht-die-vielschichtigkeit-der-melancholie-de-chiricos-metaphysischen-bildern&gt;>.

<sup>6</sup> Vogl, Joseph (2007) *Über das Zaudern*.

<sup>7</sup> Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme*, 180.

<sup>8</sup> Folie, Sabine (2020) *Idiosynkrasie und Systematik in KünstlerInnenarchiven. Fallbeispiel: VALIE EXPORT Center Linz*, in: *Logiken der Sammlung. Das Archiv zwischen Strategie und Eigendynamik* (Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer Vol. 4 in this series).

<sup>9</sup> Stalder, Felix (2016) *Kultur der Digitalität*.

All'improvviso la vita si pietrifica in decisioni  
 formulerà? è solo sragionare?  
 lo sforzo corrisponderà alla distanza?  
 tutto il latte si trasforma in panna  
 non c'è così tanta roba nel mondo che vuole monopolizzare il tuo tempo  
 o strizzi gli occhi per guardare il Giardino degli Aranci  
 o li apri bene verso il Tevere  
 i movimenti non cambiano né gli utensili è tutto esposto e palese in modo allarmante  
 in una scala da uno a dieci l'uno dove  
 sbocciano i segreti è il nove  
 gli altri non vale la pena menzionarli ma  
 in effetti avvolgono strane voglie  
 passiamo tutto il tempo incastrati in  
 una telefonata o simili da dove pensi che vengano tutti i clichés  
 di sicuro non da un caveau di ore diluite passate a parlare  
 di se stessi  
 tra tutti i posti  
 il desiderio è sempre stato il più strano  
 quando c'era l'euforia dava una sensazione di formicolio  
 che si sbottonava con una serietà mortale  
 una camicia che di colpo sei troppo estasiato per riabbottonarla ma vuoi che la somma sia  
 molto di più che quella dei momenti piacevoli solo le nostre madri sanno di che colore abbiamo gli occhi  
 anche se sommando tutti i colori  
 si finisce comunque al nero  
 dici che cambiare qualcosa per migliorarlo  
 equivale a metterlo in discussione  
 e lì è dove sta in agguato la macchia—un qualcosa la cui influenza o conseguenza viene percepita come contaminante—o indesiderata  
 ma se vuoi puoi sempre raccontartela diversamente  
 hai bisogno di vedere il merito in una distesa  
 c'è tanto di quel scivolare in una giornata  
 di cui mi importa così poco i momenti  
 riportano a qualcosa  
 ma è più un sentire che un ricordare  
 se decidi di non proseguire  
 sappi che il mondo sarà qui  
 ma io ti capisco non hai tempo per il vento che si alza  
 solo per un cancello dai fremiti desolati  
 sei un cinguettio profetico  
 che si scioglie come l'aspirina nella tua bottiglia  
 non come il richiamo del vuoto più come  
 il lamento di un pensiero  
 come sapone che fa schiuma nell'acqua troppo inevitabilmente l'aria è sopravvalutata e circostanziale  
 nelle orecchie c'è il suono di qualcosa che si sgretola  
 riecheggia per qualcun altro di specifico colto nell'atto di leccare il piombo  
 in mezzo a giochi allucinanti di chi cerca trova  
 questi sono solo estratti di giornate  
 vengono pronunciati con le labbra protruse  
 i giorni non possono smettere di calpestare le parole  
 da qualche parte tra l'acqua che sciaborda incurante  
 vengono spinti alla coerenza  
 ma la fine del senso è vicina lo sai lo senti non  
 vuoi sentire i pensieri saltare  
 in una grammatica ma diverse isole di sensazioni  
 da non esaminare da non completare  
 basta inseguimenti  
 la doppia svolta del linguaggio non più reale  
 o altrimenti la strada dimentica ogni sua curva  
 il significato  
 di una discesa è che non ha mai abbastanza fili rossi  
 tutte le volte  
 non è fluente in nulla  
 se non nel dimenticare  
 ogni sguardo vuoto ogni istante eterno  
 la domanda invita solo un crimine con la sua risposta non farla  
 il futuro è il residuo del potenziale  
 il bivio si ri-biforca lungo la via  
 parlando felicemente un misfatto che fa comodo a tutti  
 è giunta l'ora di riassemble la vaga brama e  
 smantellarla questa lezione fa largo a una febbre



