



A group exhibition
exploring the relationship
between resource
extraction and sweetness

ISBN 978-81-7525-766-5

Istituto Svizzero

Con lo zucchero in bocca

Istituto Svizzero

Con lo zucchero in bocca

Gianfranco Baruchello
Binta Diaw
Gina Fischli
Pauline Julier
Oz Oderbolz
Sergio Rojas Chaves
Virginie Sistek
Milva Stutz

gugno 1979

sull'idea del DOLCE

Questo insegna all'ascoltatore una lezione preziosa: avere a che fare con dei simboli non presenta rischi, diversamente dall'aver a che fare con la cosa reale. Il rovesciamento di posizioni a danno della



A gingerbread house. The pieces for the house may be cut from rolled out ginger biscuit or ginger pastry mixture.

Cover
Villa Maraini all'inizio del XX secolo /
early 20th century.
Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

Oz Oderbolz, *These Boots Are Made for Walkin'*, 2023
(dettaglio / *detail*).
Ph. Kilian Bannwart. Courtesy l'artista / *the artist*.

Con lo zucchero in bocca

Gianfranco Baruchello
Binta Diaw
Gina Fischli
Pauline Julier
Oz Oderbolz
Sergio Rojas Chaves
Virginie Sistek
Milva Stutz

a cura di / curated by
Lucrezia Calabrò Visconti

Istituto Svizzero
Via Ludovisi 48
Roma

istitutosvizzero.it

La mostra collettiva *Con lo zucchero in bocca* esplora il rapporto tra l'estrazione di risorse e la dolcezza. Il progetto trae ispirazione dalla villa che oggi ospita l'Istituto Svizzero a Roma, un tempo proprietà di Carolina Maraini-Sommaruga ed Emilio Maraini, ticinese pioniere nell'industria dello zucchero da barbabietola. Prendendo lo zucchero e la storia della sua produzione come punto di partenza, la mostra affronta l'immaginario associato allo sfruttamento delle risorse, esponendo il modo in cui nozioni di dolcezza, romanticismo e desiderio spesso contribuiscono ad edulcorare narrazioni di addomesticamento e conquista.

La mostra presenta opere nuove e esistenti di artisti che lavorano con scultura, pittura, installazione e film. Attraverso riferimenti storici, narrazioni autobiografiche o racconti di finzione, le protagoniste di queste opere si confrontano con la costruzione del concetto di natura, svelando le strategie narrative che nascondono lo sfruttamento di animali, risorse, terre e comunità. Le opere in mostra affrontano i motivi narrativi a cui siamo abituate in questo ambito, affrancandosi dallo sguardo ingenuo, escapist e conciliatorio che spesso li caratterizza.

Il titolo della mostra evoca la sensazione dello zucchero in bocca, sottolineando l'incarnazione di grandi narrazioni attraverso storie personali. Spaziando dal microscopico al macroscopico – da qualcosa di piccolo come la polvere di zucchero a qualcosa di vasto come una galassia – le opere in mostra sovvertono le aspettative sul discorso ecologico, offrendo nuove e urgenti forme di narrazione.

The group exhibition *Con lo zucchero in bocca* (With Sugar in One's Mouth) explores the relationship between resource extraction and sweetness. The project is inspired by the villa that now houses the Istituto Svizzero in Rome, formerly owned by Carolina Maraini-Sommaruga and Emilio Maraini, a Ticino pioneer of the beet sugar industry. Taking sugar and the history of its production as a starting point, the exhibition addresses the imagery associated with the exploitation of resources, exposing how notions of sweetness, romance and desire often contribute to softening narratives of domestication and conquest.

The exhibition presents both new and existing works by artists working with sculpture, painting, installation and film. Through historical accounts, autobiography, or fiction, the protagonists of these works grapple with the human-constructed concept of nature, questioning the narrative strategies concealing the exploitation of animals, resources, land, and communities. The works in the exhibition address the narrative motifs and images to which we are accustomed in this field, breaking away from the naive, escapist and conciliatory gaze that often characterises them.

The title of the exhibition evokes the feeling of sugar in one's mouth, emphasising the embodiment of grand narratives through personal stories. Spanning from the microscopical to the macroscopic—from something as small as sugar dust to something as vast as a galaxy—the works on display subvert expectations around ecological discourse, offering new and urgent forms of storytelling.



Con lo zucchero in bocca

Lucrezia Calabrò Visconti

*Pure, white, and deadly:*¹ *breve storia dello zucchero*

La storia dello zucchero si estende lungo un periodo di oltre duemila anni, dalle sue prime apparizioni nel Sud dell'Asia alla sua attuale onnipresenza nei prodotti di consumo su scala globale. Nel tortuoso percorso che lo zucchero ha intrapreso per passare da merce di estremo lusso a una delle sostanze più emblematiche del consumo di massa, ha incrociato – e contribuito a dare forma a – alcuni dei fenomeni più identificativi della storia moderna. Tra gli altri, l'invenzione della schiavitù, la distruzione ambientale su larga scala, e le ombre lunghe che entrambe continuano a proiettare sulla contemporaneità.

Per lunga parte della sua storia, lo zucchero è stato escluso ai più, una sostanza riservata alle classi privilegiate e profondamente connessa alla manifestazione del (loro) potere. In epoca barocca, l'attrazione dei banchetti celebrativi delle corti d'Europa erano proprio i “trionfi di zucchero”, complesse composizioni scultoree che riproducevano animali, scene mitologiche, a volte interi edifici. I trionfi erano realizzati rigorosamente in zucchero, dagli stessi artisti e architetti a cui simili progetti venivano commissionati in scala reale in marmo o in pietra, come Gian Lorenzo Bernini o Jacopo Sansovino.² Richiamando nel loro nome la gloria attribuita nell'antichità classica a chi tornava vittoriosamente dalla battaglia, i trionfi erano l'apoteosi della coincidenza di potere e dolcezza, entrambe esperienze riservate solo ai palati delle persone più ricche.

La democratizzazione del consumo di zucchero iniziò in Europa nel XVII secolo, quando diventò progressivamente più accessibile anche per chi non faceva parte delle élite. Lo slogan *S'ils n'ont plus de pain, qu'ils mangent de la brioche* – attribuito falsamente, ma in modo quantomeno significativo, alla Regina Maria Antonietta nel 1789 – segna uno dei momenti intermedi più iconici di questa transizione. L'esclamazione paradossale della regina si avvicinerà alla realtà verso la metà del XIX secolo, quando lo zucchero entrerà definitivamente nella dieta delle classi più povere, per non lasciarla più fino a oggi.

Le radici profonde della popolarizzazione dello zucchero non vanno ricercate in Europa, ma oltreoceano. Ciò che permise la sua diffusione anche ai gruppi marginalizzati della popolazione fu infatti principalmente la coltivazione intensiva dello zucchero da canna nelle Americhe. Il progetto estrattivistico dello zucchero era parte integrante dell'occupazione coloniale da parte delle nazioni europee, che erano pronte a rinunciare parzialmente al loro accesso privilegiato alla sostanza pur di sfruttarne la potenzialità in termini di profitto.³ Il lavoro nelle piantagioni era compiuto da schiavi africani, nel dislocamento forzato di una popolazione più enorme avvenuto nella storia moderna.

Il nuovo piano di progressiva accessibilità dello zucchero in Europa faceva parte del più ampio progetto capitalista: era un'operazione strumentale allo sviluppo dell'industrializzazione. Nell'intrinseca complicità tra schiavitù e industria, lo zucchero estratto dal lavoro svolto sotto schiavitù nelle Americhe avrebbe nutrito la classe operaia per svolgere il suo lavoro salariato, estraendo il carbone che avrebbe reso possibile la Rivoluzione Industriale. Nelle parole della geografa Kathryn Yusoff,

“lo zucchero era la conversione dell'energia disumana dello schiavo in carburante, poi di nuovo in energia umana, sommata a energia disumana, per produrre l'industrializzazione. Il carbone era il corollario disumano di quei corpi neri deumanizzati.”⁴

I corpi deumanizzati e convertiti in materia prima dello schiavo concorsero alla costruzione dell'Europa moderna quanto il carbone, e quanto l'ideologia che ne promuoveva l'estrazione. Questa collaborazione coatta tra materie vive, inanimate e “inanimatizzate” ha prodotto le fondamenta di ciò che ci è stato trasmesso come modernità. Parafrasando Nana Adusei-Poku, la scuola di Francoforte racconta come l'Illuminismo sia nato nei caffè europei, dove i filosofi pensavano e parlavano insieme mentre sorvegliavano una tazza di caffè o di the. Ma da dove provenivano quel caffè e quel the?⁵ – e, potremmo aggiungere, lo zucchero che li avrebbe resi più dolci da ingoiare?

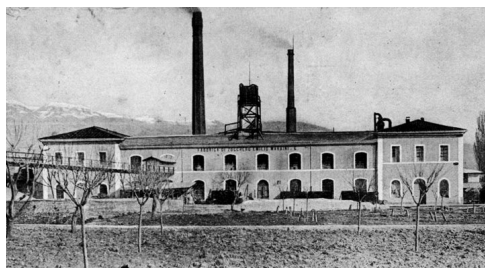


Frans Hogenberg, Trionfo di zucchero per il matrimonio di /
Sugar triumph for the marriage of Johann Wilhelm Duca di /
Duke of Jülich-Cleves-Berg e / and Jakobea di / of Baden, 1677.

Bisognerà aspettare il XIX secolo inoltrato per assistere all'abolizione della tratta degli schiavi e all'inaugurazione di un sistema di produzione dello zucchero che non dipendesse dalle colonie, grazie alla coltivazione della barbabietola da zucchero. La messa a punto dell'estrazione del saccarosio dalla barbabietola, che diversamente dalla canna era coltivabile in zone temperate, avvenne in Francia, stimolata dalle politiche nazionaliste e protezioniste di Napoleone. Si diffuse poi nel resto d'Europa, arrivando a produrre quantità significative di zucchero da barbabietola già entro la fine del secolo.

Zucchero sulle ferite e marmo sulle macerie: Villa Maraini

Le figure dei ticinesi Emilio Maraini e Carolina Maraini-Sommaruga appartengono a questo capitolo della storia dello zucchero, negli sviluppi specifici che ebbe in Italia. A partire dal XIX secolo, sulla scia delle altre nazioni europee, anche in Italia ci furono dei tentativi di produrre la barbabietola da zucchero, che si rivelarono tragicamente inconcludenti. L'attività imprenditoriale di Maraini, che gli fece guadagnare il titolo di fondatore dell'indu-



Zuccherificio reatino Emilio Maraini & Co., fine del XIX secolo /
The Rieti Sugar Factory Emilio Maraini & Co., late 19th century.

stria saccarifera italiana, si installò direttamente sulle macerie di questi esperimenti.

Forte della sua conoscenza tecnologica acquisita nei Paesi Bassi e in Boemia, nel 1887 Maraini riuscì ad avviare la coltivazione della barbabietola nel Lazio, aprendo poi fabbriche in altre regioni e trasformando da quel momento in poi la produzione di zucchero in Italia. Entro l'inizio del Novecento Maraini aveva acquisito il pressoché totale monopolio del settore, coadiuvato dai dazi d'importazione imposti dal Governo e garantiti dalla convenzione internazionale di Bruxelles nel 1902.

Villa Maraini, costruita a Roma tra il 1903 e il 1905, doveva essere una rappresentazione, attraverso l'edilizia e l'architettura, del potere che il suo proprietario aveva assunto nel panorama economico e politico nazionale. Anche lei fu costruita su delle macerie, una sorta di grande discarica che raccoglieva gli scarti del quartiere Ludovisi.⁶ Il cumulo di materiale, che ancora giace sotto la Villa, venne sepolto sotto il progetto di una collina lussureggiante, che ospitava un giardino pensato fino al minimo dettaglio da Maraini.

Il volume della discarica permise all'edificio di raggiungere un'altezza complessiva che, si dice, fa contendere alla villa il titolo di edificio più alto di Roma con la Basilica di San Pietro. Se questo non fosse stato sufficiente a reclamare una posizione di preminenza simbolica sulla città, avrebbero aiutato le tonnellate di sontuosi marmi che ancora decorano la villa, progettata dal fratello Otto Maraini secondo uno stile eclettico che spazia dal neoclassico al barocco.

Dalla morte di Maraini nel 1916 sarà la moglie Carolina Maraini-Sommaruga ad amministrare l'impresa

e il patrimonio immobiliare, fondando le Industrie Femminili Italiane, e contribuendo all'evoluzione della tecnica tessile con l'introduzione del *Punto Ombra*, che aveva studiato e adattato dalle opere d'arte antiche.⁷ Nel 1947, sarà lei a decidere di donare la villa alla Confederazione Elvetica per ospitare l'Istituto Svizzero, facendola transizionare dall'ambito della politica imprenditoriale a quello della cultura e della ricerca, da simbolo del potere di una singola famiglia a agente culturale del *soft power* nazionale.⁸

Con lo zucchero in bocca: la mostra

La breve partecipazione di Maraini nella millenaria saga dello zucchero ha lasciato, come derivato, la villa che ospita l'Istituto: una piccola cristallizzazione architettonica di quel lungo processo. La mostra *Con lo zucchero in bocca* affonda le sue radici in quella storia, utilizzandola come un prisma attraverso cui osservare il rapporto tra l'estrazione delle risorse e la dolcezza.



