

Gli ambienti di Luisa Lambri

Elio Grazioli

7 Marzo 2026

Si fa presto a dire astrattismo e minimalismo, ma, in fotografia poi, è difficile comprendere a fondo e orientarsi. Luisa Lambri è artista degli anni 2000, per lei non sono stili ma affermazioni di temi e di sensibilità. Il tema è l'architettura, ma gli edifici non li riconosci neppure, è lo spazio piuttosto, sono il dentro e il fuori, la luce e l'oscurità, il vuoto e il pieno, la smaterializzazione e la sospensione, i loro rapporti. Sembra che non ci sia niente, eppure è ciò che va visto: il passaggio di dimensioni, la trasformazione, la soggettività, l'esperienza. Soprattutto l'esperienza, nel duplice senso che se ti sottrai, se non "entri", se non condividi, allora non capisci, e inoltre in quello che l'immagine è non documentaria, non illustrativa, bensì costruisce essa stessa lo spazio di cui sei invitato a fare esperienza.

Le immagini di Lambri non sono delle rappresentazioni bensì delle installazioni, immagini che interagiscono con lo spazio e ne costruiscono un altro, il suo, quello in cui l'osservatore è invitato, deve entrare. Questa è l'esperienza.

Lambri è un campione di sensibilità, di finezza rare e necessarie, un invito imprescindibile a fare una doppia attenzione, a trovare nuove percezioni e nuove riposte.



Untitled (Strathmore Apartments, #05A), 2002.

EG: Nella scelta di immagini parti dal 2002, che però mi sembra piuttosto avanti rispetto ai tuoi inizi.

LL: Quando mi hai chiesto di scegliere le immagini, mi sono venute in mente delle opere che mi sembravano rappresentative del mio lavoro. Gli inizi sono stati intorno al 1996-97, ma i primi lavori con cui mi identifico davvero sono del 1999. Non ho studiato fotografia o arte, ma Lettere e Filosofia, in particolare Lingue e Letterature Straniere Moderne. Non vengo da studi specifici di fotografia, arte o architettura. Il mio è un lavoro che ho costruito nel tempo da sola. Semplicemente mi piaceva molto viaggiare e vivere in luoghi diversi, e ho sempre avuto una macchina fotografica con me. Ho sempre fotografato. Si trattava di esperimenti che nel 1999 hanno portato a dei veri lavori che considero ancora significativi per me.

Già allora cercavo di trasformare l'architettura e gli spazi in altro. Per esempio, usavo la pellicola per la luce artificiale di giorno, virando così le immagini di azzurro. Era un modo di allontanarle dalla realtà, da una pratica realistica, dalla documentazione, per farle diventare più metafisiche. Guardavo molti libri d'arte, non di architettura o fotografia, per cui quell'azzurro aveva più a che fare con il

lavoro di Ettore Spalletti che altro. Era un modo non di negare ma di trasformare in altro.

Per fare un altro esempio, non mi sono mai identificata con la discussione dell'epoca sui cosiddetti "non luoghi". Pensavo che quella negazione non parlasse del mio lavoro. Il mio desiderio era quello di trasformare, astrarre e rendere altro, e infatti quella è stata la direzione in cui si è sviluppato il mio lavoro.

EG: E chi guardavi intorno a te per arrivare a scattare delle fotografie così particolari?

LL: Guardavo gli artisti che lavoravano con lo spazio e l'ambiente, come Lucio Fontana, Enrico Castellani, Ettore Spalletti, per quanto riguarda l'arte italiana, cioè artisti che hanno un interesse per l'esperienza dello spazio. Per me l'esperienza dello spazio riguardava anche uno sguardo soggettivo. Quello che mi interessava delle case e delle architetture che fotografavo era la mia esperienza di quei luoghi. Non mi interessava fotografarne le cose più significative, importanti o iconiche, anzi, mi interessava smaterializzarle o decostruirle, e renderle mie.