suddenly life is petrified into decisions  
will it formulate is it only meandering  
will the effort equate to the distance  
all milk is always turning into cream  
there is just so much in the world that wants to hijack your time  
you either look squinty-eyed at the orange garden  
or out into the Tiber with wide eyes  
the motions don't change neither do the tools everything is laid out and alarmingly evident  
on a scale of one to ten the one in which  
secrets can bloom is nine  
the other ones aren't worth mentioning but  
they do envelop strange cravings  
we are all passing time stuck in a phone call or something  
where do you think all the clichés come from  
certainly not from a vault of diluted hours spent talking to one's self  
of all the places  
desire has always been the strangest one  
when euphoria was present it was a tingling sensation unbuttoning with deadly seriousness  
a shirt that you are suddenly too elated to re-button  
but so much more than pleasant moments is what  
you want the sum to eventually be  
only our mothers know the colours of our eyes although if you add up all the colours  
you end up at a black anyway  
you say to change something in order to improve it is to question it  
and that's often where the taint—a thing whose influence or effect is perceived as contaminating or undesirable— looms  
but if you want you can always convince yourself otherwise you need to see the merit in a sprawl  
there is so much sliding towards a day  
that I care so little about the moments  
bring something back  
but it's more felt than remembered  
if you decide to go no further know that the world will be here  
but I see you you have no time for the starting wind only for the gate with desolate flutters  
you are a fey bird-sound  
melting like aspirin in your own bottle  
not like the call of the void more like  
the wail of a thought  
like soap that foams in the water too inevitably  
the air is overrated and circumstantial  
in ear it is just crumbling sounds  
it echoes for a peculiar other  
caught in the action of licking lead  
amidst hallucinating keepers-finders games  
these are only the excerpts of days  
they are spoken with outward lips  
the days cannot stop stepping over the words  
somewhere amongst mindlessly sloshing water  
they are pushed into coherency  
but the end of sense is near you know it  
you feel it you don't  
want to hear thoughts spring  
into grammar but to several islands of sensations  
not to be examined not to be completed  
no more coursing  
the double turn of language no more real  
or else the road forgets its every turn  
the significance  
of a slope is that it's constantly running out of red threads  
again and again  
no fluency in anything  
but forgetting  
every look blank every instant eternal  
the question only beckons a crime  
in its answer don't ask it  
the future is the residue of potential  
the fork re-forks down the road  
happily speaking an all-severing mischief  
it is finally time to reassemble the vague thirst and dismantle it this learning makes place for a fever  
which damages our organs throws dirt on our  
already darkened names

a wish could be  
 an invitation and a subsequent participation to  
 live in outbursts of translucent effort  
 like a greenhouse in winter that's redundant in summer  
 a participation to coast and tinker on all the offers on the colours the gliding colours  
 you dot your i's in anguish  
 life's light is alight but outside reach this mind knows no news  
 only an arpeggio of vowels  
 which refresh at each blink  
 unavailing if one word is going to cut it  
 it's got to be virtual and  
 if looks could kill you'd be majestic feuillage  
 without a particular urge to please  
 which from a thought grew open  
 like an undecoded and mossy hue  
 but I see you you cleave the great outdoors in sections in a way I can digest it  
 your hands look out from  
 a dense window into a dizzying mutation  
 I see you living is just clutter in your brain  
 it constantly adds up  
 methods may seem like they streamline outside  
 but inside you an infinite ensemble  
 or a shrubbery of being  
 supplanting one confusion with another  
 I've been looking for the exact you because  
 only with practice comes  
 romanticism  
 or a portrait of romanticism  
 out of your body into the nether atmosphere  
 you search for words that attempt to define how glad you are  
 you kept the flowers past their bloom  
 and they are prettier now in rotting  
 spray carnations blooming in fast motion  
 mimic how organs are formed in the body  
 from the beginning they are a fight for directions  
 every single one of them pointed somewhere else so futile and so accurate  
 you slowly submerge the impetus until it turns livid  
 your participation is required  
 even necessary  
 it's not you time is what has ignored the corrections  
 it moves in spirals not cycles  
 it presents each day anew with a gavel  
 yearning that lifts in the summer of one city  
 grows again in  
 the spring of another the colours seep into their next hour  
 you must go home only you're not quite sure  
 who you could be  
 maybe a dog's retracting gums  
 projected onto multiple futures  
 autumn comes unfolding like a cormorant  
 I still see you your voice sleepy happy  
 or as nearly happy as people can be  
 that I could need to know I could know you  
 that I could again hear you tell me  
 how nothing will last  
 but the honey from bees

Thanks to:

Luisa Laureati Briganti, Mafalda von Hessen, Pietro Cazzaniga, Elli Crespo,  
 Mario Del Proposto, Polissena Galdo, Domenico Romeo, Francesco Snote.