Villa Maraini all'inizio del XX secolo / early 20th century.
Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

In mostra due registri sono in tensione tra loro: da un lato il registro storico-critico, che parte dalla storia dello zucchero per guardare ad altri esempi di sfruttamento delle risorse, considerando la terra, gli animali, lo spazio, e le persone come oggetti della frenesia estrattivistica; dall'altro lato il registro poetico, che guarda allo zucchero come metafora, strumento di addolcimento simbolico. Questo secondo registro si focalizza sul paradigma retorico della dolcezza, interrogandosi sul linguaggio che, raccontando come innocuo qualcosa che non lo è, ha contribuito a legittimare quelle stesse forme di sfruttamento.

Le due traiettorie non sono divisibili, convivono piuttosto in uno stato ibrido in cui ciò che è simbolico supporta e dà forma a ciò che è reale, e viceversa. I palazzi di zucchero nei trionfi barocchi non avevano una funzione troppo diversa dai palazzi di marmo in cui venivano serviti. Allo stesso modo, le opere in mostra affrontano gli immaginari simbolici che hanno influenzato la nostra percezione dell'esercizio del potere, edulcorandola.

La romanticizzazione della figura del cowboy, raccontata dalla cultura pop come esempio di eroismo e libertà, tralascia e smorza la sua relazione storica l'oppressione delle popolazioni indigene e l'esproprio delle loro terre.⁹ La narrazione delle missioni spaziali su Marte, che prevede la personificazione dei rover che vengono lanciati sul pianeta con nomi come Spirit, Curiosity e Perseverance, è in continuità e non in opposizione con l'approccio imperialista allo sfruttamento dello spazio promulgato dalla NASA. Quelle a cui assistiamo sono strategie di *cutification*, un meccanismo che aiuta "mitigare la brutalità della violenza implicita"¹⁰ attraverso forme di intrattenimento e "incarinimento".

Questo fenomeno è talmente radicato nei meccanismi del nostro sguardo che alle volte sfocia, inavvertitamente, anche nelle contro-narrazioni. Il discorso ecologico è spesso vittima di questo paradosso, che alimenta una visione della natura come spazio della purezza da salvare, o come luogo ameno in cui fuggire. Questa semplificazione consolatoria e escapistica deriva dal “pastorale”, un genere che dall’età classica alla modernità ha contribuito a creare una visione della ruralità estetizzata e irrealistica, determinata dall’idealizzazione del lavoro agricolo da parte delle classi ricche.¹¹

Le opere in mostra si confrontano con questi immaginari, alle volte affrontandoli in modo canzonatorio, alle volte operando una sottile o radicale trasformazione delle estetiche convenzionali, talvolta interrogandosi in una collettività su immagini e significati a cui siamo abituati. In definitiva propongono delle narrazioni che non saremmo immediatamente portati ad associare all'estrazione delle risorse. Torte di matrimonio, scene di cruising nella foresta, cavalle trasformate in pareti e cumuli di pomodori neri abitano le sale della villa, dando voce all'urgenza di trovare delle nuove forme di narrazione in cui riconoscerci.

Le opere entrano in dialogo con la vita passata del luogo, misurandosi sia con la sua originaria funzione domestica sia con il suo ruolo come avamposto simbolico del potere. Spesso costituite da materiali quotidiani e poveri, contrastano con l'architettura opulenta di Villa Maraini: mentre i soggetti delle opere sono spesso elementi plausibili da trovare in una casa, la loro estetica è decisamente anomala rispetto alla ricchezza degli arredi degli spazi. Questo contrasto sottolinea ulteriormente

la forza dell'architettura come manifestazione del potere, aprendo a degli scenari surreali quanto emblematici.

“Avere a che fare coi simboli non presenta rischi, diversamente dalla cosa reale” sostiene la prima pagina del libro sul Dolce di Gianfranco Baruchello riprodotto all'inizio di questo volume. Eppure, subito sotto, riporta la ricetta della casa di pan di zenzero, il dolce ispirato alla strega nella storia di Hänsel e Gretel. La contraddizione è evidente e voluta: se è vero che la casa della strega nascosta nel bosco era, certamente, un'architettura di fantasia, i processi per stregoneria erano drammaticamente reali, specialmente nel periodo in cui la storia emerse per la prima volta, in Germania tra il XIII e il XV secolo. Il fatto che a Natale ancora oggi si mangi la casa della strega dovrebbe intimarci di non sottovalutare affatto la persistente pericolosità dei simboli.

Con lo zucchero in bocca prende in prestito questo incipit e la sua casa di pan di zenzero. Baruchello aveva pensato il libro sul Dolce come uno strumento di riflessione comune sul concetto di dolcezza, una raccolta di materiali che stavano alla base delle conversazioni che poi avrebbe avuto con le persone coinvolte nel progetto *A partire dal dolce*. Riprenderne la prima pagina corrisponde idealmente a continuare quella conversazione, nonché ad omaggiare il luogo in cui oggi quella conversazione avviene, visto che anche Villa Maraini, in fondo, non è altro che una casa fatta di zucchero.

- 1 Il titolo di questo capitolo è tratto dal libro del nutrizionista britannico John Yudkin, *Pure, White and Deadly: The Problem of Sugar*, Davis-Poynter 1972.
Prendo lo spazio di questa prima nota per ringraziare Bernardo Follini, Angela Gigliotti, Renate Lorenz e Edoardo Piermattei per i loro preziosi sguardi su questa ricerca.
- 2 June Di Schino, *Arte dolciaria barocca*, Gangemi Editore, 2016, p. 49.
- 3 Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power*, Penguin Books 1986.
- 4 Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press 2018, p. 25.
- 5 Nana Adusei-Poku, intervento al simposio The Real Estate of Education IV, 4/2/2017 BAK, Utrecht.
- 6 Michael P. Fritz, *La Villa Maraini a Roma*, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS 1998, p. 35.
- 7 Angela Gigliotti, *Uscire dall'ombra: l'agency architettonica di Carolina Maraini Sommaruga*, 2025, p. 10.
- 8 Noëlle-Laetitia Perret, *L'Institut suisse de Rome Entre culture, politique et diplomatie*, Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, Neuchâtel 2014, p. 16.
- 9 Beenash Jafri, *Desire, Settler Colonialism, and the Racialized Cowboy*, American Indian Culture and Research Journal, 2013.
- 10 Noura Tafeche, *The Kawayoku Tales: Aestheticisation of Violence in Military, Gaming, Social Media Cultures and Other Stories*, Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana, 2024.
- 11 Rose Higham-Stainton, *The Politics of the 'Hyper-Pastoral'*, ArtReview, 25/2/2025.



Con lo zucchero in bocca

Lucrezia Calabrò Visconti

*Pure, white, and deadly:*¹ *A Brief History of Sugar*

The history of sugar spans over two millennia, from its first appearances in South Asia to its current ubiquity in consumer products globally. Along the winding path sugar took to transform from an extreme luxury commodity to one of the most emblematic substances of mass consumption, it intersected—and helped shape—some of the most defining phenomena of modern history. Among these are the invention of slavery, large-scale environmental destruction, and the long shadows they continue to cast on the present day.

For much of its history, sugar was inaccessible to most, a substance reserved for the privileged classes and deeply connected to the manifestation of (their) power. During the Baroque period, the attraction of celebratory banquets at the courts of Europe were “*trionfi di zucchero*”, intricate sculptural compositions made entirely of sugar depicting animals, mythological scenes, and sometimes entire buildings. These triumphs were created by the same artists and architects who would be commissioned to create similar works in marble or stone on a full scale, such as Gian Lorenzo Bernini and Jacopo Sansovino.² Their name evoked the glory of those returning victorious from battle in classical antiquity: the *trionfi* were the apotheosis of the coincidence between power and sweetness, two experiences reserved solely for the palates of the wealthiest.

The democratisation of sugar consumption began in Europe in the 17th century, when it gradually became

more accessible to those outside the elites. The slogan *S’ils n’ont plus de pain, qu’ils mangent de la brioche*—falsely attributed, but significantly so, to Queen Marie Antoinette in 1789—marks one of the iconic moments of this transition. The queen’s paradoxical exclamation would come closer to reality by the mid-19th century, when sugar entered the lives of the poorer classes, never to leave them again.

The deep roots of the popularisation of sugar, however, should not be sought in Europe, but overseas. The cultivation of sugarcane in the Americas made it possible to expand its reach to marginalised population groups. The extractivist project of sugar was part and parcel of the colonial occupation by European nations, who were willing to partially forgo their privileged access to this substance in exchange for exploiting its profit potential.³ Labour on the plantations was provided by African slaves, in the largest forced displacement of people in modern history.

The new plan for the progressive accessibility of sugar in Europe was part of the broader capitalist project: this operation was instrumental to the development of industrialisation. In the intrinsic complicity between slavery and industry, the sugar extracted from the work done under slavery in the Americas would feed the working class so that the latter could carry out its wage labour. Such labour consisted in extracting the coal that would make the Industrial Revolution possible. In the words of geographer Kathryn Yusoff, “sugar was the conversion of inhumane slave energy into fuel, then back into human energy, plus inhuman energy, to produce industrialisation. Coal was the inhuman corollary of those dehumanised black bodies.”⁴

The bodies of slaves, dehumanised and converted into raw material, contributed to the construction of modern Europe as much as coal, and as much as the ideology that promoted its extraction. This forced collaboration between living, inanimate, and “inanimated” materials laid the foundations of what has been passed down to us as modernity. Paraphrasing Nana Adusei-Poku, the Frankfurt School tells us how the Enlightenment was born in European cafés, where philosophers would think and talk together while sipping a cup of coffee or tea. But where did that coffee and tea come from?⁵—and, we might add, the sugar that would make them sweeter to swallow?

Ultimately, the abolition of the slave trade and the inauguration of a sugar production system that no longer depended on the colonies occurred in the 19th century, thanks to the cultivation of sugar beet. The extraction of sucrose from sugar beet, which unlike cane could be grown in temperate regions, was perfected in France, spurred by the nationalist and protectionist policies of Napoleon. It then spread to the rest of Europe, which began producing significant quantities of sugar from beets by the end of the century.

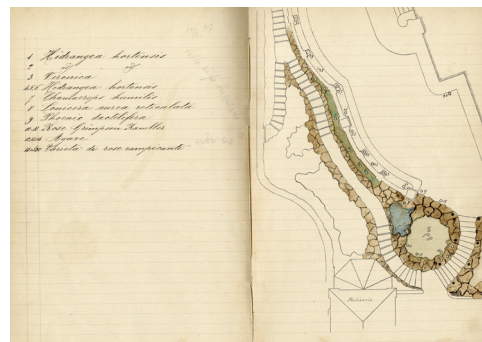
Sugar on Wounds and Marble on Ruins: Villa Maraini

The figures of Ticino-born Emilio Maraini and Carolina Maraini-Sommaruga belong to this chapter in the history of sugar, particularly in the specific development it underwent in Italy. Starting in the 19th century, following the example of other European nations, attempts were made in Italy to cultivate sugar beet, which tragically proved inconclusive. Maraini’s entrepreneurial activity,

which earned him the title of founder of the Italian sugar industry, was built directly on the ruins of these failed experiments.

With the technological knowledge he gained in the Netherlands and Bohemia, Maraini succeeded in 1887 in the cultivation of sugar beet in Lazio, later opening factories in other regions and transforming sugar production in Italy forever. By the early 1900s, Maraini had established an almost complete monopoly on the sector, supported by import duties imposed by the government and guaranteed by the 1902 Brussels International Convention.

Villa Maraini, built in Rome between 1903 and 1905, was intended to represent, through its architecture, the power that its owner had assumed in the national economic and political landscape. It was also built on ruins—a kind of large landfill collecting the waste of the Ludovisi district.⁶ The mound of material, still lying beneath the villa, was buried under the design of a lush hill



Emilio Maraini, *Inventario botanico del giardino di Villa Maraini* / *Botanical inventory of the garden of Villa Maraini*, 1910. Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

that housed a meticulously planned garden designed by Maraini.

The volume of the landfill enabled the building to reach a height that, allegedly, competes with St. Peter's Basilica for the title of the tallest building in Rome. If this was not enough to claim symbolic primacy over the city, it was further assisted by the tons of sumptuous marble still adorning the villa, which was designed by Maraini's brother Otto in an eclectic style spanning from neo-classical to Baroque.

After Maraini's death in 1916, his wife, Carolina Maraini-Sommaruga took over the business and real estate, founding the *Industrie Femminili Italiane* and contributing to the evolution of textile techniques with the introduction of *Punto Ombra*, which she had studied and adapted from ancient art.⁷ Ultimately, in 1947, she decided to donate the villa to the Swiss Confederation to house the *Istituto Svizzero*, thus transitioning it from a symbol of entrepreneurial politics into one of culture and research, shifting from the symbol of power of a single family to the agent of the soft power of an entire nation.⁸

Con lo zucchero in bocca: The Exhibition

Maraini's brief participation in the millennia-long saga of sugar left behind, as a result, the villa that now hosts the *Istituto Svizzero*: a small crystallisation of that long process in architectural form. The exhibition *Con lo zucchero in bocca* is rooted in that history, and uses it as a prism through which to observe the relationship between resource extraction and sweetness.