EG: La prima immagine che hai scelto è perfetta da questo punto di vista. In piccolo si vedrà poco quindi descriviamola. Ricordo che c'era tutta una sezione nella mostra al PAC (Padiglione d'arte contemporanea di Milano) del 2021. Era forse in scala uno a uno.

LL: No, non è in scala reale. Si tratta di finestre con avvolgibili e quindi di regolare il rapporto con l'esterno. È una dimensione che permette alle fotografie di interagire con lo spazio e diventare oggetti scultorei e tridimensionali invece che fotografici. Uso la fotografia come installazione scultorea invece che fotografica. È il rapporto della fotografia con lo spazio che diventa il mio lavoro.

EG: Tuttavia sembrano anche puntare su un effetto bidimensionale.

LL: Sì, però l'uso della profondità, della prospettiva, o il modo in cui installo le fotografie nello spazio, sono un tentativo di trasformare la fotografia in un ambiente. È il rapporto della fotografia con lo spazio che crea il mio lavoro, e questo è il campo di interesse molto specifico in cui mi muovo.

EG: Avevo pensato anche alla nozione di filtro. C'è questa idea?

LL: Si tratta di una serie in cui regolavo l'apertura verso l'esterno, aprendo o chiudendo le tende. Rimangono comunque soprattutto delle immagini molto

astratte. È un'architettura di Richard Neutra a Los Angeles, dunque del modernismo in California, con una grande attenzione alla formalità, alla purezza delle linee, quindi del materiale ideale per me per farne delle composizioni geometriche e astratte. Il filtro che tu dici è per me quello dell'esperienza soggettiva. È come se l'architettura riflettesse me o parlasse di me. Quindi è un lavoro sulla soggettività e sull'identificazione.

EG: Identificazione?

LL Scelgo architetture e il lavoro di alcuni artisti con cui mi identifico, che considero estensione di me stessa, con cui instauro un dialogo. Non si tratta di fotografare architettura quanto di usare l'architettura per creare un'immagine e il mio lavoro.



Untitled (Barragan House, #21), 2005.

EG: Nella seconda immagine sono ancora finestre, questa volta aperte verso l'interno e allora la luce entra e acceca addirittura, sembra quasi di non poter vedere di là.

LL: Ho realizzato una lunga serie di quelle quattro ante della casa di Luis Barragan, aperte in maniera diversa, creando dei monocromi bianchi o neri, e composizioni astratte e geometriche. È una casa iconica, ma la finestra perde la sua specificità. Mantiene però la visione di Barragan, che era un architetto molto spirituale, e il suo era uno spazio davvero monastico.

EG: A proposito, le case le scegli tu o sono delle committenze?

LL: È vero, quando si parla di architettura viene in mente la commissione, ma nel mio caso ho quasi sempre scelto io i luoghi che volevo fotografare.



Untitled (Sheats-Goldstein House, #04), 2007.

EG: La terza immagine l'ho scelta io per chiederti in qualche modo qual è il tuo rapporto con la natura all'interno di questa astrazione architettonica.

LL: La natura è una specie di complemento e contrasto, è uno degli elementi per costruire delle composizioni. In quel caso si trattava di una serie di fotografie fatte a Los Angeles, in una casa di John Lautner molto famosa, anche perché vi hanno girato molti film, per esempio *Il grande Lebowski*, quindi molto riconoscibile. Ho fotografato due lucernari, uno in cucina e uno in un bagno. Quello che si vede qui è quello del bagno. Non ho fotografato le parti più riconoscibili della casa, ma due finestre che guardano verso l'alto. Per questo architetto la natura era parte integrante dell'architettura. Quello che si vede nella fotografia sono tre sezioni in cui quella centrale più grande è l'esterno che traspare dal vetro, mentre quelle laterali sono superfici specchianti, cioè l'interno che riflette l'esterno. Ci sono quindi contemporaneamente interno ed esterno presenti nell'immagine, che è frammentata e astratta.