In the exhibition, two registers are in tension with each other: on the one hand, the historical-critical

register, which starts from the history of sugar to look at other examples of resource exploitation, considering land, animals, space, and people as objects of an extractivist frenzy; on the other, the poetic register, which looks at sugar as a metaphor, a tool for symbolic sweetening. This second register focuses on the rhetorical paradigm of sweetness, questioning the language that, by portraying as harmless something which is not, has contributed to legitimising these very forms of exploitation.

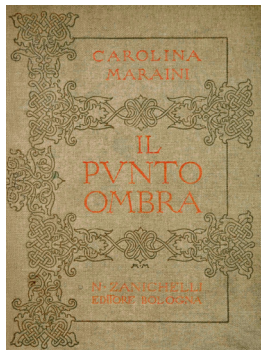
The two trajectories are not separable; they rather coexist in a hybrid state, where what is symbolic supports and shapes what is real, and vice versa. The sugar palaces in the Baroque triumphs served a function not too different from the marble palaces where they were served. Similarly, the works in the exhibition engage with the symbolic imaginaries that have informed our perception of the exercise of power, sweetening it.

The romanticisation of the cowboy figure, told by pop culture as an example of heroism and freedom, glosses over its historical connection to the oppression of indigenous population and the expropriation of their lands.⁹ The narrative of space missions to Mars, which involves the personification of the rovers launched to the planet with names like Spirit, Curiosity, and Perseverance, is in continuity with, not opposition to, the imperialist approach to space exploitation promoted by NASA. What we are witnessing are strategies of *cutification*—a mechanism that helps “mitigate the brutality of implicit violence”¹⁰ through forms of entertainment and “cuteness”.

This phenomenon is so deeply embedded in the mechanisms of our gaze that it sometimes spills over, unwittingly, into counter-narratives. The ecological dis-

course is often a victim of this paradox, which fuels a view of nature as a pure space to save or as a pleasant place to escape to. This consolatory and escapist oversimplification derives from the *pastoral*, a genre that from classical antiquity to modernity has contributed to the creation of an aestheticised and unrealistic vision of rural life, shaped by the idealisation of agricultural labour by the wealthy classes.¹¹

The works in the exhibition confront these imaginaries, sometimes mocking them, sometimes subtly or radically transforming conventional aesthetics, at times engaging in collective reflection on the images and meanings to which we are accustomed. Ultimately, they propose narratives we would not immediately associate with the extraction of resources. Wedding cakes, cruising scenes in the forest, mares transformed into walls, and heaps of black tomatoes inhabit the villa's rooms, shaping the urgency of finding new forms of narration in which we can recognise ourselves.



Carolina Maraini-Sommaruga, *Il Punto Ombra*, 1924.

The works enter into dialogue with the past life of the place, measuring themselves with both its original domestic function and its role as a symbolic outpost of power. Often made of everyday and humble materials, they contrast with the opulent architecture of Villa Maraini: while the subjects of the works are often plausible items to find in a home, their aesthetic is decidedly anomalous vis-à-vis the lavishness of furnishings in the spaces. This contrast further underscores the strength of architecture as a manifestation of power, opening up surreal yet emblematic scenarios.

“Dealing with symbols does not present risks, unlike dealing with the real thing,” states the first page of Gianfranco Baruchello’s book on *Sweet Flavour* reproduced at the beginning of this volume. Yet, right below, it provides the recipe for a gingerbread house, the sweet inspired by the witch’s house in the story of Hansel and Gretel. The contradiction is clear and intentional: while the witch’s house, hidden in the forest, was certainly a fan-



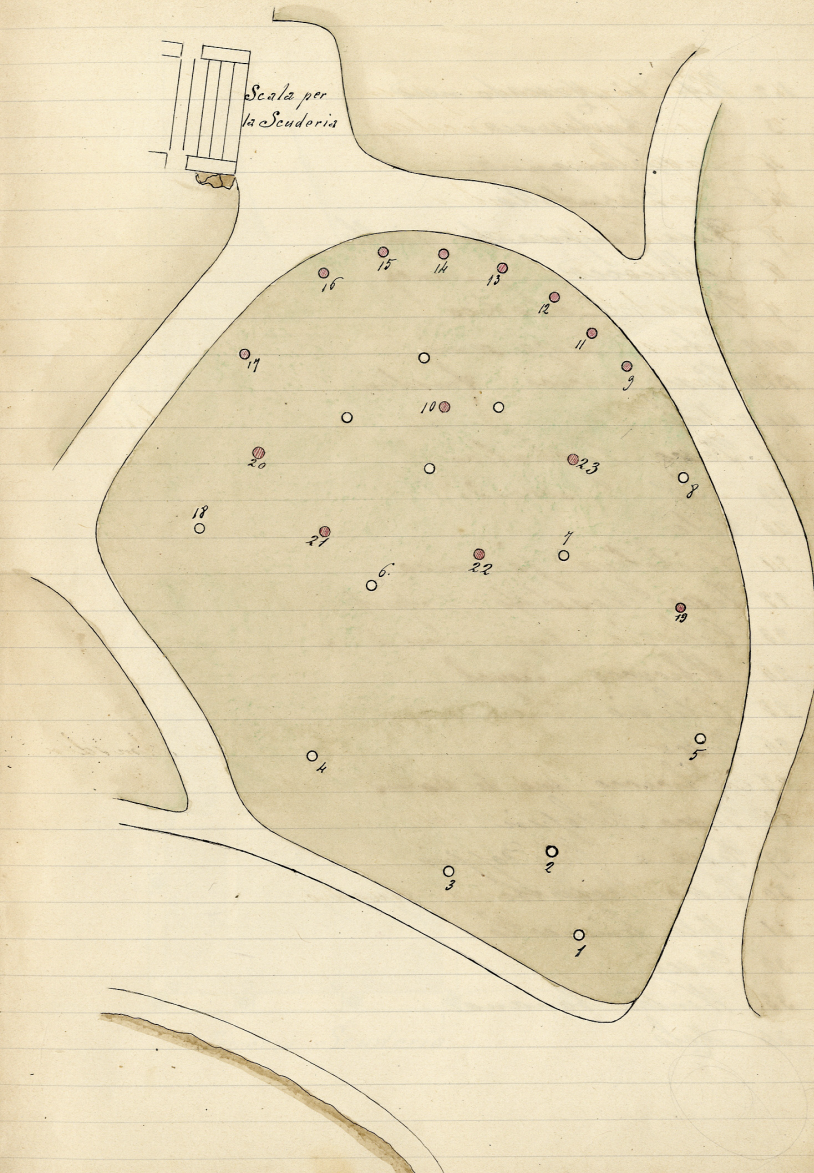
Villa Maraini all'inizio del XX secolo / early 20th century.
Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

tasy architecture, the witch trials were tragically real, especially in the period when the tale first emerged, in Germany, between the 13th and 15th centuries. The fact that we still eat the witch's house at Christmas should remind us not to underestimate the enduring danger of symbols.

Con lo zucchero in bocca borrows this opening and its gingerbread house. Baruchello had conceived the book on Sweet Flavour as a tool for common reflection on the concept of sweetness, a collection of materials that formed the basis for conversations he would later have in the project *A partire dal dolce*. Recalling the first page of the book means, in an ideal sense, continuing those conversations, while paying homage to the place where that conversation now takes place, since Villa Maraini, after all, is nothing but a house made of sugar.

- 1 The title of this chapter is taken from the book by British nutritionist John Yudkin Pure, *White and Deadly: The Problem of Sugar*, Davis-Poynter, 1972.
I would like to take this space to thank Bernardo Follini, Angela Gigliotti, Renate Lorenz, and Edoardo Piermattei for their invaluable insights into this research.
- 2 June Di Schino, *Arte dolciaria barocca*, Gangemi Editore, 2016, p. 49.
- 3 Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power*, Penguin Books 1986.
- 4 Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press 2018, p. 25.
- 5 Nana Adusei-Poku, intervention at the symposium The Real Estate of Education IV, 4/2/2017 BAK, Utrecht.
- 6 Michael P. Fritz, *La Villa Maraini a Roma*, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS 1998, p. 35.
- 7 Angela Gigliotti, *Uscire dall'ombra: l'agency architettonica di Carolina Maraini Sommaruga*, 2025, p. 10.
- 8 Noëlle-Laetitia Perret, *L'Institut suisse de Rome Entre culture, politique et diplomatie*, Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, Neuchâtel 2014, p. 16.
- 9 Beenash Jafri, *Desire, Settler Colonialism, and the Racialized Cowboy*, American Indian Culture and Research Journal, 2013.
- 10 Noura Tafeche, *The Kawayoku Tales: Aestheticisation of Violence in Military, Gaming, Social Media Cultures and Other Stories*, Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana, 2024.
- 11 Rose Higham-Stainton, *The Politics of the 'Hyper-Pastoral'*, ArtReview, 25/2/2025.

- 1 *Rynchospermum jasmynoides*
- 2 *Chamaecrops excelsa*
- 3 *Lagerstroemia Indica*
- 4 *Phoenix Silvestris*
- 5 *Nerium Oleander*
- 6 *Weigelia Anabilis*
- 7 *Phyladelphus coronarius* (fior pezianga o fior angelo)
- 8 *Pinus Pinca*
- 9 *Pero Rayenné d'hiver*
- 10 *Melo japonica* Pero precoce Amuden
- 11 *Melo Imperatore Alessandro*
- 12 " *Ranetta Canada*
- 13 " *if if*
- 14 " *if if*
- 15 *Melo Imperatore Alessandro*
- 16 *Melo Labville rouge d'hiver*
- 17 *Pero Olivier de Perres*
- 18 *Pinus Pinca*
- 19 *Cestrum sanguineum* Pero precoce Amuden
- 20 *Melo Reineette du Canada*
- 21 " *Parmain Adams*
- 22 " *Reineette du Canada*
- 23 " *Imperatore Alessandro*



Opere Works



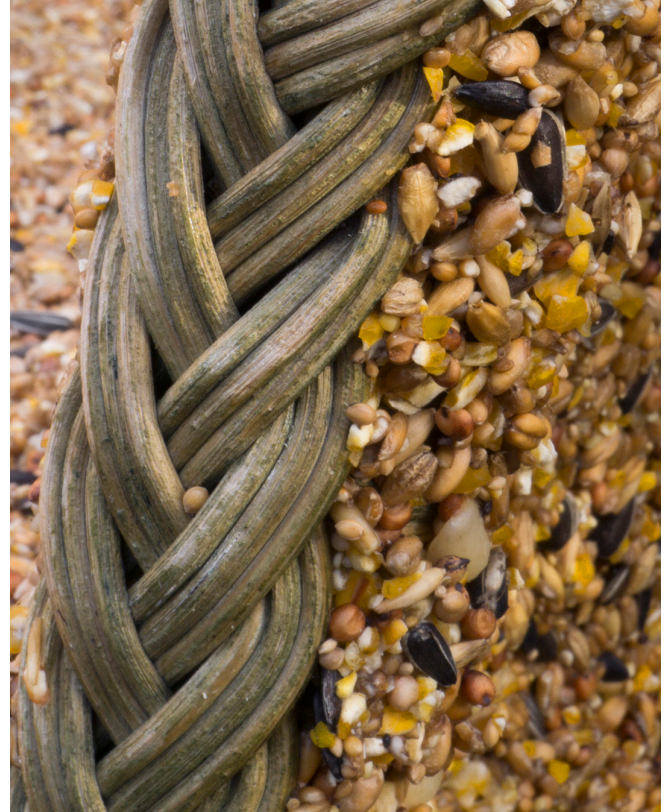
**Sergio Rojas Chaves**

Sulla loggia della villa, i *Tools for birds hospitality* di Sergio Rojas Chaves simulano un arredo in vimini, rifacendosi a una tradizione architettonica tipica della villa padronale. L'ingresso rialzato e protetto da un porticato degli edifici aveva uno scopo di difesa, permettendo il controllo delle terre circostanti, e di riaffermazione del dominio sui propri possedimenti. Le sedie, cappelli e mobili prodotti da Rojas Chaves sono ricoperti di semi per uccelli e lasciati sul portico, con vista sul giardino. Gli oggetti richiamano la pratica di realizzare delle mangiatoie per uccelli durante i mesi invernali.

Questo gesto empatico, che fa sentire le persone gratificate dal loro coinvolgimento attivo nella catena alimentare degli uccelli, parla anche del desiderio di controllo sul nostro ambiente naturale, e dell'azione ingenua quanto distruttiva che abbiamo su di esso. Un tutorial audio palesemente improvvisato e inefficace su come imitare i suoni degli uccelli nel giardino accompagna l'installazione.

On the loggia of the villa, *Tools for Birds Hospitality* by Sergio Rojas Chaves simulates wicker furniture, drawing on an architectural tradition typical of the manor house. The raised entrance of the buildings, protected by a portico, served a defensive purpose—enabling the control of the surrounding lands—while reaffirming dominion over one's possessions. The chairs, hats, and furniture created by Rojas Chaves are covered in birdseed and left on the porch, overlooking the garden. These objects evoke the practice of creating bird feeders in gardens during the winter months.