EG: Ho visto in Internet che recentemente, nel 2020, hai fotografato a Pompei della vegetazione dipinta, chiamiamola così. Quindi sei tornata, più di dieci anni dopo, a guardare la natura in questa versione.

LL: In realtà la natura è un tema ricorrente nel mio lavoro, è stata presente in molte serie di fotografie negli anni. Per quanto riguarda Pompei, mi interessa molto la combinazione di natura e architettura, e ambiente. In quel caso dovevo fare una mostra a Napoli nella galleria di Thomas Dane, durante la pandemia. Ho pensato a Pompei come a una città di rovine in cui le immagini però hanno continuato ad esistere. Ho fotografato dei dettagli di disegni rimasti sulle pareti. Spesso avevano a che fare anche con la natura, ed era quello che rimaneva degli ambienti.



Untitled (Centro Galego de Arte Contemporanea, #18), 2008.

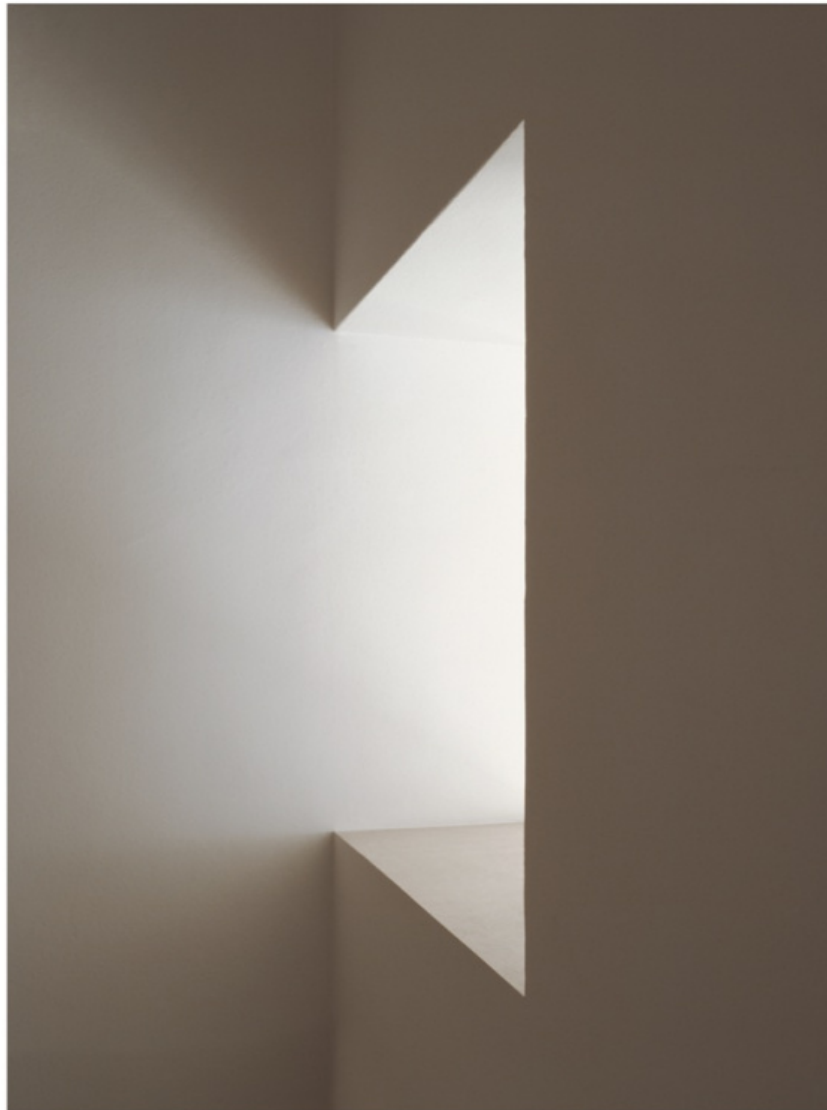
EG: Nella quarta mi pare che ci sia un angolo. Faccio fatica a definirlo esattamente. È un angolo ma con un soffitto più basso dell'altro.