This empathetic gesture, which makes people feel gratified by their active involvement in the birds' food chain, also speaks to the desire for control over our natural environment and the naive yet destructive impact we have on it. An obviously improvised and ineffective audio tutorial on how to imitate bird sounds in the garden accompanies the installation.



Sergio Rojas Chaves, *Tools for Bird Hospitality*, 2021.
Courtesy l'artista/ the artist.

Gianfranco Baruchello, Agricola Cornelia S.p.A.,
Il raccolto di barbabietole, 1976.
Documentazione fotografica / *Photographic documentation*.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.



Gianfranco Baruchello

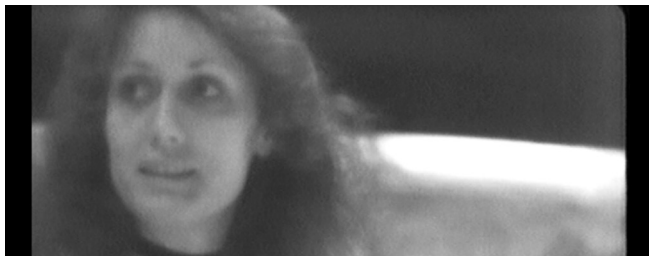
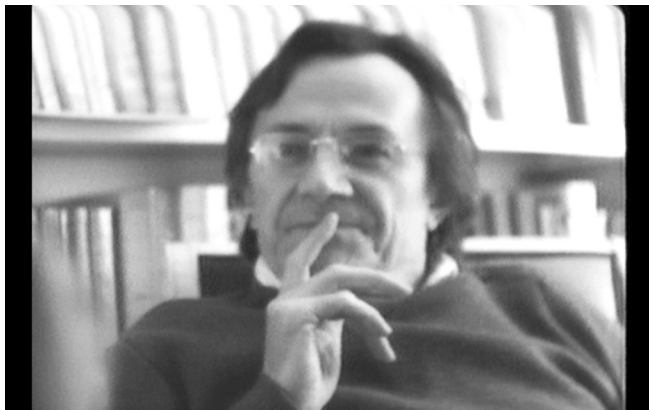
A partire dal dolce è un film di circa 22 ore in cui Baruchello sviluppa un viaggio concettuale che dal concetto di “dolcezza” attraversa tematiche quali il corpo, i sistemi di potere, la morte, lo sfruttamento degli animali, le favole, la guerra. Ad accompagnarlo sono figure chiave della cultura dell'epoca come Pierre Klossowski e Denise Marie Roberte Morin-Sinclair, Jean-François e André Lyotard, Félix Guattari, Noëlle Châtelet, pasticciere come Boris Tissot, lavoratore impiegato nelle fabbriche di caramelle, tutte filmate dalla camera di Alberto Grifi. Svolte solitamente in ambienti domestici, le interviste registrano un flusso di pensiero collettivo, un cadavere squisito che abbraccia interruzioni di animali, bambine e digressioni visive su oggetti filmati da Grifi intanto che le persone intervistate continuano a parlare.

Alcuni estratti del film sono distribuiti nelle sale della mostra: allestite in configurazioni di diversi schermi, le interviste creano un rapporto tra loro e con le altre opere in mostra, proseguendo idealmente la conversazione sul dolce. Alcune pagine del libro che Baruchello usava come punto di partenza per le interviste sono riprodotte in questa pubblicazione, come se potessero attivarsi nuovamente, strumento metodologico per guardare alla mostra.

L'interesse di Baruchello per la dolcezza nacque da una sovrapproduzione di barbabietole da zucchero enormi – a “great big mistake”,¹ nelle sue parole – all'Agricola Cornelia S.p.A.. L'Agricola Cornelia era un esperimento agricolo, artistico e politico che Baruchello avviò sulle colline vicino a Roma. Il progetto, durato otto anni, era nato con l'idea di occupare alcuni appezzamenti di terra applicando una sorta di “gentlemanly squatter's right”,² e di coltivarli. L'operazione avrebbe fondato una nuova forma di Land Art, in risposta all'insofferenza che Baruchello provava verso la vacuità estetica di quel movimento artistico. Il progetto si rivelò essere molto di meno e molto di più, quando capì che la sua “forceful proletarian occupation” non era altro che espressione del suo privilegio borghese e che la distanza tra opera d'arte e realtà si era assottigliata fino a scomparire.

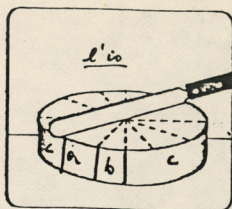
1 Gianfranco Baruchello & Henry Martin, *How to Imagine: A Narrative on Art and Agriculture*, 1983, p. 56.

2 Ibidem, p. 32.



DOUX, DOUCE [du, dui], adj., adv. et n. (Dolz, 1080; lat. *delecti*).

I. Adj. 1° Qui a un goût faible ou sucré (opposé à amer, acide, fort, piquant, salé, etc.). Doux comme le miel. Amandes, oranges, pommes douces. Fiment doux, moutarde douce. Trop doux. V. Douceâtre, douceureux, écumant, fade. 2° Qui a un goût sucré. — L'eau douce des rivières et des lacs: non salée. Fig. Marin d'eau douce. 3° (Opposé à dur, fort, violent). Agréable au toucher par son caractère lisse, souple. — Moelleux, soyeux. Peau douce. V. Fin, satiné, velouté. 4° Qui a un goût sucré. — Lili, matelots très doux. V. Douillet, moelleux, mollet, mou. 5° Par ext. Qui épargne les sensations violentes, désagréables (temps, climat). Une brise douce. Température douce: douce chaleur. Cette année, l'hiver a été doux. V. Clément. 6° Un temps doux. Le vent, faible et chaud, nous venait du Sud. Il enflait l'air. V. Carissant, harmonieux, mélodieux. Doux accents, doux murmures. V. Léger. — Spécialt. Musique douce. — Voix douce. — Phonét. Consonnes douces, dont l'articulation n'exige qu'une faible tension musculaire. — Gram. gr. douces. V. Pâte, tamisé. 7° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 8° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 9° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 10° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 11° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 12° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 13° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 14° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 15° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 16° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 17° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 18° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 19° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 20° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 21° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 22° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 23° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 24° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 25° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 26° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 27° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 28° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 29° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 30° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 31° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 32° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 33° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 34° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 35° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 36° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 37° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 38° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 39° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 40° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 41° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 42° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 43° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 44° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 45° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 46° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 47° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 48° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 49° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 50° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 51° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 52° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 53° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 54° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 55° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 56° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 57° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 58° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 59° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 60° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 61° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 62° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 63° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 64° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 65° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 66° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 67° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 68° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 69° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 70° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 71° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 72° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 73° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 74° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 75° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 76° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 77° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 78° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 79° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 80° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 81° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 82° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 83° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 84° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 85° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 86° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 87° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 88° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 89° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 90° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 91° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 92° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 93° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 94° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 95° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 96° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 97° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 98° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 99° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé. 100° Qui a un goût sucré. — Lumière douce. V. Pâte, tamisé.



Möchten Sie jedes einzelne Tortenstück verzieren, so teilen Sie die Oberfläche der Torte am besten vorher in gleich große Teile. Das geht gut mit einem Spatel, langen Messer oder auch mit einem stramm über die Torte gespannten Stück Küchengarn.

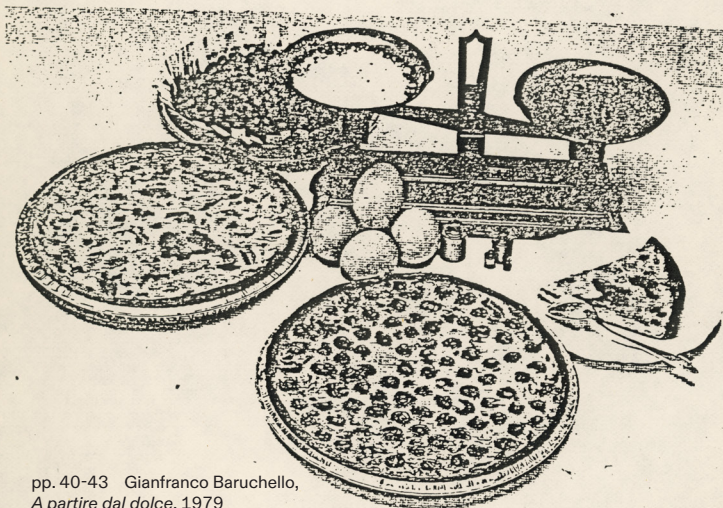
- L'ice per la torta
 - la torta con i torti
 - la torta con i torti
- L'immagine della torta come la torta



L'Altra cosa è il dolce come Torto. La mano che si muove nel vento e giunge alla confina della zona più alta...



... è stato un peu l'enfant gâté du bord, mais... Il m'est indifférent de les quitter » (Loti).
1. GÂTEAU [gato] n. m. (Gâtel, motet, xiv; probabl. frq. «gâté» nouriture n.). 1° Pâtisserie ordinaire servie à base de farine, de beurre et d'œufs, le plus souvent sucrée. V. Baba, harquette, kiche, cake, chausson, chou, clafoutis, éclair, feuilleté, four (petit), friand, kouglof, meringue, mille-feuilles, moles, pithiviers, plum-cake, polonaise, pouding, quatre-quarts, religieuse, saint-honoré, savarin, tarte, vacherin... 2° Servis des gâteaux au dessert. Gâteaux secs: qui se conservent, vendus au poids ou en paquet. V. Biscuits, galette, salade, gaufrette, macaron, madeline, meringue, nonnette, pain, petit-beurre, sablé... 3° Pâtisserie d'usage. Gâteaux de Noël, contenant la fève. V. Galette. 4° Fig. et fam. Avoir part au gâteau. 5° 2e par anal. Masse d'une substance analogue à la pâte et prenant la forme aplatie d'un gâteau. Gâteau de plâtre. Gâteau de grains pressés. V. Tourteau. 6° Spécialt. Gâteau de miel. V. Rayon. 7° Techn. Morceau de cire ou de terre dont les sculpteurs garnissent les creux d'un moule.



pp. 40-43 Gianfranco Baruchello, A partire dal dolce, 1979 (dettagli / details).

Fase 1 del Progetto: Il libro / Phase 1 of the Project: the book. Pagine 45, 46, 21, 48 di 174 da esemplare unico del libro (in fotocopia da maquettatura originale), rilegato in cartone rigido e consegnato all'intervistato prima della realizzazione del film (Fase 2) / Pages 45, 46, 21, 48 of 174 from a single copy of the book (photocopied from original maquettatura), bound in hard cardboard and delivered to the interviewees ahead of the interview (Phase 2), 29 x 21 cm. Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

pp. 39, 44 Still da / from Gianfranco Baruchello, A partire dal dolce, 1979. Fase 2 del Progetto: il film / Phase 2 of the Project: the film. Collaborazione di Alberto Griffi per le riprese / Filming collaboration with Alberto Griffi. In ordine di apparizione / in order of apparition: Boris Tisost, David Cooper, Jean-François Lyotard, Noëlle Châtelet, Lyotard's cat, Gianfranco Baruchello, Denise Marie Roberte Morin-Sinclair, Pierre Klossowski. Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

senza imbuarsi di solo e di imbro - Visti d'uso di P
di imbuarsi il primo (le fette imburrare) con la
parte forate al rosario

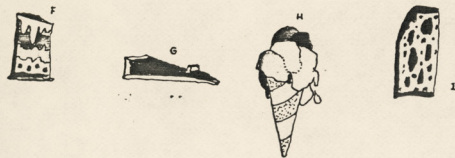
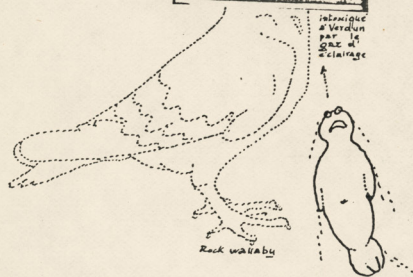


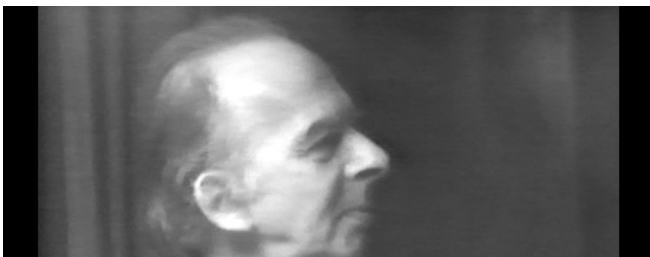
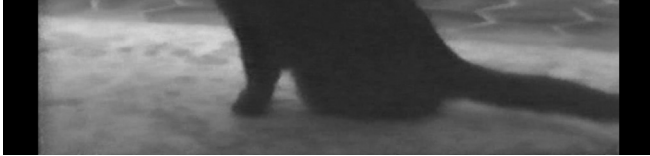
Frustrati nelle loro capacità di trovare una soluzione ai propri problemi nella realtà perché si sono affidati al cibo per la loro salvezza (briciole di pane per seguire il sentiero) ora Hänsel e Gretel danno pieno sfogo alla loro regressione orale. La casa di marzapane rappresenta un'esistenza basata sulle soddisfazioni più primitive. Trascinati dalla loro avidità incontrollata, i bambini non pensano minimamente che così distruggono quanto dovrebbe dar loro rifugio e sicurezza, anche se gli uccelli, mangiando le briciole, avrebbero dovuto insegnargli cosa capitava quando si pappava tutto.

il Segno

nel fto? ogni anni estinto
quando è il vivente più dolce (106) Leop.
ai traci la zuppa e q'è affumicato
dolce e poltronio all'anelante (108)
sono la stringo

dolce e chiale è
la notte e tutto
vinto (non
ave si a fare)





A partire dal dolce (1979) is a film of approximately 22 hours in which Baruchello embarks on a conceptual journey that starts with the concept of “sweetness” and spans themes such as the body, systems of power, death, animal exploitation, fairy tales, and war. Accompanying him are key cultural figures of the time, such as Pierre Klossowski and Denise Marie Roberte Morin-Sinclair, Jean-François and Dolorès Lyotard, Felix Guattari, Noëlle Châtelet, pastry chefs such as Boris Tissot and workers employed in candy factories—all filmed by Alberto Grifi’s camera. Usually set in domestic environments, the interviews capture a flow of collective thought, an exquisite corpse that embraces interruptions from animals, children, and visual digressions on objects filmed by Grifi, while the interviewees continue to speak.

Various parts of the film are displayed in the rooms of the exhibition: arranged in multiple screen configurations, the interviews create relationships between each other and with the other works on display, ideally continuing the conversation on sweetness. Some pages from the book that Baruchello used as a starting point for the interviews are reproduced in this publication, as if they could be reactivated, serving as a methodological tool to view the exhibition.

Baruchello’s interest in sweetness stemmed from an overproduction of enormous sugar beets—a “great big mistake,”¹ in his words—on his farm, Agricola Cornelia S.p.A.. Agricola Cornelia was an agricultural, artistic, and political experiment that Baruchello initiated on the hills near Rome. The project, which lasted eight years, was conceived with the idea of occupying some plots of land, applying a kind of “gentlemanly squatter’s right,”² and transforming them into an agricultural and artistic experiment. The operation was supposed to lay the foundation for a new form of Land Art, responding to Baruchello’s dissatisfaction with the aesthetic emptiness of that artistic movement. The project turned out to be much less and much more, when Baruchello realised that his “forceful proletarian occupation” was an expression of his bourgeois privilege, and that the distance between artwork and reality had narrowed to the point of disappearing.

1 Gianfranco Baruchello & Henry Martin, *How to Imagine: A Narrative on Art and Agriculture*, 1983, p. 56.

2 Ibidem, p. 32.



Virginie Sistek, *Bienpeureuse*, 2021.
Ph. Jimmy Rachez.
Courtesy l'artista / the artist.

Virginie Sistek

Virginie Sistek analizza le forme di domesticazione che regolano i corpi – in questo caso, i corpi animali. *Resurrection Ranch* affronta il tema delle “blood farms”, dove le cavalle sono sottoposte a gravidanza forzate quasi continuative per l'estrazione di ormoni, al fine di produrre un farmaco per trattare i sintomi della menopausa. Il titolo si riferisce alle dinamiche cicliche proprie di questa forma di agricoltura. I corpi delle cavalle sono astratti come il disegno di una bambina che rappresenta un cavallo rettangolare, con le loro zampe distese disposte in modo da guidare il movimento del pubblico. Il loro sacco di iuta è cosparso di piccole forme, una fusione stilizzata di mosche e pillole, che rimandano alla combinazione di estrazione naturale e artificiale a cui la natura è sottoposta.

Bienpeureuse è una versione aggiornata del famoso divano *Pratone* (1970) di Ceretti, Rosso e Derossi. Pratone rappresentava l'ottimismo degli anni Settanta verso il progresso e l'uso innovativo della plastica. Nell'opera di Sistek, Pratone si trasforma in una *Patronne* (femminile di “capo” in francese), una scultura che altera deliberatamente le forme erette del design originale in cuscini realizzati con tessuti riciclati. *Bienpeureuse* afferma nuove forme di potere, che si allontanano sia dall'estetica muscolare sia dai metodi produttivi del passato.

Pâtis Tidiness (A Fable of Emancipation) è una favola che va storta, in cui la moralità umana viene sconfitta dal piacere animale. Il film sovrappone la struttura allegorica tipica delle favole o delle parabole religiose agli strumenti narrativi della fantascienza. Sul pianeta Domis, una piccola comunità di pecore si ribella al regime imposto dal loro pastore, auto-organizzandosi in una democrazia basata sul godimento collettivo del loro strumento di produzione: la masticazione.

Infine, *Women's Land* è un adattamento sonoro delle riflessioni della sociologa Françoise Flamant sull'Oregon Women's Land Trust (OWL), una comunità di donne che, negli anni '70, decisero di unirsi e creare un progetto rurale condiviso con una forma di governo collettivo. Ancora attiva, la comunità lesbica separatista dell'OWL è entrata nella storia come un esperimento duraturo di controcultura anti-patriarcale.

Virginie Sistek, *Resurrection Ranch*, 2024.
Ph. Claude Barrault. Courtesy l'artista / the artist.

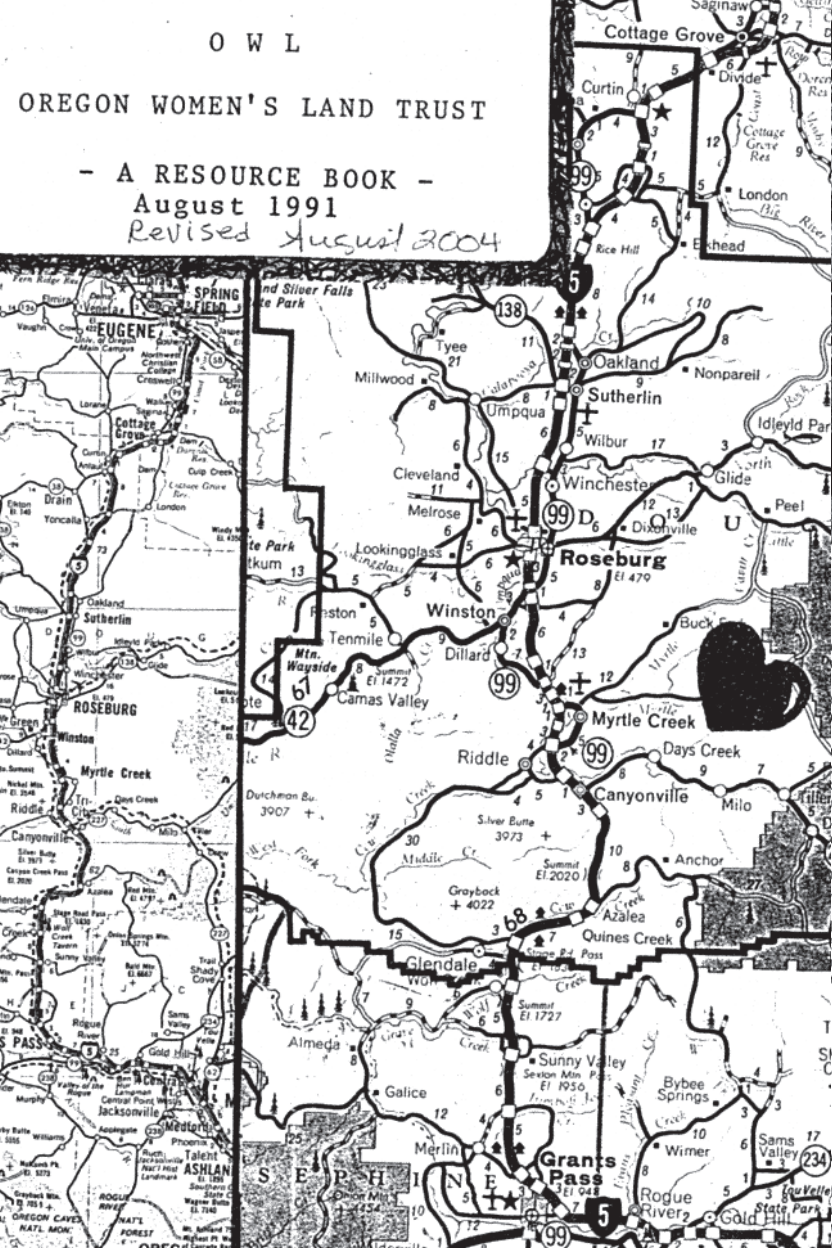


OREGON WOMEN'S LAND TRUST

- A RESOURCE BOOK -

August 1991

Revised August 2004



History of the Oregon Women's Land Trust

The southern Oregon Women's Land Trust was formed at Cabbage Lane, Root Works, and two other places in Wolf. There was a need for understanding with each other about money, class. A meeting was held at June 1975. Each woman talked background and attitudes about money, her money and what she spent it on, exchanges and barbers made. Discussions on open land and land woman committed ten percent of the beginning of the land trust. Marylois and Guthrie were to be money to do research. Out of came a commitment from women to for women other than just those ord to buy it.

An Spirit festival in July 1975, workshop on land trusts. A formal land trust meeting was in October 1975. Reports were research that had been done. Technicalities were discussed, the Incorporation voted on. Women tensions concerning non-lesbians small groups and workshops women their visions and ideas, the by-to raise money. There was \$4,000 named pledges from the women at

The third meeting of the Land Trust was held at Who Farm in Estacada in May, 1976. By this time there was a lot of energy going toward getting a piece of land. A lot of women from southern Oregon had seen some in Days Creek. They came with excitement information about buying this piece of land. Different women had done legal research, talked with the realtor and taken photos and slides of this 147 acre piece with a house on it. A small amount of earnest money had been given to the realtor so the land could be held until this meeting. A decision had to be made.

There was a lot of excitement about the Days Creek land. Reports and research had been done, and there was much discussion the pros and cons. We went around the city many times, each woman saying her feeling about the land, the needs of the Land Trust and if this piece would meet these needs. We went around the circle again to see who wanted the land and who didn't. The majority of women wanted it. We went around again the women who felt strongly against it and those women said they didn't feel strongly enough to stop the group decision. The decision to buy the land was made on three conditions. 1) that the land trust would come up with specific ways to reach out to third world and working class women, 2) that efforts would be made to acquire the next piece of land near a city and that effort would be made to look for a large piece of land for the matriarchal village idea.

A meeting of the Oregon Women's Land Trust was held in Grays Creek in March. Women volunteered to look for land and principles of unity.

Virginie Sistek looks at the forms of domestication that regulate bodies—in this case, animal bodies. *Resurrection Ranch* addresses “blood farms,” where mares are subjected to nearly continuous forced pregnancies for the extraction of hormones, in order to produce a medicine treating the symptoms of menopause. The title refers to the cyclical dynamics inherent to this form of farming. The bodies of the mares are abstracted as a child’s drawing of a rectangular horse, their sprawling legs arranged in a way that guides the movement of walkers. Their stretched hessian sack is scattered with small shapes, a stylised fusion of flies and medical pills, referencing the combination of natural and artificial extraction to which nature is subjected.

Bienpeureuse is an updated version of the famous *Pratone* sofa (1970) by Ceretti, Rosso, and Derossi. Pratone represented the 1970s optimism towards progress and the innovative use of plastic. In Sistek’s work, Pratone transforms into a *Patronne* (feminine boss in French), a sculpture that deliberately alters the straight forms of the original design into soft cushions made from recycled fabric. *Bienpeureuse* asserts new forms of power, that step away from both the muscular aesthetics and the production methods of the past.

Pâtis Tidiness (A Fable of Emancipation) is a fable gone wrong, in which human morality is defeated by animal pleasure. The film overlays the allegorical structure typical of fables or religious parables with the narrative tools of science fiction. On the planet Domis, a small community of sheep rebels against the regime imposed by their shepherd, self-organising a democracy based on the collective enjoyment of their production tool: chewing.

Finally, *Women’s Land* is a sound adaptation of sociologist Françoise Flamant’s reflection about the Oregon Women’s Land Trust (OWL), a community of women who, in the 1970s, decided to unite and create a shared rural project with a collective form of governance. Still active, the separatist lesbian community of OWL has gone down in history as a long-lasting experiment in anti-patriarchal counterculture.



Stills da/ from Virginie Sistek, *Pâtis Tidiness*
 (*A Fable of Emancipation*), 2023.

Gina Fischli

Le torte di Gina Fischli sembrano i classici dolci fatti in casa che puntellano momenti di festa collettiva. Realizzate in una miscela di gesso che a volte include anche zucchero e cemento, le torte sono poco eleganti, maldestre, drammaticamente buffe. A uno sguardo più attento scopriamo che rappresentano architetture autorevoli: dai castelli neogotici tedeschi a edifici iconici come l'Empire State Building, le torte sembrano rifarsi alla tradizione culinaria che vede la riproduzione dei simboli del potere sotto forma di dessert come la massima espressione celebrativa di quel potere.

Nel caso di Fischli, tuttavia, gli edifici sono distorti fino a risultare quasi irriconoscibili. Il *Cherkin* (cetriolino), che ospita le assicurazioni Swiss Re a Londra, e la *Elbphilharmonie*, sala da concerti ad Amburgo, sono sbiancati e infantilizzati, resi ancora più instabili dai loro plinti zoomorfi. Addomesticate in sghebbe merci di consumo, le architetture riabitano la tradizione dolciaria evocando la possibilità di organizzare un banchetto cannibale con chi le abita.