LL: Sì, è un angolo vicino a un soffitto. È l'architettura di Alvaro Siza, che è un architetto il cui lavoro è molto essenziale, e poco materiale. Uno degli architetti con cui comunico fotograficamente più facilmente.

L'ho scelta per mostrare come, benché io usi ancora la pellicola, faccia anche uso delle tecniche digitali. Una delle pareti, quella in basso a destra, non esiste in realtà, l'ho creata io per rendere l'immagine più astratta. Se all'inizio viravo tutto in azzurro, per avvicinarmi al mondo di Ettore Spalletti, come dicevo, ora faccio queste trasformazioni al computer, quindi aggiungo o tolgo, e creo, per rendere l'architettura il più possibile un'immagine.

EG: Mi vengono in mente certe operazioni che facevano artisti post-minimalisti che intervenivano direttamente negli spazi delle gallerie, costruendo o demolendo pareti, o aprendo varchi e finestre. Come Michael Asher o Robert Irwin.

LL: Esatto, è precisamente quello il mio campo di interesse. È un lavoro sullo spazio per creare un'esperienza. È un riferimento particolarmente giusto il tuo. I miei riferimenti principali sono infatti gli artisti legati allo Spazialismo italiano oppure gli artisti della California del movimento Light and Space che hai nominato, che lavorano sullo spazio in modo atmosferico, astratto, il cui lavoro riguarda la percezione, e ha a che fare con l'esperienza.



Untitled (Turegano House, #01), 2010.

EG: Quinta immagine. Qui mi piace il rapporto spaziale che stabilisci tra vuoti e pieni. Nella prima c'erano le tende, poi hai aperto le persiane, in quella che

precede c'è un angolo molto scuro che fa pensare alla profondità, qui invece c'è un buco che viene prospetticamente verso di noi.

LL: Questa è una fotografia di una casa di Alberto Campo Baeza a Madrid, anche lui un architetto minimalista che lavora fondamentalmente con l'essenza dello spazio e il vuoto. È un'immagine un po' classica per quanto mi riguarda, perché ho fotografato finestre molte volte. Il formato verticale è come sempre quello classico del ritratto. Non è un formato usuale per la fotografia di architettura, per questo l'ho usato per la maggior parte del mio lavoro.

EG: Infatti avevi intitolato *Autoritratto* la tua mostra già citata al Pac.

LL: Era per introdurre l'aspetto umanistico in una mostra che apparentemente era fatta di fotografie di architettura. Ed era anche un riferimento a Carla Lonzi, non in un senso di militanza femminista ma proprio al suo *Autoritratto*, cioè all'arte come spazio di incontro e conversazione collettiva. Il mio è un lavoro che emerge dal mio incontro con gli artisti e architetti che fotografo, e con lo spettatore, che, come nelle sculture minimaliste di cui parlavi prima, fa parte del lavoro. Era un titolo che riguardava al tempo stesso il mio lavoro nello specifico, perché ho sempre parlato delle mie fotografie di architettura come ritratti o autoritratti, e un riferimento altrettanto specifico all'*Autoritratto* di Carla Lonzi.

EG Nell'ultima immagine passiamo dall'architettura a opere di artisti visivi. Qui si tratta di Donald Judd.

LL: Sì, per confermare il mio interesse per il minimalismo.

EG: A me ha colpito molto che tu guardi all'interno delle sue sculture, o "oggetti specifici", come li chiamava. Chissà se Judd avrebbe approvato questa tua smaterializzazione...