Gina Fischli's cakes resemble the classic homemade desserts that punctuate moments of collective celebration. Made from a mixture of plaster, sometimes including sugar and cement, the cakes are unrefined, clumsy, and dramatically humorous. Upon closer inspection, we discover that they represent authoritative architectures: from German neo-Gothic castles to iconic buildings such as the Empire State Building, the cakes seem to draw on the culinary tradition that sees the reproduction of symbols of power in the form of desserts as the highest celebratory expression of that power.

In Fischli's case, however, the buildings are distorted to the point of becoming almost unrecognisable. The *Cherkin*, which houses the Swiss Re insurance offices in London, and the *Elbphilharmonie*, a concert hall in Hamburg, are whitened and infantilised, made even more unstable by their zoomorphic pedestals. Domesticated into crooked consumer goods, the architectures reinhabit the confectionery tradition, evoking the possibility of organising a cannibalistic banquet with those who inhabit them.

Gina Fischli, work in progress di / of
Elbphilharmonie e / and Gherkin, 2025.
Ph. e / and courtesy l'artista / the artist.



Gina Fischli, *Holy Matrimony*, 2024.
Courtesy l'artista / the artist
e/and Karma International, Zürich.



Gina Fischli, *Next Day Delivery*, 2024.
Ph. e/and courtesy l'artista / the artist.



Binta Diaw, *Nero Sangue*, 2020.
Ph. Amedeo Benestante. Courtesy l'artista / the artist.

Binta Diaw

In una stanza della villa si erge una pila di pomodori neri. Si tratta dell'installazione *Nero Sangue* di Binta Diaw, che espone la logica dello sfruttamento del corpo nero nel lavoro nei campi di pomodori, ricollegando le forme neocoloniali di estrattivismo con quelle del passato. L'opera denuncia le pratiche della schiavitù moderna, utilizzando un frutto simbolo nazionale dell'italianità, mentre richiama lo *ius sanguinis*, il diritto di sangue, e la lotta per ottenere la cittadinanza in una terra straniera. Nelle parole di Angelica Pesarini: "Il sangue è, oggi, l'elemento esclusivo, quello che impedisce a migliaia di persone nate/arrivate e cresciute in Italia di essere cittadine di questo paese. E il sangue è anche il sangue versato dal Corpo Nero, piegato nei campi a raccogliere pomodori, corpi che muiono per mancanza di acqua potabile, per mancanza di assistenza sanitaria, bruciati negli incendi causati da situazioni pericolose in alloggi fatiscenti, o per condizioni di lavoro illegali." L'unica opera in mostra che tratta direttamente il tema dell'agricoltura, *Nero Sangue* è un anti-monumento a tutte le vite vittime di forme di estrattivismo vecchie e nuove.

In one room of the villa stands a majestic pile of black tomatoes. This is the installation *Nero Sangue* by Binta Diaw, which exposes the logic of the exploitation of black bodies in tomato field labour, linking neocolonial forms of extractivism with those of the past. The work denounces the practices of modern slavery, using a fruit that is a national symbol of Italian identity, while also evoking *ius sanguinis* (the right of blood) and the struggle to obtain citizenship in a foreign land. In the words of Angelica Pesarini: "Blood is, today, the exclusive element, the one that prevents thousands of people born/arrived and raised in Italy from being citizens of this country. And blood is also the blood shed by the Black Body, bent in the fields picking tomatoes, bodies that die for lack of drinking water, for lack of healthcare, burned in fires caused by dangerous situations in dilapidated housing, or for illegal working conditions." The only work in the exhibition to directly address the theme of agriculture, *Nero Sangue* re-signifies the tomato, transforming it into an anti-monumental monument in memory of all the lives lost to old and new forms of extractivism.

Oz Oderbolz, *These Boots Are Made for Walkin'*, 2023.
Ph. Kilian Bannwart. Courtesy l'artista / the artist.



Oz Oderbolz

Juicy, *Dick Hammer*, e *Hell Rider* sono tre sculture di Oz Oderbolz che hanno come protagoniste delle selle. Queste sono legate in tensione a delle strutture di metallo con i lacci che solitamente le fissano al corpo dell'animale, giocando con un immaginario di sottomissione che dall'ambito dell'allevamento sfocia in quello nell'erotismo.

Oderbolz fa riferimento all'iconica figura del cowboy, specialmente nella narrazione che è stata fornita dal "Marlboro man". Il cowboy è stato tramandato per generazioni come un archetipo maschile positivo, dotato di forza e riservatezza, contribuendo a normalizzare la cultura dell'appropriazione della terra e della conquista dell'alterità come un attributo accettabile e desiderabile. Le sculture di Oderbolz rifunzionalizzano lo strumento della sella e sovvertono le costruzioni convenzionali della mascolinità e del possesso. In *Juicy*, il sedile di pelle nera è decorato con pietre Swarovski, richiamando l'iconica tuta in velluto che venne popolarizzata negli anni 2000 da Paris Hilton. *Dick Hammer* vede la sella modificata dal filtro "Crying-face", che trasforma il volto di chi lo usa – in questo caso, l'eroica figura del cowboy – in una figura che piange in modo drammaticamente esagerato, mentre performa un rimming sulla persona a cavallo. *Hell Rider* fa riferimento al nome di un anal plug, fuso in metallo e integrato sulla sella al posto del tipico manico occidentale, ribaltando la gerarchia tra soggetto attivo e passivo, dominante e dominato.

These Boots Are Made for Walkin' trasformano i classici stivali di gomma utilizzati da chi lavora la terra in una feticistica scarpa col tacco, grazie all'inserimento di uno sperone che funge da supporto.



Oz Oderbolz, *Hell Rider*, 2023.
Ph. Kilian Bannwart. Courtesy l'artista / the artist.

Oz Oderbolz, *Juicy*, 2023.
Ph. Kilian Bannwart. Courtesy l'artista / the artist.





Juicy, *Dick Hammer*, and *Hell Rider* are three sculptures by Oz Oderbolz featuring saddles. These are tensioned to metal structures with the straps that would typically fasten them to the animal's body, playing with an imagery of submission that moves from the realm of livestock farming to that of eroticism.

Oderbolz references the iconic figure of the cowboy, especially in the narrative provided by the “Marlboro Man”. The cowboy has been passed down through generations as a positive male archetype, endowed with strength and self-restraint. This contributed to the normalisation of the culture of land appropriation and the conquest of the “other” as an acceptable and desirable attribute. Oderbolz’ sculptures re-function the saddle and subvert conventional constructions of masculinity and ownership. In *Juicy*, the black leather seat is decorated with Swarovski crystals, referencing the iconic velvet tracksuit popularised in the 2000s by Paris Hilton. In *Dick Hammer* the saddle is modified by the “Cryingface” filter, which transforms the face of the wearer—in this case, the heroic figure of the cowboy—into a figure that cries in a dramatically exaggerated way, while supposedly performing a rimming to the person riding the horse. *Hell Rider* references the name of an anal plug, cast in metal and integrated into the saddle in place of the typical western handle, overturning the hierarchy between active and passive, dominant and dominated.

These Boots Are Made for Walkin’ transforms the classic rubber boots worn by those who work the land into a fetishist high-heeled shoe, thanks to the insertion of a spur that serves as support.

**Milva Stutz**

Le protagoniste dei disegni di Milva Stutz si rifiutano di soddisfare le aspettative che abbiamo sulla rappresentazione dei corpi. Stutz descrive soggetti disallineati dalle convenzioni culturali e di genere, manipolando sia le iconografie tradizionali della storia dell'arte sia modelli estetici tratti dalla contemporaneità. Nel caso di "Good boys", una serie iniziata nel 2018 che si è evoluta fino ad oggi, diverse figure giacciono in un contesto bucolico, come in attesa di qualcosa. Allestiti come un fondale lungo tutte le pareti della sala, i disegni proseguono idealmente il paesaggio naturale del giardino di Villa Maraini che si vede dalle ampie finestre. L'immaginario dell'otium antico o l'iconografia del nudo femminile nella natura – che solitamente prende forma nel topos delle bagnanti, delle ninfe o delle muse – sembra trasformarsi nell'antefatto di una scena di cruising. Il titolo "Good boys" gioca con un'espressione legata alla sottomissione: "good boy" è un appellativo affettuoso e paternalista legato alla sfera infantile, animale o erotica. È di solito indice di una mascolinità sviscerata e sottomessa. I soggetti di Stutz non mostrano quasi mai attributi di genere, ma abitano la *good-boy-ness* come una categoria temporanea di cui appropriarsi.

The protagonists of Milva Stutz's drawings refuse to meet the expectations we have regarding the representation of bodies. Stutz depicts subjects that are misaligned with cultural and gender conventions. To do so, she manipulates both traditional iconographies from art history and aesthetic models from contemporary times. In the case of *Good Boys*—a series initiated in 2018 which evolved till today—various figures lie in a bucolic setting, seemingly waiting for something. Installed as a backdrop along all the walls of the room, the drawings ideally extend the natural landscape of Villa Maraini's garden as visible through its large windows. The imagery of ancient *otium* or the iconography of the female nude in nature—which typically takes shape in the topos of bathers, nymphs, or muses—seems to transform into the prelude to a cruising scene. The title *Good Boys* plays with an expression linked to submission: “good boy” is an affectionate, patronising term tied to the infantile, animal, or erotic spheres. It is usually indicative of an emasculated or submissive masculinity. The subjects in Stutz's works almost never display gender attributes, instead inhabiting *good-boy-ness* as a temporary category up for appropriation.





Milva Stutz, *Have I Been Here Before?*, 2025.
Ph. e/and courtesy l'artista / the artist.

Pauline Julier

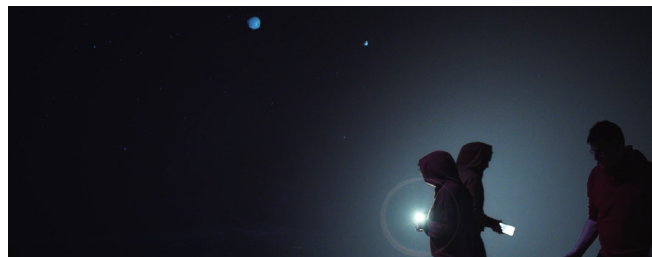
Nell'installazione video *A Million-Year Picnic* di Pauline Julier, un paesaggio simile a Marte è il set dove si incontrano tre scienziati: Violaine Sautter, geologa planetaria e membro delle missioni Curiosity e Perseverance della NASA; la cosmologa Camille Bonvin; e Didier Queloz, astronomo premiato con il Premio Nobel per la sua scoperta degli esopianeti – pianeti al di fuori del nostro sistema solare. Una situazione quotidiana come un picnic diventa il contesto per una riflessione sull'esplorazione dell'universo come un esempio definitivo di impresa neocoloniale. Il titolo si riferisce al racconto omonimo di Ray Bradbury del 1946, che fa parte delle sue *Martian Chronicles*, in cui una famiglia si stabilisce su Marte per fuggire dalla distruzione della Terra, per poi rendersi conto che non è altro che un riflesso di quello che ha lasciato. Il video è il risultato di una collaborazione con il dramaturg Eric Vautrin.

My battery is low and it's getting dark immagina la sepoltura di un rover su Marte. Il titolo è tratto dall'ultima frase inviata da Opportunity prima di spegnersi, riportata sui social network della NASA. Il lavoro estremizza il processo di antropomorfizzazione dei rover che vengono lanciati sul pianeta. Comunicati come dei personaggi, alla stregua dei protagonisti di un cartone animato, i rover hanno nomi come Sojourner, Spirit, Curiosity o Perseverance, che incarnano i valori aziendali di quel momento, e contribuiscono all'investimento emotivo delle persone nell'impresa spaziale. L'opera, realizzata con il punto digitale Aubusson, riproduce una tecnica di tessitura tradizionale utilizzando nuove tecnologie (ogni punto di tessitura corrisponde a un pixel).

Pauline Julier, *My battery is low and it's getting dark*,
2024 (dettaglio / detail).
Courtesy l'artista / the artist e / and Aargauer Kunsthhaus.

In the video installation *A Million-Year Picnic* by Pauline Julier, a Mars-like landscape serves as the set where three scientists meet: Violaine Sautter, a planetary geologist and a member of NASA's Curiosity and Perseverance missions; cosmologist Camille Bonvin; and Didier Queloz, an astronomer awarded the Nobel Prize for his discovery of exoplanets—planets outside our solar system. A seemingly everyday situation, such as a picnic, becomes the context for a reflection on the exploration of the universe as a definitive example of neocolonial enterprise. The title refers to Ray Bradbury's 1946 short story of the same name, which is part of his *Martian Chronicles*, in which a family settles on Mars to escape the destruction of Earth, only to realise that it is merely a reflection of what they left behind. The video is the result of a collaboration with dramaturg Eric Vautrin.