LL: Quando ho fatto questo lavoro a Marfa, che è il luogo che Judd aveva creato come laboratorio per sé e altri artisti, ho collaborato con la Fondazione che mi ha permesso di fotografare il suo lavoro per farne il mio, perché collaborare e condividere era proprio nello spirito di Judd. Sapevano anche che per me si trattava di rendere omaggio al suo lavoro.

EG: Io mi riferivo al fatto che, insomma, nessuno guarda dentro le "scatole", i parallelepipedi di Judd, che per definizione sono chiusi allo sguardo per affermare la loro presenza tutta esteriore, fenomenologica.

LL: Queste non sono quel tipo di opere: sono sculture piuttosto grandi e sono “abitabili”. Quelle all’esterno, in cemento, sono delle vere e proprie architetture.

EG: Ah, ho fatto una gaffe! Non conoscevo quelle opere di Judd.

LL: Nessun problema!

EG: Nella scelta delle immagini hai pensato di formare, non dico una narrazione, ma un insieme particolare che le collega tra loro?

LL: Ho pensato a come poter mostrare alcuni elementi fondamentali del mio lavoro. Il nostro rapporto con il mondo, non necessariamente attraverso la fotografia, ma attraverso l'arte e gli spazi abitati o abitabili, e come noi possiamo abitare a nostra volta queste dimensioni.

EG: È importante questa distinzione che mi permetto di sottolineare per concludere. Perché di fotografia di architettura se ne è vista e se ne vede tanta, in particolare di quella che approfitta delle forme geometriche dell’architettura per realizzare delle composizioni “astratte”, o “astrattiste”, spesso fini a sé stesse, al loro aspetto puramente visivo. Tu ti confronti con questo contesto?

LL: Non ho mai guardato alla fotografia di architettura, anzi ne sono sempre stata abbastanza lontano. La differenza principale tra le immagini a cui ti riferisci e il mio lavoro mi sembra che sia che anche nella loro astrazione i fotografi di architettura operano in funzione dell’architettura; il mio lavoro non è sull'architettura, ma usa l'architettura per fare delle immagini, per creare una narrazione soggettiva, relazioni con altri artisti, altri spazi e sguardi. È più giusto parlare di spazi che di architettura nel mio caso. Non opero nel mondo dell'architettura e non penso all’architettura come a qualcosa da guardare, ma a qualcosa da trasformare.

EG: Sono distinzioni determinanti perché ci sono somiglianze che fuorviano, differenze sottili che aprono in realtà mondi completamente diversi. Differenze anche di “sensibilità”, se posso dire. Mi pare che si possa chiudere così.

In copertina, *Untitled (100 Untitled Works in Mill Aluminum, 1982-1986, #01)*, 2012.

Le fotografie sono Courtesy Thomas Dane Gallery.

Leggi anche:

Elio Grazioli | [Mario Cresci a ritroso](#)

Elio Grazioli | [Le soglie di Silvio Wolf](#)

Elio Grazioli | [Campigotto extraterrestre](#)
Elio Grazioli | [Paola Di Bello: sparizioni](#)
Elio Grazioli | [Paola Mattioli: lo sguardo e il ritmo](#)
Elio Grazioli | [Alessandro Calabrese, liquidare e liquefare la fotografia](#)
Elio Grazioli | [Pierluigi Fresia: l'errore del nulla](#)
Elio Grazioli | [Antonio Biasiucci in controluce](#)
Elio Grazioli | [Marina Ballo Charmet: guardare di sbieco](#)
Elio Grazioli | [Carlo Fei, né più né meno](#)
Elio Grazioli | [Luigi Erba: l'interfotografia](#)
Elio Grazioli | [Tancredi Mangano: natura dell'appartenenza](#)
Elio Grazioli | [Paola De Pietri: storie di pianura](#)
Elio Grazioli | [Francesco Jodice: altri spazi](#)
Elio Grazioli | [Alessandra Spranzi e le cose che accadono](#)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