My Battery is Low and It's Getting Dark imagines the burial of a rover on Mars. The title is taken from the final message sent by Opportunity before being shut down, which was posted on NASA's social media. The work takes to the extreme the process of anthropomorphising the rovers launched to the planet. Communicated as characters, akin to cartoon protagonists, the rovers have names like Sojourner, Spirit, Curiosity, and Perseverance, which embody the corporate values of the time and contribute to the emotional investment of people in the space endeavour. The piece, created with the digital Aubusson stitch, replicates a traditional weaving technique using new technologies (each stitch corresponds to a pixel).





Pauline Julier / Eric Vautrin, *A Million-Year Picnic – Conversations sur Mars*, 2024, Théâtre Vidy-Lausanne.
Ph. Loan Nguyen. Courtesy l'artista / the artist.

<i>Nerium Oleander</i>	46	<i>Weigelia amabilis</i>
<i>Rosa rampicante</i>	47	<i>Mandevilla suaveolens</i>
<i>Wistaria Chinensis</i>	48, 50	<i>Hedera</i>
<i>Nerium Oleander</i>	46	<i>Weigelia amabilis</i>
<i>Rosa rampicante</i>	49, 50, 51	<i>Mandevilla</i>
<i>Wistaria Chinensis</i>	53, 55	<i>Hedera</i>
<i>Vite</i>	54, 56	<i>Mandevilla suaveolens</i>
<i>Nerium Oleander</i>	57	<i>Asara</i>
<i>Rosa rampicante</i>	58	<i>Bougainvillea glabra</i>
<i>Nerium Oleander</i>	59	<i>Cupressus</i>
<i>Vite</i>	60	<i>Elagnus ferruginea</i>
<i>Cupressus</i>	61, 66	<i>Rosa rampicante</i>
<i>Wistaria Chinensis</i>	67	<i>Magnolia</i>
<i>Rosa rampicante</i>	68	<i>Phoenix canariensis</i>
<i>Nerium Oleander</i>	69	<i>Acacia balearica</i>
<i>Vite</i>	70, 72	<i>Barberis corallina</i>
<i>Nerium Oleander</i>	71, 73	<i>Deutzia crenata</i>
<i>Rosa rampicante</i>	74	<i>Hibiscus syriacus</i>
<i>Vite</i>	75	<i>Pinus Pinca</i>
<i>Nerium Oleander</i>	76, 77	<i>Deutzia crenata</i>
<i>Rosa</i>	79	<i>dit</i>
<i>Wistaria Chinensis</i>	80, 86	<i>Rosa ad alberetto</i>
<i>Vite</i>	87	<i>Barberis corallina</i>
<i>Rosa</i>	88	<i>Hibiscus syriacus</i>
<i>Vite</i>	89	<i>Cocos australis</i>
<i>Wistaria Chinensis</i>	90, 107	<i>Rosa ad alberetto</i>
<i>Rosa rampicante</i>	108	<i>Cocos australis</i>
<i>Vite</i>		
<i>Rosa rampicante</i>		
<i>Wistaria Chinensis</i>		
<i>Hedera</i>		



Biografie Biographies



Gianfranco Baruchello (1924-2023; ha vissuto e lavorato tra Roma e Parigi) è stato un artista la cui ricerca è definita da un approccio interdisciplinare. La sua prima mostra collettiva significativa è del 1962 a New York (New Realists, Sidney Janis Gallery), seguita dalla prima personale a Roma nel 1963 alla Galleria La Tartaruga. Nel 1968 presenta la società fittizia *Artiflex*. Negli anni Settanta esplora il rapporto tra arte e agricoltura attraverso l'attività Agricola Cornelia S.p.A. e negli anni Novanta si dedica a progetti in esterno: *Il Giardino* e *Il Bosco*. Nel 1998, con Carla Subrizi, istituisce la Fondazione Baruchello. Le sue mostre retrospettive più recenti includono istituzioni come la GNAM, Roma (2011); Deichtorhallen-Sammlung Falckenberg, Amburgo (2014); ZKM, Karlsruhe (2014); Triennale di Milano, Milano (2025); Raven Row, Londra (2017); Villa Arson, Nizza (2018); MART, Rovereto (2018).

Binta Diaw (*1995, Milano; vive e lavora a Milano e Dakar) è un'artista la cui ricerca visiva si concentra sui fenomeni sociali di migrazione, sulle nozioni di appartenenza, sul rapporto tra storia, archivi e corpo femminile nero, fornendo potenti intuizioni sulle esperienze vissute delle individualità nere. Si è laureata all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e all'École d'Art et de Design de Grenoble in Francia. Recentemente ha esposto alla 15a Biennale di Gwangju – Pansori, Gwangju (2024); Manifesta 15, Barcellona (2024); MAXXI Bvlgari Prize 2024, Roma (2024); La Casa Encendida, Madrid (2024); Liverpool Biennale, Liverpool (2023); Reiffers Art Initiatives, Parigi (2023); 13° Incontri di Bamako (2022); Grenoble (2022); 12° Biennale di Berlino (2022); Centrale Fies, Dro (2022); Galerie Cécile Fakhoury, Dakar (2022); Savvy Contemporary, Berlino (2022).

Gina Fischli (*1989, Zurigo; vive e lavora a Zurigo) è un'artista la cui pratica esplora i meccanismi familiari della scultura e dello spazio attraverso processi di produzione alternativi, spesso utilizzando tecniche artigianali e materiali insoliti. Ha conseguito il BFA presso l'Università di Belle Arti di Amburgo e un MFA presso la Royal Academy of Arts di Londra. Le sue mostre personali includono istituzioni come Neuer Essener Kunstverein, Essen; Swiss Institute NY; Forde, Ginevra; Chapter NY; 303 Gallery; Galerie Hussenot; Soft Opening. Tra le mostre collettive figurano Aspen Art Museum, Aspen; Sculpture Garden,

Geneva Biennale, Parc des Eaux-Vives, Ginevra; Fri Art, Friburgo; Kunstverein Harburger Bahnhof, Amburgo; Royal Academy, Londra; Cork Street Banner Projects, Londra; Kim? Contemporary Art Center, Riga; Schaulager, Basilea; Kunstmuseum Solothurn e altri.

Pauline Julier (*1985, Ginevra; vive e lavora a Ginevra) è un'artista e regista. Con un approccio tra la prospettiva scientifica e quella artistica, Julier esplora il rapporto tra ambiente umano e non umano. Ha seguito il programma sperimentale di Arte e Politica a Sciences Po Paris sotto la guida di Bruno Latour, con una precedente formazione in Scienze Politiche e Fotografia. Tra le mostre personali: Centre d'art et du Paysage, France (2025); Aargauer Kunsthaut, Aarau (2024); Centre culturel suisse, Parigi (2017). Tra le mostre collettive: Musée d'Art et d'Histoire, Genève (2023); Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne (2022); ZKM Karlsruhe, Fondazione ICA, Milano (2021); Karlsruhe (2020); 14th Biennial of Media Arts Santiago, Chile (2019). Tra i premi e le borse di studio figurano il Premio svizzero d'arte (2010/2021), la Borsa di studio "Mondes Nouveaux" (2022). Il suo libro *And so on, a single universe*, pubblicato da Scheidegger & Spiess, ha vinto The Most Beautiful Swiss Books (2025).

Oz Oderbolz (*1988, Lucerna; vive e lavora a Zurigo) è un'artista che crea attraverso la performance, installazione, scultura e pratica curatoriale, utilizzando il proprio nome per affermare l'autonomia e l'autodeterminazione. Il lavoro di Oderbolz esplora il potere performativo degli oggetti, ricontestualizzando le tradizioni modellate da strutture patriarcali e nazionaliste. Oz ha studiato Physical Theatre al Comart di Zurigo e ha conseguito un Bachelor of Arts alla ZHdK a Zurigo. Tra le mostre figurano Ausstellungsraum Klingental, Basilea (2024); Basel Social Club, Basilea (2024); Förderausstellung Zentralschweiz, Kunstmuseum Luzern (2023); Last Tango, Zurigo (2023); Wallstreet, Friburgo (2023). Oz Oderbolz ha ricevuto il Werkbeitrag dal Cantone di Zurigo (2024) e il Popkredit dalla Città di Zurigo (2015).

Sergio Rojas Chaves (*1992, Venezuela; vive e lavora tra la Svizzera e il Costa Rica) è un'artista che collabora con partner non umani adottando approcci affettivi alla biologia per sfidare l'antropocentrismo.

smo attraverso il dono e l'affetto. Rojas Chaves ha una formazione in architettura e sviluppo comunitario ed è co-direttore dello spazio artistico REUNION di San José. Tra le mostre figurano Stadt-galerie, Berna; 12th Salon ACME, Messico; Budapest Galéria, Budapest; Macalline Art Center, Pechino; MAI, Riyadh; Kunsthau, Basilea; CAN, Neuchâtel; MAFA Arad, Romania; MADC, San José; MAC, Panama; Fundación Paiz, Guatemala; TEOR/ética, San José; la cápsula, Zurigo.

Virginie Sistek (*1999, Ginevra; vive e lavora a Losanna) è un'artista che si concentra sui fenomeni sociali e sulle dinamiche di potere che ne derivano, con particolare attenzione al tema dell'addomesticamento e del consenso o disaccordo tra individui. Ha conseguito una laurea in Belle Arti presso l'ECAL e un master in Art Nature Gender presso la FHNW di Basilea. Ha vinto il Visarte Vaud Award (2021) per *Bienpeureuse* e l'Helvetia Art Prize durante Plattform24 (2024). Ha esposto, tra l'altro, presso City Salts, Basilea; Provence Magazine Pavilion e Egg Space, Zurigo; Lokal-In, Biel/Bienne; La Placette, Losanna, Abbazia de Bellelay, Saicourt; For Space, Basel Social Club, Auf Dem Wolf e Ausstellungsraum Klingental, Basilea; Hamlet, Zurigo; Kunstmuseum Appenzell, Appenzell; 84 14ST, Brooklyn, NY, USA.

Milva Stutz (*1985, Zurigo; vive e lavora a Zurigo) è un'artista e regista. Attraverso i mezzi del video e del disegno, Stutz esplora le dinamiche delle relazioni interpersonali: imbarazzo, intimità, fisicità ed emozione in un'epoca caratterizzata dalla digitalizzazione e dalla tecnologia. Tra le sue mostre recenti: Kunsthau Langenthal (2024); Kunsthau Zürich (2024); Kunsthalle Zürich (2023); Kunsthalle Lucerna (personale, 2023); Bildraum07, Vienna (personale con Maja Gehrig, 2023); a&o Kunsthalle Leipzig (2023); Centre culturel suisse, Parigi (2022); Last Tango, Zurigo (2022), Museum Haus Konstruktiv, Zurigo (2021). Tra i festival cinematografici: Annecy International Animated Film Festival (2022/2020); PÖFF Black Nights Film Festival, Tallinn (2020); Tricky Women Festival, Vienna (2022/2020).



Gianfranco Baruchello (1924-2023; lived and worked in Rome and Paris) was an Italian artist, whose research is defined by its interdisciplinary approach. His first significant group exhibition was in 1962 in New York (New Realists, Sidney Janis Gallery), followed by his first solo show in Rome in 1963 at Galleria La Tartaruga. In 1968, he presented the fictitious company *Artiflex*. During the 1970s, he explored the relationship between art and agriculture through the activity Agricola Cornelia S.p.A. and in the 1990s he devoted himself to outdoor projects: *Il Giardino* and *Il Bosco*. In 1998, with Carla Subrizi, he set up the Baruchello Foundation. His most recent retrospective exhibitions include institutions such as GNAM, Rome (2011); Deichtorhallen-Sammlung Falckenberg, Hamburg (2014); ZKM, Karlsruhe, (2014); Triennale di Milano, Milano, (2025); Raven Row, London, (2017); Villa Arson, Nice (2018); MART, Rovereto (2018).

Binta Diaw (*1995, Milan; lives and works in Milan and Dakar) is an artist whose visual research focuses on social phenomena of migration, notions of belonging, the relationship between history, archives and the black female body, providing powerful insights into the lived experiences of Black individuals. She graduated at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan and the École d'Art et de Design de Grenoble in France. She has recently exhibited at the 15th Gwangju Biennale – Pansori, Gwangju (2024); Manifesta 15, Barcellona (2024); MAXXI Bvlgari Prize 2024, Rome (2024); La Casa Encendida, Madrid (2024); Liverpool Biennale, Liverpool (2023); Reiffers Art Initiatives, Paris (2023); 13th Bamako Encounters (2022); Grenoble (2022); 12th Berlin Biennale (2022); Centrale Fies, Dro (2022); Galerie Cécile Fakhoury, Dakar (2022); Savvy Contemporary, Berlin (2022).

Gina Fischli (*1989, Zurich; lives and works in Zurich) is an artist whose practice explores the familiar mechanisms of sculpture and space through alternative production processes, often using craft techniques and unusual materials. She obtained her BFA at the University of Fine Arts in Hamburg and her MFA at the Royal Academy of Art in London. Her solo exhibitions include institutions such as at Neuer Essener Kunstverein, Essen; Swiss Institute NY; Forde, Geneva; Chapter NY; 303 Gallery; Galerie Hussenot; Soft Opening. Group exhibitions include Aspen Art Museum, Aspen;

Sculpture Garden, Geneva Biennale, Parc des Eaux-Vives, Geneva; Fri Art, Fribourg; Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg; Royal Academy, London; Cork Street Banner Projects, London; Kim? Contemporary Art Center, Riga; Schaulager, Basel; Kunstmuseum Solothurn and others.

Pauline Julier (*1985, Geneva; lives and works in Geneva) is an artist and director. With an approach that blends scientific and artistic perspectives, Julier explores the relationship between human and non-human environments. She completed the experimental Arts and Politics programme at Sciences Po Paris under the guidance of Bruno Latour, having previously trained in Political Science and Photography. Among her solo exhibitions: Centre d'art et du Paysage, France (2025); Aargauer Kunsthaut, Aarau (2024); Centre culturel suisse, Paris (2017). Group exhibitions include: Musée d'Art et d'Histoire, Geneva (2023); Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne (2022); ZKM Karlsruhe, ICA Foundation, Milan (2021); Karlsruhe (2020); 14th Biennial of Media Arts Santiago, Chile (2019). Her awards and fellowships include the Swiss Art Award (2010/2021) and the "Mondes Nouveaux" Fellowship (2022). Her book *And so on, a single universe*, published by Scheidegger & Spiess, was awarded The Most Beautiful Swiss Books (2025).

Oz Oderbolz (*1988, Lucerne; lives and works in Zurich) is an artist who creates across performance, installation, sculpture, and curatorial practice, using their self-chosen name to assert autonomy and self-determination. Their work explores the performative power of objects, recontextualizing traditions shaped by patriarchal and nationalist structures. Oz studied Physical Theater at Comart in Zurich and obtained a Bachelor of Arts ZHdK in Zurich. Their exhibitions include Ausstellungsraum Klingental, Basel (2024); Basel Social Club, Basel (2024); Förderausstellung Zentralschweiz, Kunstmuseum Luzern (2023); with Robert Estermann, Last Tango, Zurich (2023); Wallstreet, Fribourg (2023). They received the Werkbeitrag from the Canton of Zurich (2024) and the Popkredit from the City of Zurich (2015).

Sergio Rojas Chaves (*1992, Venezuela; lives and works in Switzerland and Costa Rica) is an artist who collaborates with non-human part-

ners adopting affective approaches to biology to challenge anthropocentrism through gift-giving and affection. Rojas Chaves has a background in architecture and community development and is the co-director of the REUNION art space in San José. Their exhibitions include Stadtgalerie, Bern; 12th Salon ACME, México; Budapest Galéria, Budapest; Macalline Art Center, Beijing; MAI, Riyadh; Kunsthau, Basel; CAN, Neuchâtel; MAFA Arad, Romania; MADC, San José; MAC, Panama; Fundación Paiz, Guatemala; TEOR/ética, San José; la cápsula, Zurich; among others.

Virginie Sistek (*1999, Geneva; lives and works in Lausanne) is an artist who focuses on social phenomena and the power dynamics that arise from them, with a particular focus on the theme of domestication as well as consent or disagreement between individuals. She obtained her BA in Fine Arts from ECAL and an MA in Art Nature Gender from the FHNW in Basel. She won the Visarte Vaud Award (2021) for *Bienpeureuse* and the Helvetia Art Prize during Plattform24 (2024). She has exhibited at City Salts, Basel; Provence Magazine Pavilion and Egg Space, Zurich; Lokal-In, Biel/Bienne; La Placette, Lausanne, Abbatale de Bellelay, Saicourt; For Space, Basel Social Club, Auf Dem Wolf, and Ausstellungsraum Klingental, Basel; Hamlet, Zurich; Kunstmuseum Appenzell, Appenzell; 84 14ST, Brooklyn, NY, USA, among others.

Milva Stutz (*1985, Zurich; lives and works in Zurich) is an artist and filmmaker. Stutz explores, through the mediums of video and drawing, the dynamics of interpersonal relationships: awkwardness, intimacy, physicality, and emotion in an era characterized by digitalization and technology. Her recent exhibitions include Kunsthau Langenthal (2024); Kunsthau Zurich (2024); Kunsthalle Zurich (2023); Kunsthalle Lucerne (solo, 2023); Bildraum07, Vienna (solo with Maja Gehrig, 2023); a&o Kunsthalle Leipzig (2023); Centre culturel suisse, Paris (2022); Last Tango, Zurich (2022), Museum Haus Konstruktiv, Zurich (2021). Film festivals include Annecy International Animated Film Festival (2022/2020); PÖFF Black Nights Film Festival, Tallinn (2020); Tricky Women Festival, Vienna (2022/2020).

Gina Fischli, *Can the phantom of life step in the same river twice*, 2025.
Courtesy l'artista / the artist.



Con lo zucchero in bocca

18.04.2025 – 06.07.2025

Gianfranco Baruchello
Binta Diaw
Gina Fischli
Pauline Julier
Oz Oderbolz
Sergio Rojas Chaves
Virginie Sistek
Milva Stutz

Exhibition curated by
Lucrezia Calabrò Visconti

The publication is a project conceived by Istituto Svizzero
and edited by Lucrezia Calabrò Visconti

Design
Kevin Maria Pedron

© 2025 Istituto Svizzero
Images and texts © the authors
and Istituto Svizzero

ISBN 978-88-945321-0-4

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means without the prior permission
of the publisher. Any breach of copyright and intellectual property laws shall
be persecuted in accordance with the law.

Istituto Svizzero is at disposal of eventually interested parties
for any unidentified sources.

With the support of
Ernst Göhner Stiftung
Prometeo Gallery Ida Pisani for the realisation of Binta Diaw's work
Ricola Italia srl

Istituto Svizzero acts as a transdisciplinary platform bringing together artistic and scientific research. From Rome, Milan or Palermo, it facilitates connections between Switzerland and Italy, as well as internationally. Istituto Svizzero offers residencies to emerging artists and researchers who wish to contribute to the future of art, science and innovation. Each year, the Institute presents a public programme aimed at promoting forward-thinking events and projects, experimental practices and excellence in research. Istituto Svizzero seeks to actively participate in the global discourse on arts and society, envisioning new paths and looking beyond the boundaries of disciplines.

Director
Joëlle Comé

Head Curator
Lucrezia Calabrò Visconti

Head of Science, Research, and
Innovation
Ilyas Azouzi

COO/Public Programme
Paolo Caravello

Communication
Teodora Pasquinelli
Flavia Parea

Curatorial and Production Assistant
Cecilia Lanzarini

Head of Technical Department
Orazio Battaglia

Institutional partners
Pro Helvetia Swiss Arts Council
State Secretariat of Education,
Research and Innovation
Federal Office of Construction and
Logistics

Partners
Canton of Ticino
City of Lugano
Università della Svizzera Italiana
EFG

p. 1 Gianfranco Baruchello, *A partire dal dolce*, 1979
(dettaglio / detail).
Pagina 2 di 174 / Page 2 of 174.
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.
[cfr. / see pp. 41-43 per credit completo / for full credit].

p. 6, 17, 31, 83, 87 Villa Maraini all'inizio del XX secolo /
early 20th century.
Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

p. 28-29, 80-81 Emilio Maraini, *Inventario botanico
del giardino di Villa Maraini / Botanical inventory of the garden
of Villa Maraini*, 1910.
Courtesy Archivio dell'Istituto Svizzero, Roma.

Opere in mostra / List of works

Diverse sale / Various locations

Gianfranco Baruchello,
A partire dal dolce, 1979
Collaborazione di Alberto Grifi
per le riprese / *Filming collaboration with Alberto Grifi*
Interviste di / *Interviews by* Gianfranco Baruchello a / *with* Pierre Klossowski, Denise Marie Roberte Morin-Sinclair, Jean-François Lyotard, André Lyotard, Felix Guattari, Noëlle Châtelet, Boris Tissot e altre persone / *and others* (estratto / *excerpt*), 22h ca.
Memorex MRX 716, Sony video tape HD, b/n / b/w, sonoro / *sound*
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma

1

Sergio Rojas Chaves, *Tools for Bird Hospitality*, 2025
Mangime per uccelli, semi, sedie, cappelli, tavolino, appendiabiti / *Bird feed, seeds, chairs, hats, coffee table, coat hanger*, Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Sergio Rojas Chaves,
Neighbourhood Birdfeed, 2025
Mangime per uccelli / *Bird feed*,
Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Sergio Rojas Chaves, *To Whistle For Birds*, 2021
Audio rimescolato da un video tutorial di youtube su come fischiare per attirare gli uccelli / *Remixed audio from youtube tutorial video on how to whistle to attract birds*, 5'16" (loop)

Tutte le opere / *All works* courtesy
l'artista / *the artist*

2 4 8

Virginie Sistek, *Resurrection Ranch*, 2024
Legno, iuta, jeans, gesso, vernice, adesivi transfer, spilla con chiusura a farfalla, modulo chip sonoro MP3 / *Wood, burlap, jeans, plaster, paint, transfer stickers, butterfly clasp brooch, MP3 sound chip module*, Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Virginie Sistek, *Bienpeureuse*, 2021
Tessuto, spugna / *Fabric, foam*, 140 × 160 × 930 cm

Virginie Sistek, *Pâtis Tidiness (A Fable of Emancipation)*, 2023
Casting: Lou Gattlen, Maria Esteves, Wren Cellier, Christian Shulz, Ana Balan, Gamba & Ester Alemayehu Hatle.
Camera & CGI: Paul Fritz.
Shooting assistant:
Gregoire-Cesare Marcel
Video, 15'04"

Virginie Sistek, *Il est plus facile de trouver un compagnon que de s'en débarrasser*, 2022
Tessuto, stringhe, poliuretano / *Fabric, strings, PU*, 1/5, 5 × 40 × 40 cm

Virginie Sistek, *Women's Land*, 2025
Opera audio / *Sound piece*, 25' ca.
Testo di / *Text by* Françoise Flamant.
Commissionato nel contesto di / *Commissioned within* *Les Vies génétiques d'Eden Martin*, a cura di / *curated by* Sylvain Menétrey and Tristan Lavoyer. Versione inglese adattata in collaborazione con / *English version adapted in collaboration with* Ana Balan.

Tutte le opere / *All works* courtesy
l'artista / *the artist*

3

Gina Fischli, *Holy Matrimony*, 2024
Gesso, filo di ferro / *Plaster, wires*, 60 × 60 × 170 cm

Gina Fischli, *Next Day Delivery*, 2024
Posacenere / *Ashtray*, 10 × 10 × 10 cm

Gina Fischli, *Elbphilharmonie*, 2025
Gesso, filo di ferro / *Plaster, wires*, 73 × 65 × 65 cm

Gina Fischli, *Gherkin*, 2025
Gesso, filo di ferro / *Plaster, wires*, 50 × 45 × 45 cm

Gina Fischli, *Can the phantom of life step in the same river twice*, 2025
Bronzo, ferro / *Bronze, iron*, 30 × 43 cm

Tutte le opere / *All works* courtesy
l'artista e / *the artist and* Karma International, Zürich

5

Binta Diaw, *Nero Sangue*, 2020/2025
Pomodori vetrificati, pittura acrilica, inchiostro xerox trasferito su cotone / *Vitrified tomatoes, acrylic paint, transfer of xerox ink on cotton*, Dimensioni variabili / *Variable dimensions*
Courtesy l'artista e / *the artist and* Prometeo Gallery Ida Pisani, Milano

6

Oz Oderbolz, *Juicy*, 2025
Metallo, sella in pelle, strass, pelle / *Metal, leather saddle, rhinestones, leather*, 116 × 115 × 50 cm

Oz Oderbolz, *Dick Hammer*, 2023
Metallo, sella in pelle, resina epossidica, inchiostro acrilico / *Metal, leather saddle, epoxy, acrylic ink*, 116 × 115 × 50 cm

Oz Oderbolz, *Hell Rider*, 2023,
Metallo, sella in pelle, stagno, viti a traliccio / *Metal, leather saddle, tin, truss-head screws*, 116 × 115 × 50 cm

Oz Oderbolz, *These Boots Are Made for Walkin'*, 2023
Stivali da pioggia, metallo, speroni / *Wellington boots, metal, spurs*, Dimensioni variabili / *Variable dimensions*

Tutte le opere / *All works* courtesy
l'artista / *the artist*

6

Milva Stutz, *Good Boys Series*, 2020-2025

Milva Stutz, *Still Here*, 2025
Carboncino su carta / *Charcoal on paper*, 150 × 220 cm

Milva Stutz, *Have I Been Here Before?*, 2025
Carboncino su carta / *Charcoal on paper*, 150 × 220 cm

Milva Stutz, *Clearing*, 2021
Carboncino su carta / *Charcoal on paper*, 200 × 400 cm

Milva Stutz, *Come As U R*, 2025
Carboncino su carta / *Charcoal on paper*, 220 × 150 cm

Tutte le opere / *All works* courtesy
l'artista e / *the artist and* Barbara Seiler Galerie, Zürich

7

Pauline Julier, *A Million-Year Picnic*, 2024-2025
Video 4K, 16:9, colore, stereo / *Video 4K, 16:9, colour, stereo sound*, 45'
Courtesy l'artista / *the artist*

Pauline Julier, *My battery is low and it's getting dark*, 2024
Tappeto / *Tapestry*, 120 × 220 cm
Courtesy l'artista e / *the artist and* Aargauer Kunsthauts

Floorplan

